UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Da Leitura à Escritura

A biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de *Avalovara*

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Da Leitura à Escritura

A biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de *Avalovara*

Eder Rodrigues Pereira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Margarida Nitrini

De acordo:

São Paulo
2015

Folha de aprovação

Eder Rodrigues Pereira

Da Leitura à Escritura: a biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de Avalovara

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparatistas da Literatura
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Margarida Nitrini

Aprovado em: 10/08/2015

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Sandra Margarida Nitrini - FFLCH-USP

Prof.^a Dr.^a Leny da Silva Gomes - UniRitter

Prof. Dr. Luiz Ernani Fritoli - UFPR

Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes - IEB-USP

Prof.^a Dr.^a Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez - IEB-USP

Para meu filho Tiago

*quando eu crescer
quero ser igual a você.*

Agradeço

à Professora Dr.^a Sandra Nitrini pela orientação e confiança na realização deste trabalho;

à Professora Dr.^a Telê Ancona Lopez pelo incentivo e a co-orientação;

ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada;

ao Instituto de Estudos Brasileiros;

à Fundação Casa de Rui Barbosa;

à CAPES;

à Professora Dr.^a Elizabeth Hazin e à Professora Dr.^a Marisa Balthasar Soares pela participação no exame de qualificação;

à Litânia Lins, Letícia Lins e Ângela Lins;

à Elisabete Marin Ribas;

a Hugo Almeida;

à minha mãe, Dona Luzia;

aos meus irmãos Edson e Cleber;

à Cris Naziozeno;

à Adriana Rosana Palladino;

aos amigos Rodrigo Abrantes, Ricardo Nagy, Antônio Carlos do Nascimento e Débora Arroyo;

aos amigos osmanianos Cacio José Ferreira, Luciana Barreto, Maria Aracy Bonfim, Martha Costa Guterres Paz e Francisco José Gonçalves Lima Rocha.

A criação artística não é um jardim doméstico, bem aparado pelo jardineiro; é uma selva cheia de buracos e mistérios.

Osman Lins

Poderei afirmar que estou sozinho? Percorro com o olhar - e com a imaginação -, lento, minhas fileiras de livros, os que li e os que estão por ler, os que desejo ardentemente ler.

Osman Lins - *A rainha dos cárceres da Grécia*

Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz mais que apressar a apropriação do que é da gente.

Mário de Andrade

Da Leitura à Escritura

A biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de *Avalovara*

Resumo

Ao escrever *Avalovara*, Osman Lins manifestou que diversas leituras foram convocadas para sua construção. Dessa forma, a obra estabelece um diálogo com diversos textos, sendo que alguns estão preservados no Fundo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e da Fundação Casa de Rui Barbosa. Assim, ao investigar o arquivo do escritor e trabalhar com a ideia de que o ato de escrever é antecedido por uma leitura e uma pesquisa, esta tese apresenta como alguns livros da biblioteca do escritor fazem parte do processo criador do romance. O estudo configura-se como uma análise e interpretação crítica deste material, apoiando-se na correlação de leituras, notas marginais e documentos do processo criador, observando ainda alguns aspectos de assimilação, transfiguração e seus desdobramentos em *Avalovara*. Com isso, sobrepostos aos textos impressos, as anotações, grifos ou apontamentos das leituras de Osman Lins se convertem em manuscrito, reforçando a importância da abordagem dos documentos do processo e a presença de um diálogo intertextual que interessa tanto à Literatura Comparada como à Crítica Genética. O trabalho apresenta ainda uma edição das anotações autógrafas: transcritas, classificadas e organizadas. Conteúdo que fornece um percurso de parte da formação do leitor/escritor, seus interesses estéticos e literários e como esta marginália oferece novas perspectivas de estudo para o conjunto de sua obra.

Palavras-chave: Biblioteca de escritor, Marginália, Intertextualidade, Processo criador, *Avalovara*

Of Reading the Scripture

The library of Osman Lins as part of the process of creating by *Avalovara*

Abstract

When writing *Avalovara*, Osman Lins declared that several readings were convened for its construction. Thus, the book establishes a dialogue with various texts, some of which are preserved in the Osman Lins Archive in the Institute of Brazilian Studies of the University of São Paulo and in the Casa de Rui Barbosa Foundation. Therefore, when investigating the writer's archive and work, considering the idea that the act of writing is preceded by reading and research, this thesis shows how some books from the writer's library are part of the creative process of the novel. The study configures itself as an analysis and critical interpretation of this material, supported by the correlation of readings, marginal notes and documents of the creative process, still, by watching some aspects of assimilation, transfiguration and its developments in *Avalovara*. Consequently, superimposed on printed texts, notes, or notes of griffins, Osman Lins readings are converted into manuscript, reinforcing the importance of the approach to documents of the process and the presence of an intertextual dialogue that are connected both with Comparative Literature and Genetic Criticism. The work also presents an edition of handwritten notes, transcribed, classified and organized. Content which provides a route for part of the formation of the reader / writer, his aesthetic and literary interests and how this marginalia provides new perspectives for the study of his work collection.

Keywords: Writer's library, Marginália, Intertextuality, Creative process, *Avalovara*

De la Lecture à l'Écriture

La bibliothèque d'Osman Lins comme une partie du processus de création d'*Avalovara*

Résumé

Lors de l'écriture d'*Avalovara*, Osman Lins a affirmé que plusieurs lectures ont été convoquées pour sa construction. De cette manière, le livre établit un dialogue avec les différents textes, dont certains sont conservés sur le dossier Osman Lins à l'Institut d'Études Brésiliennes de l'Université de São Paulo et à la Fondation Casa de Rui Barbosa. Ainsi, après investiguer l'archive de l'écrivain et travailler avec l'idée que l'acte d'écrire est précédé d'une lecture et de recherche, cette thèse montre comment certains livres de la bibliothèque de l'écrivain font partie du processus de création du roman. L'étude apparaît comme une analyse et une interprétation critique de ce matériel, en soutenant la corrélation des lectures, des notes marginales et de la documentation du processus de création, observant toujours certains aspects de l'assimilation, de la transfiguration et ses conséquences dans *Avalovara*. Alors, superposées aux textes imprimés, les marques et les notes de lectures d'Osman Lins sont tournées en manuscrit, renforçant l'importance de l'approche des documents du processus et la présence d'un dialogue intertextuel qui intéresse à la Littérature Comparée comme à la Critique Génétique. L'étude présente aussi une édition des notes manuscrites: transcrites, classées et organisées. Ce contenu fournit le parcours d'une partie de la formation du lecteur / écrivain, ses intérêts esthétiques et littéraires, dont les notes de marge offrent de nouvelles perspectives pour l'étude de l'ensemble de son oeuvre.

Mots-clés: Bibliothèque d'écrivain, Marginália, Intertextualité, Processus créatif, *Avalovara*

SUMÁRIO

Introdução.....	11
-----------------	----

PARTE I - DA LEITURA À ESCRITURA

1. Osman Lins: um leitor incomum.....	22
2. A biblioteca de Osman Lins no IEB-USP e na Casa de Rui Barbosa.....	37
3. Uma biblioteca perdida, uma biblioteca (re) construída.....	48
4. Marginália e apontamentos da leitura de Osman Lins em sua biblioteca.....	61

PARTE II - O LIVRO COMO FORMA

1. Geometria, ornato e criação - resquícios da espiral.....	73
2. Matrizes numéricas.....	90
3. A marginação em <i>Obra aberta</i> , de Umberto Eco.....	96
4. O livro como forma - <i>Le Livre</i> , de Mallarmé e <i>Avalovara</i>	107

PARTE III - CONJUNÇÕES TEMÁTICAS

1. Matrizes e marginação do relógio Julius Heckethorn.....	120
2. Enlaces amorosos e textuais.....	128
3. Nas casas do zodíaco.....	142
4. Novas matrizes na alquimia.....	151
5. Tessitura pela palavra.....	161

PARTE IV - MATRIZES RECÔNDITAS

1. <i>Em busca do tempo perdido</i> e <i>Avalovara</i> : Albertine, Roos, Cecília e ☺.....	167
2. <i>Ulisses</i> e <i>Avalovara</i> : dimensões temporais.....	179
3. Apenas um recibo? Abel e Liev Nikoláievitch Míchkin.....	192
4. <i>José e seus irmãos</i> e <i>Avalovara</i> : Abel e a cisterna.....	198
5. <i>Quarteto de Alexandria</i> e <i>Avalovara</i>	206

PARTE V - DIÁLOGOS DO LEITOR ESCRITOR

1. Relação dos livros da biblioteca de Osman Lins.....	212
2. A marginação de Osman Lins: transcrição, classificação e notas da pesquisa.....	236
3. Transcrição e classificação da marginação dos livros depositados no IEB-USP.....	238
4. Transcrição e classificação da marginação dos livros depositados na Casa de Rui Barbosa.....	303
Do caos ao cosmos - considerações finais.....	465
Complementos.....	468
Bibliografia.....	580

INTRODUÇÃO

Ao acompanhar o percurso da espiral sobre o quadrado e do palíndromo em *Avalovara*, nos deparamos com a história de Abel e das mulheres que amou. Visualizamos os movimentos do tempo passado, presente e futuro, as reflexões sobre a narrativa, o espaço e a criação. No final da leitura, uma data registra o período de escritura que vai do dia 22 de setembro de 1969 a 1 de dezembro de 1972.¹ Contudo, de acordo com certas entrevistas, cartas e documentos do processo, a elaboração do plano geral da obra, alguns temas e linhas narrativas tiveram sua origem antes dessa data. Consciente de que a construção literária é resultado de diversas forças, Osman Lins expressou que este ofício requer seriedade, sustentando claramente a ideia de que “a literatura nasce da calma, do trabalho persistente e lento de muitas recusas. Uma simples frase, a frase certa, final, pode exigir um dia de esforço ou mais. Pode consumir páginas de papel.”²

De fato, a imensidade de documentos que antecede a obra publicada apresenta uma rede de conexões com diferentes conteúdos pertinentes ao projeto do escritor e na medida em que a composição avança, aumenta a complexidade e as relações a serem estabelecidas. No entanto, nem todo leitor se preocupa com os labirintos da criação literária; pois, em muitos casos, fecha o livro, tece algumas considerações sobre a leitura finalizada, levanta hipóteses e talvez uma acabe ficando de lado. Quando começa a escritura de um livro?

Para responder esta questão é preciso ter ciência de que muitos aspectos envolvem a construção da obra. Porém, toda a preparação feita pelos escritores não se limita a uma tendência ou a um momento determinado e se fosse vista dessa forma, a criação teria um trajeto mecânico na consolidação de suas ideias. Trata-se de jogo de decisões e hesitações, somente perceptível através do percurso do ato criador, que abrange elementos circunscritos em leituras, pesquisas e anotações de toda ordem. Às vezes, isso consolida um longo apresto de tudo que interessa ao projeto literário ou até mesmo evidencia, nos rascunhos, a concretização imediata da escritura.

1 - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 413.

2 - LINS, Osman. Os que procuram seus caminhos chegarão. Entrevista ao *Diário de Pernambuco* em 30 de maio de 1954. In: *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. 1ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1979. p. 128.

Como exemplos desta complexidade, Philippe Willemart mostra que Giovanni Bonaccorso, juntamente com sua equipe da Universidade de Messina, levou cinco anos para estabelecer a edição crítica do conto “*Un coeur simple*”, de Flaubert, que tinha cerca de trezentas folhas manuscritas para trinta páginas de texto publicado. Quando iniciava um plano de trabalho, ele rasurava e elaborava à margem, “acumulando às vezes dezessete versões de um mesmo capítulo e tendo em média dez páginas de rascunhos para uma publicada.”³ Marcel Proust juntou “75 cadernos de rascunhos cheios de paperoles reunidos como um vestido remendado”⁴ para compor o *Em busca do tempo perdido*. Por sua vez, Mário de Andrade eliminava parte de seus rascunhos, mas deixou uma biblioteca com 17.624 volumes entre livros, periódicos, folhetos e partituras o que permite a elaboração de diversos estudos.⁵

3 - WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 1993. pp. 17-18.

4 - WILLEMART, Philippe. *Crítica Genética e Psicanálise*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 4.

5- Rosângela Asche de Paula identificou, a partir da marginália, a leitura do expressionismo em 29 livros e 12 títulos de revistas que é o cerne de muitos textos teóricos e poemas de *Pauliceia desvairada*, *Losango cáqui* e *Clã do jabuti*, além do romance *Amar, verbo intransitivo*. Lilian Escorel de Carvalho buscou na revista *L'Esprit Nouveau* a formação estética e poética do autor. Tatiana Maria Longo dos Santos Nogueira e Figueiredo, ao editar e estudar o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade, analisou numerosas notas de trabalho, planos, esquemas, esboços e versões com várias etapas de redação, admitindo também textos recortados de periódicos e notas de leitura deixadas nas margens de livros. Por fim, Maria Silvia Ianni Barsalini, ao trabalhar com a trajetória da criação do estudo *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, investigou um dossiê que totaliza 206 documentos e 2347 fôlios.

Estes trabalhos de doutorado foram desenvolvidos a partir do projeto temático: *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras* - FAPESP/IEB e FFLCH-USP - coordenado pela Prof.^a Dr.^a Telê Ancona Lopez, com a colaboração do Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes e da Prof.^a Dr.^a Flávia Toni. A saber:

PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. São Paulo, 2007. 250f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - FFLCH-USP.

CARVALHO, Lilian Escorel de. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e na poética de Mário de Andrade*. São Paulo, 2008. 372f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - FFLCH-USP.

FIGUEIREDO, Tatiana Maria Longo dos Santos Nogueira e. *Café: o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade*. São Paulo, 2009. 2039f. 3 vols. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - FFLCH-USP.

BARSALINI, Maria Silvia Ianni. *Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo, 2011. 232f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - FFLCH-USP.

Uma reflexão sobre o projeto temático e seus desdobramentos em outras pesquisas de iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado está no artigo Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade, de Telê Ancona Lopez. In: NITRINI, Sandra (Org.). *Tessituras, Interações, Convergências*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec/Abralic, 2011. pp. 409-444.

Dessa forma, com interesse nas questões relacionadas ao universo da criação literária, comecei a estudar o arquivo do romancista e analisar o percurso da construção de *Avalovara* e o desenvolvimento da escritura nos documentos do processo. A partir desta conjunção mostrei, na dissertação *A chave de Jano: os trajetos da criação de Avalovara - uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*, um dos pontos centrais da produção literária de Osman Lins que me envolveram: a preocupação com a obra enquanto texto e objeto de construção literária.⁶ Apresentei neste trabalho uma edição fac-similar e diplomática em perspectiva genética de 53 notas de planejamento do romance, cuja seleção permitiu verificar quais foram os procedimentos empregados na composição do texto, da estrutura rigorosa do livro e o registro da utilização das notas na obra publicada.

A edição contemplou documentos autógrafos, datiloscritos e impressos rasurados que, de modo geral, contêm um discurso indicativo, permitindo perceber certas particularidades relacionadas ao processo de criação. No entanto, percorrer os labirintos da espiral sobre o quadrado exige leitores atentos e o autor adverte que, a cada momento de sua produção, o romance escrito era o melhor que ele podia fazer e o que melhor correspondia à sua visão de gênero, sendo *Avalovara* o mais ambicioso:

trata-se de um mundo muito denso, muito compacto, e alguns anos hão de passar antes que se comece realmente a penetrá-lo. Muitos estudos, alguns leitores mais atentos, e particularmente seus tradutores - que têm de lê-lo em profundidade, por força do ofício -, já se deram conta que se trata de um universo amplo, com infinitudes de problemas humanos e literários lá dentro, à espera de decifração.⁷

Longe de apresentar uma sequência de “papéis velhos” confirmando este depoimento, minha dissertação pontua alguns caminhos para esse “mundo denso” a partir das notas de planejamento. Desse modo, ao tirar os documentos do processo criador de *Avalovara* do arquivo e colocá-los outra vez em movimento, consegui observar vários temas e questões que me levam a pensar em outras perspectivas de estudo. Com isso, entre muitos percursos a seguir uma questão, em especial, ficou latente: qual seria a biblioteca de Osman Lins e em que medida ela se configura como berço da criação, ajudando-o na construção de *Avalovara*?

6 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - Os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo, 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP.

7 - LINS, op. cit. p. 266. O mistério da criação. Entrevista ao *Jornal do Comércio* em 16 de julho de 1978.

Pensando, então, na ideia de que o ato de escrever pode ser antecedido por uma leitura de obras ou assuntos que interessam ao projeto do autor e por uma pesquisa, meu trabalho analisa, a partir de matrizes e de notas marginais como determinados livros que pertenceram a Osman Lins fazem parte do processo criador de *Avalovara*. Dessa forma, apoia-se na análise e interpretação deste objeto, a biblioteca do escritor, fundamentando-se para tanto na correlação de leituras, notas e obra, uma vez que nesse material há determinados aspectos de assimilação, transfiguração e desdobramentos no romance.

Comecei a considerar este tema como objeto de estudo ao perceber que nas notas de planejamento algumas informações se relacionavam com referências bibliográficas de Osman Lins em certos depoimentos. Além disso, em uma carta de 21 de maio de 1970 à Comissão Permanente do Regime de Tempo Integral (C. P. R. T. I), que exigia um plano de pesquisa para o regime de dedicação exclusiva, depara-se com parte do trajeto da criação de *Avalovara*. Lins destaca a necessidade de obter o posto para realizar o trabalho de uma obra “em gestação há cerca de um lustro”, cujo título provisório era “*A arte de Tecer Romances*”. Neste documento ele pontua as questões sobre a palavra, a extensão aproximada das páginas e a criação romanesca, citando ainda a estrutura da obra, leituras realizadas e outras a serem efetivadas de acordo com o projeto:

1º. Semestre - Elaboração de esquema e diagramas (a concepção geral será fundamentada na ideia da espiral). Apresentação de no mínimo, cinquenta páginas definitivas do texto. Devido à natureza peculiar da obra, seria, por assim dizer, impossível relacionar sua bibliografia, uma vez que serão convocadas, para bem realizá-la, todas as leituras até hoje feitas pelo autor, e mais as que vier a fazer nos dois próximos anos, e, ainda toda sua experiência, como escritor, no trato com a palavra.⁸

Ao levar em consideração o período de escritura indicado no romance e a data na carta com a informação de que a obra estava em gestação há cerca de um lustro, ou seja, por volta de cinco anos, situaríamos a origem de *Avalovara* entre 1964 e 1965. Mas, certa vez, quando questionado se tinha planos literários, após o lançamento de *Marinheiro de primeira viagem*, Osman Lins afirma acreditar em seu caminho “para a conquista de uma visão singular e intensa do Universo”. Seu intento era “criar uma obra que, na sua totalidade, transmita essa

8 - Nesse período Osman Lins ocupava o cargo de professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília. Antonio Candido reforçou o pedido em 25 de maio de 1970, assumindo a responsabilidade pelo projeto a ser desenvolvido por Lins. Documentos transcritos nas págs. 469, 470 e 471.

visão e seja, ao mesmo tempo, a história nova da sua conquista.”⁹ Anunciavam-se, então, já em 1963 alguns dos temas que perpassam *Avalovara*.

Com isso, parece certo aventar que determinados procedimentos empregados em *Marinheiro de primeira viagem* ou em *Nove, novena* talvez sejam concomitantes aos de *Avalovara*; porém, estas duas obras se concretizaram enquanto “*A arte de Tecer Romances*” permaneceu em “gestação” devido, provavelmente, a leituras realizadas em circunstâncias diferentes. Todavia, mesmo Lins afirmando ser impossível listar a bibliografia por causa da diversidade de obras consultadas, encontram-se no arquivo algumas referências que pertenceram às estantes do leitor/escritor.

Em parte deste material, existe um duplo de leitura e escritura e como influências declaradas há a consolidação de um momento da criação, principalmente, quando observamos temas e motivos adotados por Osman Lins. Desse modo, meu trabalho reforça a importância da abordagem dos documentos do processo e analisa as principais fontes do romance *Avalovara* a partir do arquivo do escritor.

Contudo, essa biblioteca acaba sendo uma pequena parcela dos livros que passaram pelas mãos de Osman Lins, e mesmo não tendo acesso à totalidade do material devido ao extravio ou ausência de volumes citados, é possível estabelecer um feixe amplo de conexões e reflexões a partir dos que foram preservados. Isso se deve ao fato de que a biblioteca de um escritor é um “lugar intermediário entre a ideia e a forma, no qual o autor se apropria de outros autores, de outros textos e de outras palavras para empreender sua criação”, conforme Erica Durante.¹⁰

Nesse sentido, nas anotações existentes nas margens de livros lidos por escritores encontra-se um manuscrito, uma vez que o leitor/escritor ao grifar, sublinhar, riscar uma frase, um parágrafo inteiro ou registrar um comentário sobre o texto acaba concretizando uma leitura participativa, cujo resultado final poderá escoar em sua própria produção. Dessa forma, ao trabalhar com a biblioteca de um escritor depara-se com a ideia de que o ato de escritura está contido no ato de leitura; visto que as marcas deixadas desagregam o texto de sua integralidade, destacando-o de um contexto no qual a leitura se configura como operação de depredação e de apropriação do objeto, aspecto esse que, segundo Kristeva, sistematiza o significado do verbo “ler”, que:

9 - LINS, op. cit. p. 132. Os deuses nada arriscam. Entrevista ao *Jornal do Comércio* em 29 de dezembro de 1963.

10 - DURANTE, Erica. La biblioteca de escritor frente al mundo global: repensar un método a partir de R. Piglia, D. Link y R. Fresán. In: *Revista Manuscrita*, São Paulo, n. 24. 2013. p. 23.

era também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar. “Ler” “denota, pois, uma participação agressiva, uma expropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura paragramática seria a aspiração de uma agressividade e de uma participação total.¹¹

Com isso, investigo as relações entre a escritura literária e os materiais preexistentes com os quais Osman Lins trabalhou, tomando sua biblioteca como parte desse diálogo por conter os fenômenos de captura, absorção e apropriação. Portanto, a partir de uma perspectiva genética, a abordagem analítica adotada se estabelece num ponto de vista dinâmico entre a antiga crítica das fontes e a teoria da intertextualidade, visto que há uma relação entre a “a *exogênese* (seleção e apropriação das fontes) e a *endogênese* (produção e transformação dos estados redacionais)” sem desconsiderar o fato de que tanto uma como a outra põe em jogo uma verdadeira estratégia do palimpsesto.¹²

Contudo, a abordagem comparativista já nos mostra que longe de ser uma adição confusa e misteriosa de influências, a intertextualidade pontua o trabalho de transformação e assimilação de vários textos por outro texto centralizador que mantém o comando do sentido. Nessa direção, o caminho seguido aqui se constrói através da dimensão documentária, na tentativa de recompor certas instâncias do ato criador enquanto conjunção de leitura e escritura. Isso é possível, porque estes documentos exibem etapas do processo criador e a presença de um diálogo materializado pela marginália que interessa tanto a Literatura Comparada como a Crítica Genética, permitindo ainda vislumbrar esta dinâmica entre texto, enunciado extraído e novo texto; portanto, de acordo com Telê Ancora Lopez, nas:

influências reconhecidas, nas leituras declaradas, na presença de determinadas obras na biblioteca de um escritor, nas notas autógrafas à margem de suas leituras ou em folhas anexadas apenas e em todas as formas e feições do trabalho nesse espaço, insinuam-se matrizes, instaurando o diálogo que traz a interdisciplinaridade da criação. As matrizes são principais quando se ligam ao modo de formar; quando textos ou elementos de um texto - temas, motivos, sequências, cenas, personagens, estilo, tratamento do tempo e do espaço etc.¹³

11 - KRISTEVA, Julia, apud. NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada - história, teoria e crítica*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 162.

12 - BIASE, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. 1ª ed. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010. pp. 118-120.

13 - LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. *Revista da SBPC*, ano 59, 2007. p. 33.

Dessa maneira, sobre este objeto de estudo observa-se uma rede de conexões que fornece a possibilidade de se tecerem diversas reflexões, porém não imponho um critério único, uma vez que a relevância dos elementos apreendidos exige uma visão diversificada para a análise e a interpretação.¹⁴ Assim, na proposta de examinar a biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de *Avalovara*, divido o trabalho em cinco seções, apoiando-me para tanto numa leitura comparativa por meio de reflexões sobre o seu processo de criação.¹⁵

A primeira introduz a biblioteca de Osman Lins preservada no IEB-USP e na Casa de Rui Barbosa, além de sistematizar determinadas considerações sobre uma biblioteca “reconstruída” por meio dos documentos do arquivo e das declarações do escritor ao longo de sua vida. Devido a isso, aponto certas leituras, os livros preservados no arquivo, os recuperados pelas declarações e a consolidação de um momento da gênese através da marginalia que ajuda a pensar uma parcela de sua produção e, principalmente, dar uma direção para as reflexões feitas sobre *Avalovara*.

Nesta direção, no primeiro capítulo, “Osman Lins: um leitor incomum”, abordo a relação entre leitura e escritura em vários momentos da produção osmaniana, além de evidenciar em cartas e depoimentos algumas referências recônditas. Ademais, procuro restabelecer o embate entre Osman Lins e José Otávio Bertaso, da Editora Globo, que se configura como a primeira crítica a *Avalovara* antes do lançamento, antecipando a visão distorcida sobre certos modos de leitura do romance.

14 - Antonio Candido apresenta que na compreensão do nosso objeto de estudo não se deve impor um critério único ou até mesmo preferencial, pois a relevância dos elementos que são apreendidos depende de caso a caso, com isso: “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente: sociológica, psicológica, linguística para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra”. CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 9.

15 - Fiz algumas relações entre Literatura Comparada e Crítica Genética no artigo Osman Lins: leitor de Proust e Joyce: uma perspectiva comparativa à luz da crítica genética. In: *Revista Manuscrítica*, São Paulo, n. 16. 2008, pp. 113-136. No entanto, há diversos estudos teóricos que aprofundam os contatos entre as duas disciplinas, principalmente, no modo como ambas assumem uma tendência intrínseca ao lidar com a literatura. Um breve histórico sobre a evolução desses estudos que pontuam suas diferenças e semelhanças está no artigo: DURANTE, Erica. *Critique génétique et littérature comparée - d'une fausse impasse dans la théorie littéraire contemporaine*. In: *Revue Recto/Verso*. Paris, n. 1, 2007. pp. 1-6.

No capítulo “A biblioteca de Osman Lins no IEB-USP e na Casa de Rui Barbosa” faço uma breve reflexão sobre os livros preservados no espólio do escritor, indicando como estas obras podem ser observadas por núcleos temáticos, dentro do seu universo de interesse, e relacionadas à construção de alguns de seus trabalhos. Minha intenção não é usar todo esse repertório de leituras, mas evocá-lo no processo de argumentação ou na análise conforme o tema ou relação a ser desenvolvida.

Já em “Uma biblioteca perdida, uma biblioteca (re) construída” o objetivo é “recompor”, a partir das declarações do autor e de documentos de seu arquivo, outras leituras que não estão na biblioteca preservada, mas são importantes para pensar determinados aspectos do romance *Avalovara*. Assim, tem-se um levantamento de uma parcela desses livros e um índice onomástico de obras, autores, artistas e personalidades citadas por Lins em sua produção intelectual publicada, informações que permitem ver sua rede de referências e em que nível ocorreu a dispersão de livros que provavelmente passaram por suas mãos.

Com as deferências destes três primeiros capítulos e as sucitadas pelo levantamento das notas marginais, analiso como Osman Lins fez suas marcações nos livros, pontuando ainda a especificidade dessa prática, assunto desenvolvido em “Marginália e apontamentos da leitura de Osman Lins em sua biblioteca” e que me permitiu delimitar quais livros relacionam-se ao processo criador do romance. Desta forma, desenvolvi as três partes seguintes que tratam especificamente de *Avalovara*, considerando para tanto os núcleos temáticos extraídos desse material.

Com isso, na segunda, abordo quais livros apresentam temas e questões sobre a geometria, a presença da espiral e do quadrado e a base numérica, através de referências ainda não exploradas ou apontadas pela crítica e que contribuem para se pensar alguns aspectos formais de *Avalovara*. A terceira concentra-se em uma análise de conjunções temáticas a partir de obras que formam uma grande rede textual, ou seja, assuntos diretamente relacionados a temas e motivos do romance como as matrizes para a construção do relógio de Julius Heckethorn, a presença do ato amoroso, o zodíaco, alquimia e a palavra, sendo todos tratados em capítulos específicos.

Na quarta parte, a proposta é mostrar o diálogo de *Avalovara* com romances não explicitados diretamente por Osman Lins como suas referências literárias. Nesse sentido, minha ideia não é aprofundar estas conexões, mas tecer uma breve comparação a partir de elementos encontrados no arquivo. Nessa linha de reflexão, retomo duas matrizes presentes em notas de planejamento, uma relacionada à personagem Albertine, fornecendo um contato com *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust e outra na qual há uma alusão de que a base temporal que serviu de modelo para *Avalovara* seria o romance *Ulisses*, de James Joyce.

A partir de um recibo fiscal depositado no IEB-USP, cujo registro indica a compra das *Obras completas e ilustradas*, de Dostoiévski, revelo que mesmo tendo a coleção desaparecido, Osman Lins cita o autor em entrevistas e faz comentários sobre algumas obras em *Guerra sem testemunhas*, deixando como rastros dessa referência um apontamento de leitura no livro *Dostoiévski artista* (1967), de Leonid Grossman, sendo que o contato mais direto é materializado na comparação de Abel com Liev Nikoláievitch Míchkin, personagem de *O idiota*.

Ademais, há uma comparação entre *José e seus irmãos* e *Avalovara*, apoiado nas obras *O jovem José* (1948) e *José, o provedor* (1948), de Thomas Mann, volumes com alguns grifos do lápis de Osman Lins e presentes na biblioteca dele no IEB-USP. No primeiro livro tem-se o capítulo ‘José lançado na cisterna’, elemento relacionado a segmentos do tema T, momento em que Abel está preso em uma cisterna. Para finalizar esta parte, apresento considerações sobre as marcas deixadas nos livros *Justine* (1960), *Balthazar* (1961), *Mountolive* (1961) e *Clea* (1961) conhecidos como *Quarteto de Alexandria*, de Lawrence Durrell.

Para pensar e construir estes vínculos, a biblioteca de Osman Lins serviu como um “modelizador”, pois a partir dela identifica-se quais são as conexões entre os pré-textos e o texto, quase que numa perspectiva diacrônica, visto que as operações de absorção progressiva dos materiais exteriores estão expressas com as marcas declaradas. Então, nessa parte final do trabalho encontram-se as listas dos livros depositados no IEB-USP (180 volumes) e na Casa de Rui Barbosa (102 títulos). A listagem se faz necessária pelo fato de que existem

particularidades relacionadas ao modo como cada instituto acondiciona esse material e mesmo com a consulta eletrônica do banco de dados, a ordem aqui estabelecida fixa claramente os livros examinados para o desenvolvimento desse estudo.

Com isso, entre os 282 títulos preservados, 86 apresentam notas marginais, conteúdo que permitiu a transcrição, a classificação e notas da pesquisa em uma edição dos 1619 grifos do leitor/escritor Osman Lins. Dessa maneira, a marginália desta biblioteca não fica mais restrita aos bastidores da criação, passando a indicar seus interesses estéticos e literários, além de possibilitar novos estudos, não apenas para *Avalovara*, mas também para toda sua obra.

PARTE I

DA LEITURA À ESCRITURA

1. Osman Lins: um leitor incomum

Ao lembrar em sua carta de 21 de março de 1970 à Comissão Permanente do Regime de Tempo Integral (C. P. R. T. I) que diversas leituras foram realizadas para composição de *Avalovara*, Osman Lins evidencia a ideia de que o texto literário liga-se a outros; sendo portanto um movimento de leitura e escritura. Nessa prática, observa-se a construção de uma literatura dinâmica e interativa, um reflexo de absorção e transformação, cujo resultado final sistematiza um complexo jogo de relações como se fosse uma resposta aos textos lidos. Nesse sentido, ler para escrever implica uma troca total e as conexões estabelecidas pelo escritor não se configuram apenas como uma linguagem assumida, mas também como uma escritura na qual se lê o outro.

Com isso, a presença dos intertextos no romance permite a leitura de um texto a partir de um conjunto de textos existentes na tradição literária, possibilitando a recomposição dos elementos de continuidade, prolongamentos e rupturas. Porém, mesmo diante das revelações em entrevistas e nos nexos que aparecem na obra, nem todos os textos absorvidos por ele foram acusados.

Algumas leituras indicadas de forma direta ou indireta podem ser depreendidas na interioridade da obra, pois, não é incomum encontrar em determinados romances, como em *Avalovara*, enredos ou núcleos temáticos em que a leitura, o ato de escrever ou a própria biblioteca são peças centrais e nesses casos, conforme Luciano Canfora, “o autor se aproveita de tais circunstâncias, criadas pela fantasia, para dar corpo, não raro, à sua própria biblioteca ideal.”¹

Dessa forma, é possível pensar que na parceria do ler e do escrever se formam as duas vertentes da literatura, duas faces como a do deus Jano. É pensar que a literatura começa com a leitura, sistematizando assim um inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas e áreas do conhecimento, o que para Leyla Perrone-Moisés não significa

1 - CANFORA, Luciano. *Livro e liberdade*. 1ª ed. Trad. Antonio de Padua Danesi. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial e Casa da Palavra, 2003. p. 11.

nada de novo, porque isto caracteriza a atividade poética e, “em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura.”²

Mas vale ressaltar que recompor o conjunto dessas leituras não significa simplesmente fazer uma constatação de fontes ou uma visualização das influências, é antes de tudo recuperá-las como berço da criação, como elementos operatórios do ato criador que ajudam na historização das fases de formação do autor. Ademais, certas obras estabelecem uma conexão tão complexa com determinadas leituras e com a biblioteca que talvez seja primordial sair dos procedimentos de uma poética descritiva para adentrar numa análise e interpretação mais global do texto, “ligando-se antes à distribuição espacial e temporal das referências, examinando em seguida, em espessura, a estratificação dos dados eruditos ou da memória literária” a partir da transformação progressiva do material livresco como nos mostra Tiphaine Samoyault.³

Portanto, parece certo afirmar que na trajetória de Osman Lins a arte de narrar tornou-se um dos eixos centrais e que desde “o início de sua produção ele revela a necessidade de refletir e teorizar sobre literatura para fazer a sua literatura”⁴, conforme Sandra Nitrini. Além disso, a preocupação com a formação do escritor para que seus caminhos se concretizem também surge em vários depoimentos como se percebe neste trecho da carta a Turquesa Fernandes escrita em 18 de maio de 1951:

Não digo ler tudo que me venha às mãos porque, constrangido entre horas, forçado a dividir e multiplicar o tempo, tenho de selecionar minhas leituras, rejeitando tudo que não seja fundamental. Mas tenho um respeito entusiástico pelos homens serenos ou agitados que construíram o nosso patrimônio. Os sábios, os artistas, os filósofos, os heróis e os santos. Ergueram-se da planície. Como não tenho o espírito horizontal tinha de procurar uma vertical. Não podia ser sábio: faltam-me a dedicação, o desprendimento e condições materiais, não seria filósofo: muito chegado à terra, nunca me sentiria a vontade no pensamento abstrato; também não sou religioso, o que me impede de ser santo, amo demasiadamente a vida e como o heroísmo se faz quase sempre com

2 -PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 62.

3 - SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. 1ª ed. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 45.

4 - NITRINI, Sandra. Reflexões do jovem escritor. In: *Transfigurações*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2010. p. 38.

o desafio à morte, também não poderia ser herói. Só o caminho da arte, da criação serena e deslumbrada, estava-me aberto. Instintivamente, enveredei por ele. Foi minha vertical.⁵

Desse modo, Osman Lins construiu sua literatura com a consciência de que “a elaboração de qualquer obra de arte é como uma peregrinação a um lugar cujo caminho ignoramos”, mas como ele mesmo enfatizou “os que procuram seus caminhos chegarão.”⁶ Assim, saindo do plano horizontal e se verticalizando em cada obra, a jornada feita por Lins, mesmo que trilhada por caminhos ignorados, teve como guia a própria literatura e foi realizada através de leituras que ecoam em sua produção.

Assim, ao observar as diversas referências estrangeiras e nacionais citadas por Osman Lins como um conjunto identifica-se certas linhas de força ou unidades temáticas que ainda não foram exploradas ou pensadas como um todo, talvez pelo fato de serem expressas de forma dispersa ao longo de seus vários depoimentos. Contudo, ao recompor este elemento como unidade e pensá-lo como uma biblioteca, verificam-se certos padrões de leitura que são importantes para analisar algumas de suas obras e, principalmente, alguns temas e procedimentos do romance *Avalovara*.

Este percurso, nos primeiros anos, foi marcado por leituras de pouca representatividade; porém, Osman Lins afirmou que “passava horas e horas lendo fosse o que fosse.”⁷ Segundo Regina Igel, “como ginasiano, suas leituras foram

5 - Fundo Osman Lins IEB-USP. Documento: OL-RS-CA-0373.

Mesmo sendo uma documentação de caráter privado, a correspondência de um escritor para amigos, editores, familiares, tradutores e outros escritores possibilita algumas reflexões e perspectivas de estudo. Inicialmente, a carta pode definir um perfil biográfico, evidenciando assim uma trajetória da vida pessoal ou artística. Porém, ela também serve para apreender a movimentação dos bastidores da criação e até mesmo a fixar a gênese e as diversas etapas da elaboração de uma obra.

Nesse sentido, algumas cartas serão utilizadas ao longo desse estudo com o objetivo de visualizar certos aspectos testemunhais que nem sempre aparecem nas entrevistas, depoimentos ou outro tipo de documentação. No entanto, a carta deve ser vista como um objeto lacunar e de caráter elíptico, sendo ainda compreendida, em uma pesquisa, dentro de um contexto histórico para que então não se cometa o estabelecimento de conexões equivocadas como nos recomenda Marcos Antonio de Moraes no artigo Ligações perigosas. In: PINO, Claudia Amigo (Org.). *Criação em debate*. 1ª ed. São Paulo: Humanitas, 2007. pp. 65-76.

6 - LINS, Osman. Os que procuram seus caminhos chegarão. Entrevista ao *Diário de Pernambuco* em 30 de maio de 1954. In: *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. 1ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1979. p. 127.

7 - Idem., p. 188. Os muitos duelos deste cavaleiro. Entrevista a *Revista Status* - nº. 8 em março de 1975.

parcas, de *Inocência*, de Taunay, a *As viagens de Gulliver*, de Swift” sendo que “os anos mais importantes de sua formação foram os mais vazios de leituras.”⁸ Além disso, a esses títulos acrescentam-se alguns romances eróticos ou como Lins disse, “livros de “educação sexual”⁹ como *Gamiani* ou *Ninon de Lenclos*”.¹⁰

Apesar desse momento contar com uma pobreza de leituras não é difícil perceber em *Avalovara* marcas destas obras. Por exemplo, ao aproximar a ilha voadora de Laputa que aparece a Gulliver na terceira parte do livro com a Cidade enigmática voando na direção de Abel, tem-se então uma relação que poderia ser investigada em suas singularidades e diferenças.¹¹ Já os “livros de educação sexual” foram obras que para Osman Lins chegaram, segundo ele, na hora certa; pois, estes e outros livros o fizeram sonhar constantemente com noites de núpcias escandalosas e bacanais em conventos:

mas ao mesmo tempo, aqueles homens e mulheres tinham em comum um traço interessante: nenhum remorso. A carne, para todos eles, era alguma coisa de festivo, de exaltante, um bem a ser fruído com todas as forças do ser. (Seria por isto pergunto, que tantos anos depois eu criaria o meu livro *Avalovara*, onde o amor carnal e não carnal, ocupa um lugar tão importante, nesse casal que se desnuda e se ama ardentemente sobre um tapete florido, empenhando na descrição desse ato e do corpo da mulher todos os recursos de que podia dispor como escritor?)¹²

8 - IGEL, Regina. *Osman Lins - uma biografia literária*. 1ª ed. São Paulo: T.A Queiroz, 1988. p. 26.

9 - LINS, op. cit., p. 188.

10 - De autoria de Alfred de Musset a obra *Gamiani ou duas noites de orgia*, publicada em 1833, apresenta e descreve as práticas sexuais da condessa Gamiani, de Fanny, jovem seduzida por ela e Alcides. Trata-se de um clássico da literatura erótica francesa do século XIX. Outra referência é a *Ninon de Lenclos*, cortesã, escritora e patrona de artes que viveu em Paris entre 1620 a 1705. Sua obra é conhecida pelas coleções de cartas e dentre elas destacam-se: *Cartas de Ninon de L'Enclos ao Marquês de Sévigné*, coletadas por Damours, 1750, Edições Francois Joly, *Cartas de Ninon de l'Enclos, de Mme de Maintenon, des Ursins, de Caylus, Biblioteca epistolar, ou Coletânea das mais belas cartas das mulheres mais célebres do século de Luís XIV*.

Mesmo não trabalhando com estas referências da literatura erótica, recomendo os estudos de Fabíola Bertolini de Moura que investigou, a partir de outras fontes, a presença do erotismo no romance *Avalovara*, a saber:

MOURA, Fabíola Bertolini de. O erotismo em *Avalovara* (o sexo e as palavras como instrumentos de criação). In: *Marinheiros de primeira leitura*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2004. pp. 17-34.

MOURA, Fabíola Bertolini de. *Serpente em espiral (o movimento do erotismo em Avalovara)*. São Paulo, 2009. 113f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP.

11 - Uma reflexão sobre esse tema está no artigo O binômio viagem/escrita em *Avalovara*, de Elizabeth Hazin. In: *Revista Kalíope*, São Paulo, ano 6, n. 12, p. 08-28, ago./dez., 2010.

12 - LINS, op. cit., pp. 188-189.

Já os primeiros anos de Osman Lins no Recife são marcados pela publicação de alguns contos, que ainda não foram reeditados ou estudados em profundidade em uma pesquisa, tendo apenas alguns comentários sobre temas e estilo feitos por Regina Igel. Mas após esta experiência, Lins dedica-se a trabalhar em um romance, que o consumiu por anos, publicando apenas duas passagens no *Diário de Pernambuco* sobre o título de *Capítulo de romance*:

(a 20 de fevereiro e 6 de março de 1949, respectivamente. O manuscrito, intitulado *Noite profunda*, foi lido por alguns críticos, como Mauro Mota, que o comentou no mesmo jornal (14 de maio de 1950), e Luiz Delgado, que escreveu ao autor uma carta-comentário a respeito do mesmo. Alguns anos mais tarde, Osman refundiu-o e mudou o título para *Os espelhos*. Submeteu-o (1954) ao Concurso Literário do Quarto Centenário da cidade de São Paulo (não obteve classificação): considerou-o “obra de principiante” e se determinou nunca publicá-lo.¹³

Os originais de *Noite profunda* que se transformou em *Os espelhos* estão sob os cuidados da Casa de Rui Barbosa e uma edição que restabelecesse o trajeto da criação desta obra poderia dar a dimensão de algumas leituras realizadas pelo jovem Osman Lins, uma vez que sobre esta experiência ele diz o seguinte:

meu primeiro romance (cinco anos de esforço, cerca de mil páginas escritas, das quais aproveitaria trezentas) não foi publicado. Achei que fazia parte, apenas, de um aprendizado. O livro sofria, como seria de esperar, as influências mais banais: James Hilton, Charles Morgan e alguns filmes.¹⁴

Em outro testemunho apaixonado sobre leitura, o artigo “Tributo à Coleção Nobel”, Lins calcula que as horas mais valiosas de sua vida dedicou à leitura, sendo que grande parte pertence às edições dessa coleção: “Eis-me numa sala do interior, ao lado do velho piano de minha irmã, lendo *Não estamos sós*, de James Hilton.”¹⁵

13 - IGEL, op. cit., p. 40.

14 - LINS, op. cit., p. 183. Num livro: toda a existência como escritor e ser humano. Entrevista ao *Diário de Notícias* em 18 de agosto de 1974.

15 - Idem., p. 77. Tributo à coleção Nobel. Publicado em 16 de julho de 1977.

James Hilton (1900-1954), escritor inglês, escreveu diversos romances e roteiros para cinema. Pela Coleção Nobel, conforme Sônia Maria Amorim, ele teve oito livros publicados: *Adeus, Mr. Chips* e *Não estamos sós* com tradução de Érico Veríssimo, *Apassionata* e *Tragédia no internato* com tradução de Lino Vallandro, *Aquele dia inesquecível*, *E agora, adeus* com tradução de Leonel Vallandro, *Horizonte perdido* com tradução de Francisco Machado Vila e *Pelo vale das sombras* com tradução de Victor Ricardo Parr de Araújo. In: AMORIN, Sônia Maria. *Em busca de um tempo perdido - edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950)*. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2000. p.165.

Ademais, pode-se examinar, no Instituto de Estudos Brasileiros, a edição de *A fonte* (1947), de Charles Morgan ¹⁶ e assim seria possível se perguntar até que ponto essas leituras estão atreladas ao primeiro projeto de romance ou se ganham dimensão em outros trabalhos. De qualquer forma, nesse momento consolida-se em Osman Lins a necessidade de se aprimorar como escritor e ao passar por estas experiências iniciais, a primeira vitória na estrada da literatura não demoraria a chegar; pois em 1954, ele recebe o Prêmio Fábio Prado pelo o romance *O visitante*.

Nessa obra dividida em três cadernos, Lins utiliza epígrafes bíblicas que mantêm estreita relação com cada uma das partes a que se refere. Com isso, a fonte é claramente apresentada e o diálogo entre a tradição judaico-cristã e a história narrada é evidenciado ao leitor, dando uma ótima possibilidade de leitura comparativista como a realizada por Ana Claudia Medeiros no artigo “Religiosidade e ritualismo no romance *O visitante*, de Osman Lins”. Para ela, além das diferentes imagens e referências a símbolos do cristianismo, o romance “traz reflexos de inegável influência machadiana”; porque “à semelhança de Machado de Assis, ele investiga a alma humana: seus limites, seus desvios e suas contradições; fazendo de sua primeira narrativa um painel onde duelam temas conflitantes da experiência humana”. ¹⁷

Além disso, mesmo sendo considerada uma obra que se insere nos moldes tradicionais de ficção, Sandra Nitrini mostra que Lins foi um leitor atento e metódico do cânone ocidental e de autores contemporâneos, manifestando em *O visitante*, de modo tímido, o “arquiteto imaginário” e também, já revelando, com segurança, o “artesão da palavra” e o romancista da década de 1970, uma vez que “o jogo de relação entre as personagens, sua distribuição nas três partes do romance, a frequência e imbricamento de duplos nas diversas instâncias da narrativa demonstram o cuidado com a construção e com a arquitetura do romance.” ¹⁸

16 - Charles Morgan (1884-1958) teve nove obras publicadas pela Coleção Nobel, *A fonte* e *Sparkenbroke* com tradução de Mário Quintana, *A história do juiz* e *Retrato num espelho* com tradução de Lino Vallandro, *O quarto vazio* com tradução de Leonel Vallandro, *A viagem* com tradução de Sérgio Milliet, *Desafio a Vênus* com tradução de Juvenal Jacinto, *A brisa da manhã* com a tradução de Othon M. Garcia e *Rota de fuga* com tradução de Wilson Velloso. AMORIN, op. cit.p. 170.

17 - MEDEIROS, Ana Claudia. Religiosidade e ritualismo no romance *O visitante*, de Osman Lins. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol - ensaios sobre a obra de Osman Lins*. 1ª ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004. p. 165.

18 -NITRINI, op. cit., p. 55. A posse da expressão e o vulgar da vida.

Portanto, nota-se que do seu romance “inaugural” dois aspectos fundamentais se aprofundam ao longo da obra de Osman Lins: a presença da citação e a preocupação com a estrutura. Em relação ao primeiro aspecto, este procedimento se caracteriza como um “operador trivial da intertextualidade” e nesta prática, conforme Compagnon,¹⁹ se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem redundância, mas é antes de tudo um fenômeno imanente que conduz a leitura por desvios e pela ativação de sentido através de uma diferença potencial do texto. Já o segundo, destaca-se como um elemento visualizado nos primeiros trabalhos, tornando-se então uma marca de suas inovações a partir de *Nove, novena* e *Avalovara*.

Porém, antes dessas obras Osman Lins diz encerrar uma fase de sua atividade de escritor com *Os gestos* e com o romance *O fiel e a pedra*, sendo tributário de uma herança literária clara e definida como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Chorderlos de Laclos, Joseph Conrad, Gustave Flaubert e Ernest Hemingway.²⁰ Desse modo, as declarações autorais pontuam modelos literários que ajudam a pensar e reconhecer suas projeções textuais bem como determinadas etapas e inclinações literária. Para Regina Igel, isto ocorre pelo fato de que Lins sabia e revelava o que sabia sobre seu processo de escrever, mas:

o encerramento de uma fase em sua carreira ficcional novelística deve referir-se à técnica de narração. Tal técnica, ou o mecanismo comunicativo utilizado em *O visitante* e em *O fiel e a pedra*, é de teor “tradicional”: uma voz narradora dos eventos analisa também estados de consciência de personagens, perfila ações, coordena-as no tempo e no espaço e as entrega ao leitor que as vai assimilar. Desta técnica Osman se afastará em seus dois romances posteriores, *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, rompendo sua própria forma de transmissão ficcional ao adotar um artifício comunicativo pluralizado, antecipado em *Nove, novena*.²¹

Igel reforça ainda que ele não se furtou a reconhecer os modelos literários e ou mitológicos que interferiram em sua composição, sendo ele então mais influenciado por livros que por autores. Assim, para *O fiel e a pedra* trouxeram grande colaboração *O velho e o mar*, de Hemingway, *Terra dos homens*, de Saint-Exupéry e, principalmente, a grande epopeia clássica *Eneida*, mas das influências indicadas o predomínio se concentra nas relações de divergência e concordância com o poema de

19 - COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. 1ª ed. Trad. Cleonice P. B. Mourão. São Paulo: Editora UFMG, 2007. pp. 58-60.

20 - LINS, op. cit., p. 168. Escritor que se preza evita o poder. Entrevista a *Revista Veja* em 28 de novembro de 1973.

21 - IGEL, op. cit., pp. 48-49.

Virgílio. Por outro lado, sob a égide do romance regionalista, em *O fiel e a pedra* cruzam-se os diálogos de diferentes vozes poéticas, advindas de espaços e tempos diferentes, sistematizando com isso outras leituras assimiladas e transfiguradas por Osman Lins.²²

Encerrado, então, este primeiro momento da sua produção narrativa inicia-se outra fase de escritura. Em 1963, transfere-se para São Paulo e nesse ano publica *Marinheiro de primeira viagem*, que registra sua vivência na Europa. O livro “adquire um peso e significado próprios porque nos ajuda a compreender os caminhos que o levaram a cultivar uma nova dicção literária”,²³ afirma Sandra Nitrini, reforçando ainda a importância dos intermediários culturais, uma vez que ele exerce tal função nesta viagem ao seguir um plano cultural rígido de visitas a espetáculos, museus, catedrais e entrevistas com escritores.

Além disso, *Marinheiro de primeira viagem* não é um livro à parte no conjunto da obra osmaniana, já que por meio de uma cuidadosa linguagem literária e de uma arquitetura estrutural, prenuncia discretamente a fragmentação e a composição descontínua de *Nove, novena* e *Avalovara*. Para Sandra Nitrini, além de um elo importante entre dois momentos de sua produção ficcional, Osman Lins transpõe para este “diário de viagem” recursos da arte do retábulo, da pintura e do *nouveau roman*. No artigo “O tempo na arte, a arte no tempo (uma leitura de *Marinheiro de primeira viagem*)” as considerações sobre literatura e pintura indicam que:

suas obras anteriores têm um forte apelo visual, no entanto, é a partir do próprio *Marinheiro de primeira viagem* que a literatura de Osman Lins passa a manter laços mais estreitos com a linguagem da pintura. No caso desse livro, as referências não se limitam aos vitrais da Idade Média e à arte românica em geral, apesar da forte impressão que causaram no escritor-viajante. Os ecos da pintura na linguagem literária de *Marinheiro de primeira viagem* consolidam-se também por meio de analogias com quadros específicos da pintura moderna nas descrições de espaços e personagens. Desse modo, Matisse, Seurat, Dufy, Van Gogh e Renoir tornam-se presentes neste livro de Osman Lins.²⁴

22 - Valendo-se das citações epigráficas que encabeçam os capítulos e de aspectos intrínsecos ao romance, o estudo de Rosa Walda Abreu Marquart analisou diversas referências intertextuais que aparecem nesta obra de Osman Lins. A saber:

MARQUART, Rosa Walda Abreu. *O fiel e a pedra e as epopeias clássicas: diálogos e tessituras*. São Paulo, 2008. 271f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP.

23 - NITRINI, Sandra. Viagem e projeto literário (Osman Lins na França). In: NITRINI, Sandra (Org.). *Aquém e além mar - relações culturais: Brasil e França*. 1ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2000. p 210.

24 - NITRINI, Sandra. O tempo na arte, a arte no tempo (uma leitura de *Marinheiro de primeira viagem*). In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins - o sopro na argila*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2004. p. 41.

Ao ampliar as reflexões sobre este tema, Nitrini insere em outro ensaio, “*Marinheiro de primeira viagem*”,²⁵ o modo como Osman Lins dialogou e até mesmo se apropriou de recursos dos romances *La Modification* e *Móbile*, de Michel Butor. Com isso, observa-se uma poética voltada não apenas para uma interface com a literatura, visto que sua escritura também absorve a linguagem pictórica, ampliando; portanto, os campos de investigação e a relação com as artes e outras áreas do saber.²⁶

Já na fase de maturidade, Osman Lins construiu uma narrativa inovadora em que a estrutura, a técnica empregada e determinados recursos estilísticos são claramente visualizados. Com isso, ele ganhou o reconhecimento do público e da crítica com os livros *Nove, novena, Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. Mas também com estas obras, colecionou uma série de polêmicas que longe de denegrir sua produção nos ajuda a refletir sobre o amadurecimento da nossa forma narrativa e romanesca.

Em relação a *Nove, novena*, a fortuna crítica aponta para a intensificação da relação com as artes visuais, pois a exploração dos limites entre a imagem e a palavra, a presença da geometria e o ornamentalismo acaba por se tornar frequente em sua literatura. Estas características conferem uma novidade à obra, e, nas palavras de João Alexandre Barbosa, a “forma construída a partir de elementos heterogêneos que se resolvem através de um processo específico de elaboração” sistematiza precisamente a relação entre “noção de construção” e a ideia de literatura enquanto “*écriture*” na perspectiva de Roland Barthes.²⁷

Além disso, Barbosa reforça que o caráter ornamental da linguagem utilizado no livro parece dar conta de um princípio estrutural de extração de significados por meio da própria obra; deste modo os “vários elementos tradicionais da técnica narrativa

25 - NITRINI, op. cit., pp. 65-89.

26 - Uma leitura que segue esta perspectiva de interação com outras áreas do conhecimento encontra-se na dissertação de Darcy Attanasio Taboada Ramos que investiga a presença do mito de Orfeu em *Marinheiro de primeira viagem* além de estabelecer relações com a filosofia de Martin Heidegger. A saber:

RAMOS, Darcy Attanasio Taboada. *Uma leitura poético-filosófica de Marinheiro de primeira viagem, de Osman Lins*. São Paulo, 2007.172f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP.

27 - BARBOSA, João Alexandre. *Nove, novena* novidade. In. LINS, Osman. *Nove, novena*. 2ª ed São Paulo: Melhoramentos, 1975. p.7.

foram passados por sob o crivo da experiência pessoal de Osman Lins que procurou reconsiderá-los de acordo com suas próprias necessidades de expressão.”²⁸

Por sua vez, Sandra Nitrini desfaz uma das principais polêmicas relacionadas ao livro de contos ao mostrar que a obsessão em aproximá-lo do *nouveau roman* advém da crítica estrangeira, em especial, a de língua francesa, sendo que o ponto de partida desta visão pertence ao prefácio da edição francesa feito por Leyla Perrone-Moisés. Apesar de não enfatizar o paralelismo entre Lins e os *nouveaux romanciers*, o que seria uma visão redutora da obra, a crítica literária estrangeira encontrou em suas considerações aspectos para serem explorados. No entanto, para Nitrini, Leyla Perrone-Moisés:

faz uma leitura ampla do livro, situando-o dentro do contexto da obra osmaniana produzida até então, e dentro do quadro do romance brasileiro, na época de sua publicação. Ela compara, em particular, as práticas literárias inovadoras de Guimarães Rosa - no nível das estruturas mínimas da narrativa, na invenção de palavras e de expressões particulares - e de Osman Lins - no nível de estruturas amplas, na ordenação dos fatos contados e na pesquisa de novas técnicas narrativas. Em seguida, apresenta um levantamento dos principais aspectos da poética osmaniana em *Nove, novena*. E é dentro desse contexto específico que se situa, ao longo de um único parágrafo, o paralelismo entre Osman Lins e os novos romancistas.²⁹

Após uma análise minuciosa, Sandra Nitrini conclui que existem semelhanças gerais entre as estruturas narrativas de *Nove, novena* e as do *nouveau roman*, mas o fazer literário de Osman Lins circunscreve-se a um estreito espaço interseccional, deixando de lado determinados procedimentos do pressuposto fenomenológico, que está na base da práxis literária dos escritores franceses. Ademais, a descrição e o foco narrativo osmaniano distinguem-se por sua atemporalização sem se falar no fato de que “os trechos metanarrativos apresentam-se incorporados no texto e não se manifestam, como acontece com frequência no *nouveau roman*, através de intervenções constante do narrador.”³⁰

Dessa maneira, observado acertadamente por poucos críticos, há uma reorganização de certos procedimentos tradicionais da narrativa, assimilados e transfigurados por Osman Lins a partir de sua experiência de leitor que se mostrou ainda atento a questões estéticas e formais. Ele planejou suas obras com extremo rigor; porém, conforme Anatol Rosenfeld:

28 - Idem., p. 9.

29 - NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto - Nove novena e o novo romance*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 20.

30 - Idem., p. 268.

as radicais transformações de estrutura, que distinguem *Nove, novena* das obras anteriores, certamente não decorrem de cogitações e de ordem apenas “técnica” acerca de processos narrativos. Conquanto conscientemente elaborados ou pelo menos em seguida consciencializados pela reflexão estética, os novos processos não são resultados de um jogo “formal” gratuito, mas exprimem uma experiência mais profunda e mais pensada que a que se organizou nas obras anteriores, de feitio mais tradicional, mais próximas do romance psicológico legado pelo século XIX. São consequência, em última análise, de considerações ontológicas e antropológicas, de uma nova visão do homem e da sua relação com o universo e com a sociedade, visão que já não é capitável, de forma adequada, pelas estruturas da narrativa tradicional. É, portanto, a necessidade de abordar esta nova experiência não apenas tematicamente, mas de assimilá-la à própria estrutura da obra, em termos estéticos adequados, para levar o leitor a participar (e não apenas a tomar conhecimento) dessa experiência, que forçou Osman Lins a renovar a sua arte de narrar, evidenciada anteriormente em obras como “*O visitante*” e “*O fiel e a pedra*”. Devendo-se acrescentar que esses processos são, sem dúvida, inseparáveis da própria experiência de cuja constituição fazem parte, enquanto são, por sua vez, constituídos por ela.³¹

Contudo, este debate sobre inovações formais e as referências utilizadas por Osman Lins não se encerra com *Nove, novena* e ganha mais força em *Avalovara*, podendo se observar ainda que a restrição a alguns aspectos empregados no romance começaram antes mesmo do seu lançamento. Em carta de 02 de abril de 1973, José Otávio Bertaso convida Osman Lins a lhe enviar o romance, visto que ele não havia encontrado um editor, tendo a obra publicação garantida pela *Lettres Nouvelles*. Bertaso tomara conhecimento do fato por intermédio de Hermilo Borba Filho e se prontificou em ter *Avalovara* entre os seus editados, solicitando assim os originais para apreciação.³² Em resposta, Lins aponta certos ajustes no texto, o motivo por não ter encontrado uma casa para publicação e mais um capítulo de sua formação como leitor, citando a Coleção Nobel e alguns autores publicados pela Editora Globo como Choderlos de Laclos, Joseph Conrad, Field e Virginia Woolf.³³

Após o contato inicial, Osman Lins envia uma cópia de *Avalovara* a José Otávio Bertaso, comentando os detalhes centrais da obra, a estrutura, os temas, a organização e a homenagem à *Divina comédia*, de Dante, referência abertamente citada em vários depoimentos e analisada

31 - ROSENFELD, Anatol. O olho de vidro de *Nove, novena*. In. *O Estado de São Paulo*, 6 de dezembro de 1970, ano 15 no 699. Suplemento Literário.

32 - Documento transcrito na pág. 472.

33 - Documento transcrito na pág. 473.

em alguns estudos.³⁴ Sua intenção, com as notas e anexos, seria ajudar os examinadores dos originais.³⁵ Após um mês, Osman Lins recebe resposta de José Otávio Bertaso que recusa a publicação, porque o conselho editorial havia considerado o livro muito arriscado do ponto de vista comercial. Juntamente com os originais, Bertaso encaminha uma cópia do parecer.³⁶

Porém, o espírito combativo de Osman Lins não deixaria de dar uma resposta à altura, principalmente, pelo fato de que as justificativas do parecer já haviam sido largamente questionadas em 1969 com o livro *Guerra sem testemunhas - o escritor, sua condição e a realidade social*. Com isso, a defesa de *Avalovara* não se respalda em argumentos de um escritor envaidecido e que tivera o trabalho negado por um editor, mas sim em um leitor e crítico de sua própria obra. Para tanto, ele indica falhas cruciais no parecer como a ausência da explicação quanto ao enredo, a análise dos personagens e do tempo. Evoca sua trajetória como escritor de livro já consagrado no país e no exterior e por fim questiona a tradição da Editora Globo.³⁷

Pouco tempo depois, com o lançamento de *Avalovara* e com o sucesso de vendas, Osman Lins torna a escrever para José Otávio Bertaso em 22 de janeiro de 1974, enviando-lhe a cópia de um recorte da *Revista Veja* que classificava o livro na posição de 4º lugar entre os mais vendidos no Brasil. Lins retoma ainda algumas palavras do parecer como “a experiência arriscada” e a “vendagem lenta deste tipo de ficção”, reforçando que os 6.000 exemplares estavam chegando ao fim e já havia a necessidade de uma segunda edição, contrariando assim a decisão tomada por Bertaso.³⁸

Desse modo, o diálogo travado nas cartas pode ser considerado o primeiro capítulo das críticas feitas a *Avalovara*, antecipando até mesmo o que Osman Lins enfrentaria com as considerações de Léo Gilson Ribeiro no artigo “Tocando de ouvido”, Wilson

34 - Os estudos de Regina Igel e Ana Luiza Andrade tecem algumas considerações sobre a relação entre *A divina comédia* e *Avalovara*, porém uma análise aprofundada está em: JÚNIOR, Fernando Oliveira Santana. *Visões do paraíso: releitura da Divina comédia, de Dante Alighieri, em Avalovara, de Osman Lins*. Recife, 2011. 199f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - UFPE.

35 - Documento transcrito nas págs. 474-475.

36 - Documento transcrito nas págs. 476-477.

37 - Documento transcrito nas págs. 478-480.

38 - Documento transcrito na pág. 481.

Martins em “Siga a bula” e as de Haroldo de Campos à *Revista Textura*, dos estudantes de Letras da USP.³⁹ Dessa forma, tanto o parecer emitido pela Editora Globo quanto as críticas feitas no calor da hora concentraram-se na definição de *Avalovara* como uma obra erudita, um livro de exceção ou uma escrita puramente acadêmica.

No entanto, não é difícil considerar que estas análises não exergaram ou não levaram em consideração que *Avalovara* está inserido na trajetória de um escritor que soube se apropriar dos recursos do gênero romanesco e revitalizá-los em sua escritura. Assim, estes críticos especializados realizaram aproximações indevidas ao tomar como referências certas manifestações de vanguarda ou apenas algumas inovações que ocorreram nas artes no século XX, não identificando; portanto, os diálogos estabelecidos por Osman Lins.

Nessa direção, ao defender *Avalovara*, Lins apresenta, de certa forma, a linearidade deste percurso, indicando para tanto que seu trabalho é uma passagem do arcaico ao moderno. Quando questionado por Esdras do Nascimento se os modelos de estruturação de sua obra não era uma manifestação brasileira do *nouveau roman* francês, ele nega, dizendo ainda que a ausência de conhecimento de certos autores implica no estranhamento de seu livro, pois:

se conhecemos mais ou menos bem os grandes romancistas, se conhecemos Sterne e mesmo alguns textos de Diderot (que era bom leitor de Sterne), se conhecemos Joyce, Virgínia Woolf, Willian Faulkner, não temos por que nos surpreender: a atual revolução do romance não começou com o *nouveau roman*. Não só isto. O *nouveau roman* é uma corrente intelectual, mas sou um primitivo. No sentido de que os instintos, as coisas elementares, o incompreensível contam para mim. Era mais ou menos o que sucedia com Faulkner, com Joyce. Suas obras, ao mesmo tempo, são muito inovadoras e muito arcaicas.⁴⁰

39 - Sandra Nitrini fez o restabelecimento desta entrevista e da carta-resposta de Osman Lins a Haroldo de Campos na *Revista Teresa* nº 10/11, ano 2011. pp. 368-377.

Por sua vez, Marisa Balthasar Soares afirma que, tanto Léo Gilson Ribeiro quanto Wilson Martins “leram o romance osmaniano no descompasso entre a necessidade de emitir opiniões imediatas sobre o livro alardeado nas listas dos “mais vendidos” e o exercício vagaroso de leitura não-linear, que a complexa construção do romance impunha (e ainda impõe)” (p. 13), enquanto Haroldo de Campos “aferiu que *Avalovara* é uma obra de “vanguarda de meio termo”, “com escrita fundamentalmente acadêmica e de um esquema romanesco tradicional, aos quais se impôs de fora, mecanicamente, sem qualquer critério de necessidade intrínseca, um remanejamento ‘à la mode’ (p. 27). Ver:

SOARES, Marisa Balthasar. *Tempo de Avalovara (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)*. São Paulo, 2007. 168f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP.

40 - LINS, op. cit., p 179. Alegoria da arte do romance. Entrevista ao *Estado de São Paulo* em 12 de maio de 1974.

Assim, Osman Lins evidencia não apenas suas leituras, mas também a ideia de que para se observar este gênero, e em especial o *Avalovara*, é preciso situá-lo dentro de uma tradição, uma vez que encontra-se neste, uma nova combinação literária a partir da superação e reelaboração de formas arcaicas e até mesmo modernas, características que também aparecem em *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Nesta obra, Lins concretiza uma experiência radical ao escrever um romance-ensaio sobre um texto de ficção imaginário. Em forma do diário, o livro entrelaça a história e o cotidiano com passagens da vida sacrificada de Julia Marquezim Enone e Maria da França. Ao apresentar suas reflexões sobre o gênero romanesco, ele sistematiza em *Avalovara* um romance que trata do romance, enquanto em *A rainha dos cárceres da Grécia*, leva adiante suas considerações ao colocar uma meditação apaixonada tanto sobre romance como pelo ato de ler, visto que:

ambos os livros preocupam-se com o problema literário. São obras voltadas para o fenômeno literatura. Mas se *Avalovara* chega a ser uma alegoria do romance (ou da narrativa em geral), *A rainha dos cárceres da Grécia* se ocupa, antes, da leitura, do ato de ler. Das relações entre o leitor e a obra literária. Do modo como a narrativa impregna o leitor, e, inversamente, do modo como o leitor anima o texto.⁴¹

Para Maria do Carmo Lanna Figueiredo é esta mesma paixão pela palavra escrita e pela leitura que motiva o autor a aproveitar determinados procedimentos e dramatizar tais situações sobre a escrita e a leitura em sua ficção, sendo que estas estratégias narrativas acabam por modificar o caminho e a relação entre o autor, a escrita e o leitor.⁴² Por sua vez, Renata Rocha Ribeiro sustenta em sua tese, *Leitura e escrita na narrativa de Osman Lins*, que este tema perpassa vários livros do autor e em *A rainha dos cárceres da Grécia* há diversas reflexões sobre a leitura e a escritura. Assim, nas considerações sobre a narrativa romanesca do narrador, um professor de ciências naturais elenca inúmeras e variadas referências, tendo então:

Borges, Goethe, Gide, Carroll, Shakespeare, Sófocles, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Gregório de Matos, Homero, Lautréamont, Virgílio, Emílio Brönte, Tolstói, dentre outros, povoam o seu estudo. Além

41 - Idem., p. 250. Encontro com Osman Lins. Entrevista ao *Jornal de Brasília* em 13 de março de 1977.

42 - FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Osman Lins: o escritor-leitor de *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: ALMEIDA, Hugo. (Org.). *Osman Lins - O sopro na argila*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2004. pp. 301-328.

dessas, há citações de manuais, almanaques, jornais e outros textos, como os de Montaigne, por exemplo. Todas essas leituras indicam que ele é um leitor, além de apaixonado pela leitura, experimentado.⁴³

Portanto, ao longo do seu percurso literário, Osman Lins presentificou em muitas de suas obras as leituras que realizou, sendo certo afirmar que ele se encaixa na definição de um “leitor incomum” segundo George Steiner, porque soube como poucos escrever livros em resposta a outros livros ou mostrou que “existe latente em todo ato de leitura, consequente, a compulsão de se escrever um livro resposta.”⁴⁴

Contudo, longe de esgotar as questões sobre a forma como Lins redimensiona suas leituras em sua produção literária, fica perceptível uma evolução da relação entre leitura e escritura que possibilita um diálogo intertextual. As marcas declaradas reforçam as feições de um trabalho em curso e o enraizamento da criação que se constrói a partir de assimilação, mas sem perder a originalidade e a autonomia. Estas leituras mostram a importância dos caminhos tomados e contribuem para vislumbrar momentos da gênese.

De forma direta ou indireta, elas se ligam à criação ou pelas matrizes ou na materialização de instantes da escritura na marginália. Assim, no diálogo escritor/leitor há uma superação do passado e uma anulação de “uma hierarquia tácita ao refutar o domínio do que parecia terminado, ao desdenhar os limites do espaço do outro e ao fazer com que o alheio se transmute em matéria adstrita a um dossiê de criação, isto é, em manuscrito; o outro se torna paradoxalmente determinante e subsidiário” como nos apresenta Telê Ancona Lopez.⁴⁵

Dessa maneira, as leituras realizadas por Osman Lins também são transfiguradas em *Avalovara*. Surgem em várias cenas, temas e símbolos, projetando-se ainda em perspectivas diferentes e refletindo a visão de literatura e de criação literária do escritor/leitor. Mas vale se perguntar até que ponto o exame das matrizes e da marginália na biblioteca de Osman Lins revelam ainda outros mecanismos de estruturação do romance.

43- RIBEIRO, Renata Rocha. *Leitura e escrita na narrativa de Osman Lins*. Goiânia, 2010. 269f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - UFGO. p. 223.

44 - STEINER, George. O leitor incomum. In: *Nenhuma paixão desperdiçada*. 1ª ed. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 20.

45 - LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. In. *Revista SBPC*, São Paulo, 2007. p. 37.

2. A biblioteca de Osman Lins no IEB-USP e na Casa de Rui Barbosa

A maior parte da documentação resultante da vida e obra de Osman Lins ficou aos cuidados da esposa e escritora Julieta de Godoy Ladeira após a morte do escritor. A partir daí, ela ampliou o arquivo com reportagens, artigos, dissertações e teses. Manteve contato com os amigos, editores e concentrou esforços na divulgação do trabalho dele. Além disso, fez novas edições de livros esgotados e organizou a correspondência trocada por Osman Lins e Hermilo Borba Filho numa coletânea inédita cujo título é *E viva a vida! Correspondência entre escritores*.¹

Para preservar esta memória, Julieta de Godoy Ladeira dividiu a documentação em dois conjuntos e formalmente os doou ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e ao Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, “provavelmente como estratégia para alcançar maior difusão”, conforme Marisa Balthasar Soares.² No entanto, mesmo diante de um material extremamente rico, trabalhar com este espólio significa também lidar com lacunas e questões que talvez não sejam respondidas.

Os principais problemas residem no fato de que a divisão em dois núcleos impede observá-lo como um todo, traçar uma linha histórica precisa e até mesmo confrontar documentos. Com isso, ao não encontrar um determinado documento no Instituto de Estudos Brasileiros, supõe-se que talvez ele esteja na Casa de Rui Barbosa e vice-versa. Uma solução para tais dificuldades encontra-se na digitalização do acervo, porém no contato com os arquivos nota-se que muitos documentos estão fora destes espaços de preservação.

Encontram-se alguns exemplos disso na correspondência de Osman Lins com os amigos Zila Mamede, Alexandre E. Severino, Magno Montez, Laís Corrêa de Araújo e Lauro de Oliveira em que há comentários sobre rascunhos, planos e originais enviados para apreciação. Em carta de 22 de novembro de 1960, Lins cita a Zila Mamede a bolsa

1 - Esta correspondência com 99 cartas de Osman Lins para Hermilo Borba Filho e 89 cartas deste para Osman Lins faz parte de um dossiê que está no Fundo Osman Lins IEB-USP, caixa 10, documentos OL-RS-DVV-0001 a OL-RS-DVV-0014. Além da edição, encontra-se o projeto do livro, versões do prefácio, reportagens sobre os escritores, biografias e a correspondência de Julieta de Godoy Ladeira com a agência literária Carmen Balcells que intermediou a publicação com a Cia. das Letras. A editora recusou a publicação por achar que o gênero comercialmente inviável. Sob os cuidados de Nelson Luís Barbosa desenvolve-se o projeto de pós-doutorado *O diálogo epistolar entre Osman Lins e Hermilo Borba Filho*. Ver: <http://www.ieb.usp.br/orientacao/o-dilogo-epistolar-entre-osman-lins-e-hermilo-borba-filho>

2 - SOARES, Marisa Balthasar. No arquivo do artesão. São Paulo. *Revista Cult*, julho de 2001. p. 62.

de estudos que recebera da Aliança Francesa de Paris e fala sobre a publicação de *O fiel e a pedra*, reforçando que ainda não havia decidido se lhe enviaria os originais desta obra: “Acho besteira isto de você querer guardá-los. Mas também (vaidadezinha escondida) ainda não me decidi a rasgá-los” ³

A questão que fica é se Osman Lins realmente enviou os originais à amiga ou se os rasgou, visto que eles não são localizados no IEB ou na Casa Rui. Contudo, trabalhar com arquivos significa também trabalhar com esses vazios e ausência de determinadas informações. Certas questões podem ter uma resposta com a descoberta de um novo documento ou até mesmo ficar sem explicação devido à perda, a destruição ou dispersão do material. Ademais, um arquivo que é constituído fundamentalmente por elementos textuais, deve levar em consideração a biblioteca do escritor como componente, pois sobre sua importância Telê Ancona Lopez argumenta que:

as bibliotecas de escritores têm se mostrado de capital interesse para a compreensão dos caminhos tomados por poetas, ficcionistas, críticos ou jornalistas. Como somatório de títulos, contribuem para a história da leitura; como espaço da criação, ligam-se implícita ou explicitamente à gênese de obras, ao nos propor matrizes e na marginália, materializam instantes da escritura. Conservadas ou não no seio de acervos completos, isto é, conjugadas a arquivos, coleções - de quadros, discos, filmes ou de objetos diversos -, essas bibliotecas, quando mantêm cadernos de registro ao longo da chegada de livros e periódicos, ou selos, carimbos de livrarias e faturas de compra, historiam fases da própria formação. ⁴

Desse modo, numa biblioteca de escritor percebe-se a constituição variada de títulos e seções sobre uma área restrita ou de outras que interessam as suas obsessões. Sobre esse assunto, o aporte teórico e metodológico têm se ampliado nos últimos anos, principalmente, no campo da genética textual. Erica Durante, a partir de um levantamento das contribuições relevantes, comenta o trabalho *Marginalia - Readers Writing in Books*, de Heather J. Jackson e o volume *Bibliothèques d'Écrivains*, dirigido por Paolo D'Iorio e Daniel Ferrer. Já no campo das obras catalogadas e dos estudos sobre bibliotecas de escritor, menciona os trabalhos de Telê Ancona Lopez, precursora nas investigações sobre a biblioteca de Mário de Andrade, o catálogo *Samuel Beckett's Library* publicado por Marc Nixon e Dirk Van Hulle e o estudo

3 - Fundo Osman Lins IEB-USP - Documentos: OL-RS-CA-0010.

4 - LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. São Paulo: *Revista da SBPC*, 2007. p. 33.

A biblioteca particular de Fernando Pessoa feito por Pizarro, Ferrari e Cardiello. Além disso, ela discute, brevemente, que esses estudos não se restringem apenas as estantes dos escritores, existindo um alargamento dessa perspectiva sobre a biblioteca de artistas, filósofos e cientistas, reforçando então que a anatomia de uma biblioteca de escritor:

se presenta como híbrida, al esta constituida por material impreso (los libros) y manuscritos (las marcas y anotaciones de lectura), que, además de una tipología claramente distinta de soportes, supone una proveniencia doble, ya que, en un mismo cuerpo de papel, el libro, coexisten un primer autor, el que escribió y que ahora es leído, y otro autor, que es el que lee, y al leer scribe. En este espacio que Daniel Ferrer, uno de los teóricos más lucidos de los estudios genéticos de bibliotecas de escritores, define “espacio de transición en el que interactúan libros y manuscritos, y en cual la escritura *in fieri* va tomando forma en lo ya escrito” la cuestión de la autografía, y por ende de la autoría resulta florante. Así, además de la hibridez, también hay cierta promiscuidad que caracteriza este lugar de “transición” y de interacción que es la biblioteca de escritor.

Interacción, por no decir, fagocitación, ya que en el marco limitado del libro impreso, el lector autor, al leer a otro autor, se vuelve provisoriamente un “escritor de marginalia”, según lo define muy justamente Heather Jackson hablando de Coleridge. Este lector especial que es el autor, se vuelve escritor de marginalia, en medida en que aplica al libro sus operaciones usuales de escritura, aísla segmentos de texto, extrapola, copia, a veces traduce [...] Físicamente, la biblioteca se presenta como una entidad múltiple e irregular, compuesta de contenidos y formatos heterogéneos, que además, está en movimiento constante (nuevas adquisiciones, intercambios, préstamos, pérdidas y desplazamientos). Virtualmente, también la biblioteca de un escritor plantea la misma fluctuación por ausencia de límites.⁵

Contudo, essa abordagem não é recente, já que em 1963, Antonio Candido inaugura na Universidade de São Paulo um projeto que propôs o estudo da marginália nos livros e revistas da biblioteca de Mário de Andrade, resultando assim em três dissertações: *O se-questro da dona ausente* (1967), de Telê Ancona Lopez, *Leituras em francês de Mário de Andrade* (1967), de Nites Feres e *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau* (1968), de Maria Helena Grenbecki.⁶ Outro trabalho nesta perspectiva é a tese *Signo e Sentimento: estudo de algumas leituras de Guimarães Rosa e de seus reflexos em sua obra* (1972), de Suzi Frankl Sperber que resultou no livro sobre algumas leituras presentes na biblioteca do autor de *Grande sertão: veredas*.⁷

5 - DURANTE, Erica. La biblioteca de escritor frente al mundo global: repensar un método a partir de R. Piglia, D. Link y R. Fresán. In: *Revista Manuscrita*, São Paulo, n. 24. 2013. p. 23.

6 - LOPEZ, Telê Ancona. Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade. In: NITRINI, Sandra (Org.). *Tessituras, Interações, Convergências*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec/Abralic, 2011. pp. 423-424.

7 - SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos - leituras de Guimarães Rosa*. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

Em relação à biblioteca de Osman Lins, mesmo diante de inúmeras referências citadas por ele, poucos livros sobraram. Porém, refletir sobre ela não significa que as edições depositadas são necessariamente leituras consolidadas e tampouco uma edição antiga significa leitura antiga. As datas nos dão um trajeto das possíveis pesquisas realizadas pelo escritor, auxiliando na visualização de um determinado momento da gênese.

Por outro lado, considere que os livros guardados por Osman Lins também pertenciam a Julieta de Godoy Ladeira, mas que, no geral, as intervenções feitas nas margem ou os apontamentos de leitura existentes no final de alguns volumes são da autoria dele. Desse maneira, conclui-se que parte destas leituras está diretamente ligada a construção de algumas obras seja pela aproximação de temas, conteúdos ou pela presença da marginália. Portanto, como leituras declaradas estes livros guardam, enquanto documento arquivístico, um instante da criação.

Pode-se, então, pensar na dificuldade e até mesmo na impossibilidade de se analisar todo esse material devido ao fato de que esta biblioteca, além de abarcar obras que refletem um amplo campo de escolha, conta com a dispersão de volumes que seriam primordiais para se observar certos temas e procedimentos adotados por Osman Lins. Desse modo, mesmo diante de um universo vasto, caótico e, aparentemente, de escolhas aleatórias, encontra-se certa ordem que revela um verdadeiro cosmos da criação. Com isso, faço uma reflexão geral sobre esta biblioteca, tecendo relações e aproximações para mostrar, tanto quanto possível, como essas leituras estão atreladas à formação ou são parte de uma produção literária.

Inicialmente, há na literatura de Osman Lins uma intensificação da intersecção entre a poética e a arte pictórica e conforme Ermelinda Araújo Ferreira essa questão acaba sendo um dos aspectos mais curiosos da produção osmaniana, visto que “pintura, escultura, tapeçaria, geometria e ornamentalismo são temas frequentes em seus textos, que se notabilizam por explorar exaustivamente os limites entre a palavra e a imagem.”⁸ Nesse sentido, não é difícil verificar na biblioteca algumas obras que contemplam estes assuntos.

Sobre pintura há livros relacionados a um movimento específico ou pintores como *La Peinture Italienne-du Caravage a Modigliani* (1952), de Lionello Venturi e Rosabianca Skira-Venturi, *Marc Chagall* (1953), de Godo Remszhardt, *Impressionist Paintings in the*
8 - FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas - a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2005. p. 29.

Louvre (1961), de Germain Bazin, *Miró* (1967), de Jacques Dupin, *Giovanni Bellini* (1968), de Fred Gettings e *Maneirismo - o mundo como labirinto* (1974), de Gustav R. Hoche.

A arquitetura surge nas obras *Les Chateaux de la Loire* (1957), de François Gebelin, *Padoue: Guide Artistique Illustré avec la Plante des Monuments* (1958), de Sandro Chierichetti, *Les Bâisseurs des Cathédrales* (1958), de Jean Gimpel, *Saint-Étienne de Bourges - Architecture et Vitraux* (1960), de André Chichereau e *Quadro da arquitetura no Brasil* (1970), de Nestor Goulart Reis Filho.

Por fim, reflexões sobre arte e estética estão em *Contribution a l'Esthétique* (1953), de Henri Lefebvre, *A revolução da arte moderna* (1955), de Hars Sedlmayr, *Problemática da estética e a estética fenomenológica* (1958), de Moritz Geiger, *Páginas de estética contemporânea* (1966), de Pierre Abraham, *A necessidade da arte* (1966), de Ernest Fischer e *As origens da forma na arte* (1967), de Herbert Read.

Livro de Hans Sedlmayr com apontamentos da leitura de Osman Lins

Este conjunto de obras sobre pintura, arquitetura e estética revela o interesse de Osman Lins por diversas áreas, abrindo, portanto, frentes de análise para se compreender a intersecção de sua produção com estes ramos do conhecimento. A fortuna crítica do autor já observou parte destas relações, enfatizando principalmente o ornamentalismo em sua obra, porém Ermelinda Araújo Ferreira pontua que:

pesquisas mais amplas sobre a presença das prováveis origens desses modelos ainda se fazem necessárias, pois a natureza dessas transposições, de tão complexa e de efeitos tão surpreendentes, não só renovam o gênero romanesco como apontam, provavelmente, para o mais efetivo, criativo e bem acabado exercício sinestésico de que se terá conhecimento na literatura de língua portuguesa.⁹

Nesta direção, Elisabete Marin Ribas tece em sua dissertação, *Giz, caneta e pincel: literatura e história da arte nas aulas do professor Osman Lins*,¹⁰ diversas considerações que contribuem para a elucidação desta interface entre literatura e outras artes ao analisar através de planos de aula de literatura, teoria literária, teatro e relatórios acadêmicos, documentos depositados no IEB-USP, o período em que Osman Lins atuou como docente de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília.

Elisabete Marin Ribas mostra que Osman Lins, preocupado com nível de conhecimento das artes dos alunos, montou um curso de História da Arte. Além de estabelecer relações pertinentes do tema com a produção osmaniana, ela recompõe esse curso através da transcrição de fitas cassetes, reprodução de imagens em slides e referências ausentes na biblioteca pessoal do escritor. Desse modo, tanto a presença quanto a ausência de certos livros indicam um interesse pelo assunto, sistematizando ainda uma dinâmica da forma como esse conhecimento assimilado ecoa em outras práticas.

Contudo, ao agrupar os livros em unidades temáticas, encontram-se argumentos para reforçar a ideia de que esses núcleos se ligam ao modo de Osman Lins formar sua matéria ou repertório intelectual. Mas até que ponto, sustenta-se este conceito? Será que realmente a biblioteca preservada no arquivo tem conexões com a literatura do autor? Ademais, diante de tantos livros perdidos como afirmar que essas leituras têm relação com seu processo criador? A resposta para estas questões parece ter fundamentação em outro conjunto temático com 23 livros examinados por Osman Lins para a composição do romance inacabado *A cabeça levada em triunfo*.

Este, por sua vez, teria nascido de um pacto firmado entre Hermilo Borba Filho e Osman Lins, motivado por histórias e lendas sobre Lampião e seu bando, sendo que entre elas destaca-se aquela da cabeça de cangaceiro negociada na Estação de Palmares.

9 - Idem, p. 19.

10 - RIBAS, Elisabete Marin. *Giz, caneta e pincel: literatura e história da arte nas aulas do professor Osman Lins*. São Paulo, 2012. 194f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP.

Os escritores desejavam cada um a seu modo tornar este caso em literatura. Contudo, Borba Filho não começou o livro, tendo apenas relatado o fato no romance “*A margem das lembranças*, resolvido, porém, insatisfatoriamente.”¹¹ Osman Lins não terminou a obra; porém, deixou documentos valiosos como uma versão inacabada, notas de planejamento e seu diário de doença com informações sobre o romance.¹²

Diário de doença e nota de planejamento, documentos com informações sobre *A cabeça levada em triunfo*

Nos livros vinculados à composição de *A cabeça levada em triunfo*, os temas predominantes são o cangaço e a flora com os títulos: *Lampião* (1975) e *Sinhô Pereira* (1975), de Nertan Macedo, *Cangaceiros e fanáticos* (1976), de Rui Facó, *Caçadores de cabeças* (1976), de Marcus Cláudio Acquaviva, e *Os cangaceiros* (1977), de Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Curiosidades de nossa flora* (1956), de Getúlio César, *Como vivem as plantas* (1970), de Johannes Van Overbeek, *Conheça a vegetação brasileira* (1970), de Aylthon Brandão Joly, *Plantas e flores ornamentais para sua casa e jardim* (1975) e *Horticultura* (1977), de Irineu Fabichak.

11- MOURA, Ivana. *Osman Lins o matemático da prosa*. 1ª ed. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2003. p. 92.

12 - Foi desenvolvido entre 2012 e 2014 o projeto de pós-doutorado *A cabeça levada em triunfo*, de Osman Lins - *estabelecimento do texto e estudo genético*, de Francisco José Gonçalves Lima Rocha, sob a supervisão da Prof.^a Dr.^a Telê Ancona Lopez. Rocha trabalhou com estes documentos depositados no IEB-USP e na Casa de Rui Barbosa, considerando ainda parte dessas leituras como referência para composição do romance inacabado. Ver: <http://www.ieb.usp.br/docente/francisco-jos-gonalves-lima-rocha>

Mas também encontram-se obras literárias em torno do universo regionalista como *Trepandê* (1972), de Plínio Salgado, *Estória de engenho* vol. 11 (1973), *Universo verde* (1975) e *Estória de engenho* vol. 20 (1976), de Claribalde Passos, bem como as que pontuam o contexto histórico-social: *Juazeiro do padre Cícero* (s/d), de Lourenço Filho e *A República Nova* (1976), de Edgard Carone. Estas leituras, algumas com notas marginais, são documentos do processo e sistematizam aspectos importantes da criação, uma vez que se ligam ao modo como Osman Lins forma sua escrita. Elas relacionam-se a temas, motivos, tratamento do espaço ou ambiente, instaurando assim uma ampla rede intertextual. Esta prática, de acordo com Telê Ancona Lopez, destaca:

a (re) criação que se afirma com originalidade e autonomia ao integrar outro contexto. Desse ponto de vista, as matrizes, consolidadas ou não pela marginália de um escritor, descobertas no circuito de um diálogo intertextual, interessam também à literatura comparada. Matrizes e marginália nos conduzem, por força da intertextualidade e da dimensão documentária, à tentativa de reconstruir, no diálogo, certas instâncias do ato criador enquanto conjunção de leitura e escritura, convergência na esfera intelectual; enquanto sutil passagem da recepção à criação ou alcance maior da recepção que, segundo Daniel Ferrer, se transforma em produção e se extrema na bricolagem. Diálogo, enquanto leitura anotada, implica movimento na pesquisa do artista que se desenrola em consonância com suas obsessões, reconhecíveis na obra; subentende crítica, seleção e assimilação.¹³

Dessa maneira, diante deste conjunto de livros em sua biblioteca, percebe-se uma verdadeira cenografia da leitura que oferece pistas das operações de absorção e de como se constrói o empréstimo. Nesse sentido, ao pensar a criação como uma rede de conexões, como propõe Cecília Almeida Salles, nota-se a multiplicidade de relações, sendo que esta mesma rede aumenta sua complexidade à medida que se estabelece novas direções. Assim, essa “visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualização e ativação das relações que o mantêm como sistema complexo.”¹⁴

Ao associar, então, as obras presentes na biblioteca de Osman Lins com sua produção, tem-se a possibilidade de trilhar vários caminhos, talvez tão diversos quanto as voltas da espiral sobre o quadrado, e levando-se em consideração determinadas declarações ou uma aproximação temática descobre-se alguns livros ligados à *Avalovara*.

13 - LOPEZ, op. cit., p. 33.

14 - SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação - construção da obra de arte*. 1ª ed. São Paulo: Horizonte, 2006. p. 22.

Por exemplo, em carta a Nelly Novais Coelho, colega de magistério na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, Osman Lins comenta não apenas algumas destas obras como também as relações existentes com o romance:

S. Paulo, 21 de janeiro de 1974

Nelly,

Vão os artigos que pediu. Empréstimo também dois livros sobre ciências ocultas. Verá que o sinal gráfico que identifica o terceiro amor de Abel, longe de ser um capricho, constitui uma chave fundamental para a compreensão do romance.

Há toda uma temática do caos e da ordem (ligada ao problema da própria construção literária, que não é mais que a passagem do caos para o cosmos) atravessando o livro. A morte de Cecília, por exemplo, é a representação do caos. Todas as imagens ali expressas são imagens caóticas, de fim de ciclo. Cecília é uma anunciadora. Ver também que ela é sempre marcada por motivos metálicos. É bem clara, nesse sentido, a cena em que Abel a vê pela primeira vez, abrindo o portão de ferro, o vestido amarelo (ouro) etc. Os leões que a marcam e rodeiam também não são gratuitos. O Leão está ligado à idéia de Ouro.

Além disso, na história do tema O (Nascida e Nascida), vemos a heroína buscando o próprio nome, ou seja, buscando a própria identidade. Acha-a? Quem sabe? Dar-lhe um nome seria desencantá-la. Ver a esse respeito, as páginas 16 de 18 de *La Palabra*, de Georges Gusdorf, que também lhe empresto.

Bem. Há uma infinidade de fios, alguns muito delicados, tecendo o nosso livro. Muitos, eu próprio já não sou capaz de identificar sem esforço - e talvez nem assim.

Conclua você como é estúpido, diante de objeto tão minuciosamente construído, e nutrido por antigos sonhos humanos, ditar apressadamente uma sentença que o liquida, como se se tratasse de algum brinquedo. Bem dizia Guimarães Rosa, falando de Literatura: “Tudo isso é muito sério e não pode ficar nas mãos de incapazes.”

Um abraço do
Osman Lins

P.S.- Os trechos de *La Science Occulte* que podem interessar-lhe vão marcados com tiras de papel. De *Art & Alchimie*, você poderá passar uma vista nas páginas 11 a 20. Já localizei acima o que há a ver no ensaio de G. Gusdorf.

O. L.¹⁵

Com alguns grifos nas páginas, *La Science Occulte et les Sciences Occultes* (1935), de Paul Carton e *Art e Alchimie: Étude de l' Iconographie Hermétique et de sus Influences* (1966), de J. Van Lennep exibem parte da “infinidade de fios” à qual Osman Lins se refere. No que diz respeito ao tema da alquimia, a linguagem faz com frequência referências a símbolos astrológicos, metais, figuras enigmáticas, animais e ao uso de imagens sexuais. Ademais, além destas duas referências expostas na carta soma-se ainda o livro *Trattato su la Pietra Filosofale e l' Arte dell' Alchimia* (1947), de São Tomás de Aquino e neste conjunto se faz outra unidade temática.

15 - Fundo Osman Lins IEB-USP: Documento: OL-RS-CA-0200.

Para Ana M. Alfonso Goldfarb as questões atreladas à alquimia sistematizam uma operação simbólica situada no plano cosmológico e “ligada aos anseios mais profundos da psique pela totalidade representada até nossos dias pelos símbolos mandalísticos que surgem em certos sonhos.” Ademais, o alquimista “teria sido a figura que no passado melhor se sucedeu na busca à chamada ‘individuação’, ou autoconhecimento, através do qual o ser humano se integra ao cosmo.”¹⁶

Na linguagem alquímica a relação ato amoroso e cosmogonia é representada pelo simbolismo da morte e do renascimento em que surgem opostos constantes como negativo e positivo, sombra e luz ou a passagem do Caos ao Cosmos. Porém, esta vasta simbologia liga-se também à “estrutura cósmica do ritual conjugal e do comportamento sexual dos seres humanos para representar a cosmogonia.”¹⁷ Devido a isso, tem-se então uma junção com outras obras que tratam da questão do ato amoroso como *Ananga-ranga: tratado hindu do amor conjugal* (s/d), de Kalyana Malla, *L’Art Amoureux des Indes* (1957), de Max-Pol Fouchet ou *Estudios sobre el Amor* (1959), de José Ortega Y Gasset. Além disso, o tema do zodíaco também faz parte das correlações simbólicas da alquimia, aumentando o entrelaçamentos dos temas com os livros *La Religion Astrale des Pythagoriciens* (1959), de Louis Rougier e *História breve da astrologia* (1961), de Paul Couderc

Dessa maneira, estas referências tornam-se uma chave para a leitura de *Avalovara*, funcionando como fios internos que recompõem os diversos desdobramentos de significados da obra ao mesmo tempo que permite a identificação dos elementos de continuidade, prolongamento e rupturas.

Para seguir este caminho, pode-se alinhar outras obras e pelo menos dois novos núcleos temáticos surgiriam, ampliando assim a rede de conexões. No primeiro, ao citar na carta *La Palabra* (1957), de Georges Gusdorf, Osman Lins abre uma entrada para uma conexão de sua obra com leituras de crítica literária, mesmo afirmando que sua formação foi a de um apaixonado pela literatura. Com isso, diversos títulos presentificam um interesse pelos estudos literários como *Problemática de la Literatura* (1951), de Guillermo Torre, *Literatura europeia e Idade Média latina* (1957), de Ernest Robert Curtius, *Que Peut la Litterature?* (1965), de Simone de Beauvoir,

16 - GOLDFARB, Ana M. Alfonso. *Da alquimia à química*. 1ª ed. São Paulo: Nova Stella-Edusp, 1987. p. 233.

17 - ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. 5ª ed. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pp. 121-122.

Teorie de la Litterature - Formalistes Russes (1965), tradução para o francês de Todorov e Jakobson, *Morphologie du Conte - Suivi de les Transformations des Contes Merveilleux* (1970), de Vladimir Propp, *Signos em rotação* (1972), de Octávio Paz entre outros.

Já no segundo núcleo, alinhado a textos literários, há realmente um pequeno recorte diante das inúmeras referências que o autor deu em vida, tendo apenas 11 obras no Instituto de Estudos Brasileiro entre elas alguns títulos da já citada Coleção Nobel como *A fonte* (1947), de Charles Morgan, *O jovem José* e *José, o provedor* (1948), de Thomas Mann. Na Fundação Casa de Rui Barbosa, com apenas 14 obras, encontram-se *Justine* (1960), *Balthazar* (1961), *Clea* (1961) e *Mountolive* (1961) conjunto que forma *O quarteto de Alexandria*, de Lawrence Durrell, além de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1970) e *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, objetos de estudo da tese de doutoramento de Osman Lins - *Lima Barreto e o espaço romanesco*.

Porém, longe de querer aproximar estas obras aos temas do romance *Avalovara* ou a parte da produção artística e intelectual, algo que seria demasiadamente complexo e até mesmo impossível, parece certo afirmar que talvez esses livros tenham sido doados por Julieta de Godoy Ladeira pelo fato de neles existirem sinais de uma relação com o ato criador osmaniano. Por essa razão, devo me deter em alguns destes títulos, e em outros, no momento apropriado. Dessa forma, o livro e a leitura tornam-se nesse trabalho um elemento indispensável para se pensar os caminhos tomados por Osman Lins que enfatizou que:

um livro que temos na mão representa um patrimônio da civilização inteira, é uma herança inestimável: por um lado, em regra, concentra longas reflexões do autor. Se bem escolhido, ele enriquece sempre quem o lê. Ora, que sentido tem nos fecharmos em nossas limitações, desdenhando o livro, que é o mais perfeito instrumento de transmissão cultural? Qualquer bom livro atua sobre nosso ponto de vista, ajuda-nos a ver mais claramente as coisas.¹⁸

Portanto, vale ressaltar que na biblioteca de Osman Lins repousa em algumas obras, sobretudo pela intervenção do grafite ou da caneta, uma leitura detida e cuidadosa na qual se percebe a pausa, a intercepção ocasional e neste procedimento, observa-se um leitor que não se cala, um leitor que transforma o que é alheio em particular.

18 - LINS, Osman. Os sem-reposos do mundo. Entrevista a AABB-Bandeirante, nº. 131 em set. 1966. In: *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. 1ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1979. p. 135.

3. Uma biblioteca perdida, uma biblioteca (re) construída

Na recuperação das leituras realizadas por Osman Lins existe um jogo entre a “biblioteca preservada” - obras presentes no arquivo - e a “biblioteca declarada” que só seria recomposta se consideradas as diversas declarações do escritor. Nesse sentido, a citação valeria como uma leitura consolidada, o que permitiria uma análise ou relação a partir da observação dos elementos presentes no texto. Assim, após perceber em que nível ocorre a aproximação e o distanciamento, seria possível ver os pontos de contato ou simplesmente refutar tal ligação.

Neste caso, não existiria a materialidade do livro na estante, aquele grifo que assinala um trecho ou até mesmo a prova da leitura efetivada. Porém, mesmo não sublinhando alguma frase ou a transpondo para uma folha como nota, a citação configura-se de certo modo como um ato de leitura; visto que desarticula o texto em sua integralidade e o transporta para outro contexto. Logo, “toda citação é primeiro uma leitura - assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação” mesmo quando considerada no sentido mais banal.¹

Desse modo, pode-se pensar que existe realmente em *Avalovara* a invocação de todas as leituras realizadas por Osman Lins e que a presença de uma bibliografia seria inviável devido à diversidade dos livros consultados, conforme ele sugere na carta à comissão de dedicação exclusiva apresentada na introdução. Surge, então, outro problema quanto à confecção da bibliografia, detalhe destacado por Antoine Compagnon, uma vez que ela equivale a um catálogo de textos lidos pelo autor no momento em que o projeto de escrita o conduz, sendo algo limitado e incompleto; assim:

até onde ir na recensão de suas leituras? Devemos acrescentar os jornais, os romances policiais? Como distinguir aquilo que foi útil, aquilo que surgiu ao acaso? E por que não os filmes? E as conversas? E as velhas leituras, as da infância, que me fazem ainda sonhar? Uma bibliografia verídica, sincera e exaustiva é tão impossível quanto uma confissão verdadeira.²

1 - COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. 1ª ed. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 19.

2 - Idem., p. 113.

Com isso, levar em consideração que todas as leituras realizadas por Osman Lins contribuíram para a confecção do romance seria um trabalho complexo, porque não se teria a dimensão de todas as referências, contando apenas com uma pequena parcela da trajetória do leitor. Ademais, mesmo a carta revelando uma circunstância da escritura, há que se considerar uma gênese forjada ou exibicionista “mais ou menos trucada e encenada” o que coloca em suspeição o relato testemunhal,³ sem falar no fato de que uma noção de totalidade poderia nos conduzir a determinadas aproximações equivocadas e até mesmo desnecessárias. Caso Osman Lins realmente conduzisse seu romance nesse sentido, talvez a obra resultasse numa bricolagem de referências, técnicas e procedimentos narrativos.

Longe desta perspectiva, seu trabalho de escrita implica uma complexidade de relações existente em um objeto aparentemente fragmentário, mas que, ao ser observado atentamente mostra que o acúmulo de planos, ideias e referências, cuidadosamente selecionados e combinados, se converte em unidade. Portanto, esse processo se dá ao longo do tempo e “caminha de uma nebulosa fértil em direção a alguma forma de organização”, pois “a obra em criação é um sistema em formação que vai ganhando leis próprias” e “as combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo” conforme Cecília Almeida Salles.⁴

Contudo, mesmo com a ausência de algumas obras na “biblioteca preservada” é possível pensar a partir de outras evidências numa (re) construção da “biblioteca perdida” o que garante, em termos, uma visão do material disperso ou consultado por Osman Lins em outros espaços. Mas vale ressaltar que a destruição de um acervo é algo mais comum do que se imagina, pois “há mais bibliotecas destruídas do que reconstruídas” sem falar no fato de que a “ressurreição de uma biblioteca jamais pode ser sua reconstrução idêntica ao original” de acordo com Jean Marie Goulemot.⁵

3 - MORAES, Marcos Antonio. Ligações perigosas. In: PINO, Claudia Amigo (Org.). *Criação em debate*. 1ª ed. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 74.

4 - SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2ª ed. São Paulo: Fapesp/ Annablume, 2004. p. 33.

5 - GOULEMOT, Jean Marie. *O amor às bibliotecas*. 1ª ed. Trad. Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 60.

Em relação à dispersão de alguns livros que pertenceram a Osman Lins, encontram-se no arquivo do IEB-USP 125 folhas de anterrosto com as dedicatórias de seus autores ou de amigos, sendo que em parte destes documentos não é possível sequer identificar o título da obra.⁶ Com isso, este conjunto, além de indicar a ausência dos volumes, acentua uma rede de relações sociais constituída predominantemente no campo literário.

Dentro dessa esfera de sociabilidade literária, Osman Lins recebeu dedicatória em *Ninho das cobras*, de Lêdo Ivo, *Sol das almas*, de Hermilo Borba Filho, *Fenomenologia da obra literária*, de Maria Luiza Ramos, *Fernando Pessoa na África do Sul*, de Alexandrino E. Severino, *Texto/contexto*, de Anatol Rosenfeld, *As raízes existenciais da poesia bocagiana*, de Nelly Novaes Coelho, *A literatura brasileira - vol. V - o pré-modernismo*, de Alfredo Bosi, *Como aprendi o português e outras aventuras*, de Paulo Rónai, *Fundamentos da investigação literária*, de Eduardo Portella, *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido entre outros.

Porém, entre as várias folhas de rosto destaca-se a do livro *Mythologie Générale* (1935), publicação da Librairie Larousse sob a direção de Felix Guirand, com uma dedicatória de Lygia Fagundes Telles.⁷ Nesse livro existe uma apresentação de mitos, lendas e histórias de diversas partes do mundo, incluindo as informações sobre a divindade oriental Avalokiteçvara que serve de base para a composição do nome do romance, ideia da qual Osman Lins nunca fez segredos. Em entrevista a Geraldo Galvão Ferraz em 28 de novembro de 1973 a explicação da origem do título se faz abertamente:

Veja - Você poderia dar uma visão geral de *Avalovara*, situando-o e apresentando-o ao leitor?

Lins - Primeiro, o título corresponde ao nome de um pássaro que existe no romance. Um pássaro imaginário. Inventei esse pássaro, não o nome. Pensava guardar para mim o segredo, mas revelo-o. Há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos; de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo.

6 - Este material está depositado nas caixas 5 e 6 com uma classificação que vai de OL-RS-0043 a OL-RS-0168. Dentro do possível, há informações sobre o nome dos autores, os livros e as datas das dedicatórias. Ao que tudo indica estas folhas de rosto foram destacadas e incorporadas aos demais documentos do arquivo, talvez por Julieta de Godoy Ladeira, porém os respectivos livros não se encontram na biblioteca de Osman Lins do IEB-USP ou da Fundação Casa de Rui Barbosa. A relação dos livros está no complemento VI. págs. 224-229.

7 - Fundo Osman Lins IEB-USP: Documento: OL-RS-0084.

Seu nome é Avalokiteçvara. Não foi difícil, aproveitando esse nome, chegar ao nome claro e simétrico de “Avalovara”, que muitas pessoas acham estranho.

Veja - E qual o papel desse pássaro (ou desse deus) no romance?

Lins - Tem um papel simbólico. É um grande pássaro feito de pequenos pássaros. Simboliza este romance e também minha concepção de romance. Suas significações, porém, são ainda mais amplas. Por exemplo: o Avalokiteçvara é uma divindade plena de amor. Tanto que, masculino na Índia, assume na China um caráter feminino, maternal.⁸

Folha de rosto do livro *Mythologie Générale*

8 - LINS, Osman. Escritor que se preza evita o poder. Entrevista a *Revista Veja* em 28 de novembro de 1973. In: *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. 1ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1979. p. 165.

Já em uma nota de planejamento do romance, Osman Lins fez uma caracterização da divindade Avalokiteçvara e a descrição condiz com o que se tem na entrevista, sem falar que ele expôs claramente a página 332 de *Mythologie Générale* como fonte das informações. Dessa maneira, mesmo não fazendo parte da biblioteca preservada, pode-se considerar a relevância do livro no processo de criação de *Avalovara*, uma vez que a ligação se estabelece a partir da folha de rosto conservada e dos rastros na nota, componentes que viabilizam com maior segurança o cotejo com o texto matriz.⁹

9- GUIRAND, Félix et al. *Mythologie Générale*. 1^a ed. Paris: Larousse, 1935. p. 332.

Les Dhyâni - Bodhisattvas; Avalokiteçvara. De la méditations des Dhyâni-Bouddhas émanent des Dhyâni-Bodhisattvas: Samantabhadra, Vajrapâni, Avalokiteçvara, Viçvapâni. Samantabhadra, l'un des familiers les plus habituels du Çâkyamouni dans les textes mahâyânistes, a l'allure d'un dieu de l'action et symbolise le bonheur. De couleur verte, il monte un éléphant. Son culte s'est développé particulièrement à Wo-meichan (Setchouen) et au Népal.

Vajrapâni, porteur du foudre, apparaît dans les sculptures gandhariennes, tantôt comme un Zeus, tantôt comme Éros, voire comme un Héracles, un Pan, un Dionysos.

Les representations figures nous révèlent l'histoire de Vajrapâni: primitivement un yakcha, fidèle Compagnon, doublet du Çâkyamouni, il prend de l'importance dans le Grand Véhicule, comme "bodhisattva d'aspect bénin ou d'allure furibonde", idéal des fidèles ouépouvantail des impies (Foucher).

Avalokiteçvara, le Seigneur doué de l'illumination intégrale, mais demeuré en ce monde pour le salut des créatures, est au premier chef le Miséricordieux. Appelé aussi Padmapâni, il tient un lotus rose; pour attester qu'il procède d'Amitâbha, il en porte l'effigie encadrée dans sa coiffure. Personne, que souffre, ne l'implore en vain. Comme le travail ne lui manque pas en ce monde misérable, il n'a pas trop de "mille" bras. Le Karandavyûha décrit ses pérégrinations charitables, soit qu'il apporte quelque rafraîchissement aux damnés de l'enfer, soit qu'il convertisse les ogresses (râkchasî) de Ceylan, soit qu'il prêche la loi aux êtres incarnés en insectes et vers dans la région de Bénarès. Ainsi, quoique sa résidence normale soit Le paradis d'Amitâbha, il a pour séjour d'élection Le monde de la souffrance, qu'il préfère à la paix du nirvana.

La Chine a opéré une bien singulière transformation de ce bodhisattva: comme pour honorer sa puissance d'amour, elle lui a donné le type, féminin, de cette déesse Kouan-Yin (Kouannon) qui, portant un enfant dans ses bras, ressemble si étrangement à la Vierge Marie tenant son divin fils. En contraste avec cette effigie si concrète, l'Inde imagine ce sauveur compatissant comme un être cosmique, aux formes innombrables:

"Des ses yeux sont produits le soleil et la lune; de son front, Maheçvara; des ses épaules, Brahman et d'autres dieux; de son Coeur, Nârâyana; de ses cuisses, Sarasvatî, de sa bouche, les vents; de ses pieds, la terre; de son ventre Varouna... Il est une lampe pour les aveugles, un parasol pour ceux qui qu'on dévore l'ardeur solaire, un ruisseau pour les assoiffés; à ceux qui craignent un danger, il enlève toute crainte; pour les maladies il se fait médecin; pour les malheureux, père et mère (Kârandavyûha, 14 et 48)."

Mère! Viola L'aspect sous lequel il a conquis l'Extrême Orient.

Avalokiteśvara, o Senhor dotado ^{de} iluminação integral, mas que permaneceu neste mundo para a salvação das criaturas, é antes de tudo o Misericordioso. Chameado também Padmapāni, traz um lótus cor-de-rosa; para atestar que procede de Amitābha, ele traz a sua efígie incrustada no penteado. Ninguém, que sofra, pede em vão a sua ajuda. Como o trabalho não lhe falta neste miserável mundo, "il n'a pas trop de mille bras". O Kārandavyūha descreve suas peregrinações caridosas, seja trazendo algum refrigério aos danados do inferno, seja convertendo as "ogresses" (rākhasī) do Ceilão, seja pregando a Lei aos seres encarnados em insetos e em vermes na região de Benares. Assim, ainda que sua residência normal seja o paraíso de Amitābha, sua morada de eleição é o mundo do sofrimento, que ele prefere à paz do Nirvana. (nirvāṇa)

A China operou uma singular transformação neste buda: como para honrar o seu poder de amor, ela lhe deu o tipo, feminino, dessa deusa Kouan-Yin (Kouannon) que, trazendo uma criança nos braços, se assemelha-se tão estranhamente à Virgem Maria com seu divino filho. Em contraste com essa efígie tão concreta, a Índia imagina este salvador cheio de compaixão como um ser cósmico, de formas inumeráveis:

"De seus olhos nasceram o sol e a lua; e de sua frente, Mahādeva; de suas espáduas, Brahma e outros deuses; de seu coração, Marayana; de suas coxas, Sarasvati; de sua boca, os ventos; de seus pés, a terra; de seu ventre, Varouna... Ele é uma lâmpada para os cegos, um guarda-sol para aqueles que temem o ardor solar, um regato para os sedentos; aos que temem um perigo, ele retira toda espécie de medo; para os doentes, faz-se médico; para os infelizes, pai e mãe." Não! eis o aspecto sob o qual ele conquistou o Extremo Oriente.

Mitologia Geral, pág. 332.

Há efígies de Avalokiteśvara representadas com seis mãos

O número 1, origem dos demais, deve contar também a origem dos 2 princípios opostos, q. constituem o princípio do mundo: o limitado e o ilimitado. Aos números impares corresp. o limitado (e correlativamente o limite) e o bom (assim como o reto, o repouso, o luminoso e o masculino); aos pares corresponde o ilimitado, o mau (assim como o curvilíneo, o movimento, o tenebroso e o feminino.) Pares opostos encontram-se no cosmos. - O 10, como dos 4 primeiros números, tem uma grande força, enche tudo, atua em tudo, é começo e guia da viam divina, celestial e humana.

Imagens da divindade Avalokiteçvara presentes no livro *Mythologie Générale*, pp. 332 e 334.

Mas vale ressaltar que não se deve enxergar esta vertente de análise como “um método de apoio para enriquecer o estudo das “fontes” e a abordagem biográfica da obra,”¹¹ trata-se antes de tudo de um limiar entre os materiais preexistentes e a escritura literária. Devido a isto, há condições de direcionar o ponto de vista sobre o fenômeno de captura e integração, observando ainda o modo como se manifesta o processo de seleção e apropriação bem como os mecanismos de produção e transformação. Portanto, se por um lado existe a dificuldade de recomposição da biblioteca que se perdeu, por outro, os rastros remanescentes guardam os elementos recônditos nos documentos do arquivo onde se estratificam alguns volumes ou até mesmo verdadeiras “estantes declaradas”.

Com isso, é possível ver quais livros fizeram parte do universo de interesse do escritor sem falar no fato de que através da citação de uma determinada obra abre-se um caminho para estabelecer relações com materiais exteriores, indicando assim alguns trajetos das operações de absorção, do modo como se constrói o empréstimo ou simplesmente o exercício da leitura. Nesta direção, ao examinar as diversas cartas escritas pelo autor

11 - BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. 1ª ed. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2010. p. 29.

entre 1944 e 1978, além das impressões e confidências pessoais espalhadas por este material, recompõem-se outras leituras por meio das citações, referências e breves análises de obras literárias.

Um apoio a estas considerações está na correspondência com a poetisa Zila Mamede ¹² com quem Osman Lins manifesta relação de amizade através de conselhos, ensinamentos e comentários sobre fatos cotidianos, exercendo também a função de crítico literário dos livros dela, *Rosa de pedra* (1953) e *Salinas* (1958). Nesse período, ele comenta poemas, avalia aspectos formais, temáticos e pontua a evolução entre os textos e as obras, ¹³ chegando a afirmar que Mamede encontrara sua veia poética:

[...] Há, sem dúvidas, poemas ruins ou quase isso. Mas quem é que publica um livro só de poemas bons? Nem sempre, Zila, o poeta está na obrigação de fazer poemas bons. Ele tem o direito de cometer os seus erros, de fazer o que é pessoal, de satisfazer caprichos. Há mesmo as ocasiões em que ele deve fazer má poesia. Aqui para nós: sofro, às vezes, uma espécie de inquietação, quando me lembro da rigorosa métrica, da perfeição formal com que Mauro Mota compôs as suas *Elegias*. É um problema que me preocupa, este do decôro com que o escritor deve tratar determinados temas, o da morte principalmente [...]

[...] sobre a tua poesia, creio que só uma coisa é preciso reafirmar: és, inevitavelmente, um poeta. E cresces, cada vez mais, nos teus versos novos. Agora, segundo sinto, as hesitações vão passar. Tudo o que era solicitação alheia à tua vontade, será eliminado. A tentação de seguir a moda, de fazer como os outros, ou mesmo de não fazer como os outros, tudo isso está passando. Zila, que se adivinhava, está se encontrando. E será - muito breve, - uma das grandes vozes do Brasil. A primeira voz de mulher, na poesia brasileira, com odor de terra. Pois, até hoje, só tivemos poetisas civilizadas.

Veja você, é engraçado como nos enganamos. dizia você:

Nunca serei nossas terras,
Que só existo no mar.

E, no entanto, é na terra que você irá encontrar a sua salvação. O mar, para você, talvez não fosse mais do que o símbolo da sua procura da viagem em busca de si mesma [...] ¹⁴

12 - Zila Mamede (1928-1985) nasceu em Nova Palmeira, Paraíba, mas viveu e desenvolveu seu trabalho no Rio Grande do Norte. Atuou como bibliotecária e a produção poética: *Rosa de pedra* (1953), *Salinas* (1958), *O arado* (1959), *Exercício da palavra* (1975) e *Corpo a corpo* (1978) foi reunida no livro *Navegos* (1978), sendo este dedicado à memória de Osman Lins.

13 - Comentários sobre os poemas do livro *Rosa de pedra*, carta de 26 de novembro de 1953. Fundo Osman Lins IEB-USP. Documento: OL-RS-CA-0002.

14 - Comentários sobre o livro *Salinas*, carta de 15 de dezembro de 1958. Fundo Osman Lins IEB-USP. Documento: OL-RS-CA-0010.

Já na correspondência com Lauro de Oliveira predominam questões pessoais e familiares que geralmente são resolvidas com o auxílio do amigo, mas o que interessa é a troca de informações sobre leituras realizadas por ambos, pois dentro desse diálogo, Lins cita escritores como José Lezama Lima e o romance *Paradiso*, além de exaltar Jorge Luis Borges e sua produção literária. No entanto, ele também se admira com o repertório do amigo e no conjunto de cartas trocadas pelos dois aparecem várias referências literárias.¹⁵

Assim, nesse material encontra-se parte de uma história literária à espera de decifração sem falar que relacionada ao processo criativo esta correspondência “pode revelar matrizes e circunstâncias da escritura, documentar lições elididas na versão de um texto publicado (e, eventualmente, conter a justificativa das escolhas realizadas), acolher projetos artísticos nascidos ao correr da pena [...]”¹⁶ Além disso, muitos outros aspectos das prováveis leituras realizadas por Osman Lins e a dispersão de certas obras estão em outros documentos do arquivo.

Em um recibo da Livraria José Olympio de 28 de janeiro de 1953, há o registro de compra de uma coleção com 15 volumes das *Obras completas e ilustradas*, de Dostoiévski,¹⁷ mas os livros não estão presentes na biblioteca de Osman Lins da Casa de Rui Barbosa ou do IEB-USP. Apresento esta informação apenas para reforçar o conceito de dispersão e retornarei a esse documento e as relações do leitor com a obra de Dostoiévski na quarta parte do trabalho no capítulo: Apenas um recibo? Abel e Liev Nikoláievitch Míchkin.

15 - Durante o ano de 2011, organizei parte da correspondência ativa e passiva do Fundo Osman Lins IEB-USP. Neste conjunto de cartas percebem-se determinadas lacunas, uma vez que a ausência de alguns documentos interrompe o fluxo do diálogo. Isto ocorre, aparentemente, por dois motivos: alguns documentos estão depositados na Casa de Rui Barbosa e outros estão provavelmente com os destinatários. No geral, as cartas de Osman Lins tratam de assuntos diversos e dispersos, aspectos que impedem a construção uma unidade de interesse literário.

Porém, no diálogo que ele estabelece com Zila Mamede, Alexandrino E. Severino, Lauro de Oliveira, Laís Corrêa de Araujo e o já mencionado Hermilo Borba Filho, há a possibilidade de se construir este objeto de estudo, pois são frequentes os comentários sobre obras, questões literárias, traduções, e reflexões sobre o painel cultural do período. Com isso, uma investigação em torno da correspondência de Osman Lins com esses amigos se faz necessária para que tais documentos não desapareçam com o tempo e também para dar atenção a estes interlocutores.

16 - MORAES, op. cit., p. 73.

17 - Fundo Osman Lins IEB-USP. Documento: OL-VDF-0140.

Antônio José Olympio Editora

END. TELER. OLYMPIO
CAIXA POSTAL 4303

L.R.B. - RUA DO DIVISOR, 50
DEP. - RUA (STANISLAU) DA VEIGA, 05

Escritório Geral: PRAÇA 10 DE NOVEMBRO, 50 2º - Fone 43.9772

RIO DE JANEIRO

Filial em Belo Horizonte: RUA SÃO PAULO, 635 - Loja 5 - E
• • Rua de AVENIDA MANOEL BORGES, 23 C
• • São Paulo • • Agência em Fortaleza

DEPARTAMENTO DE VENDAS A PRESTAÇÃO

NÃO VALE COMO RECIBO -- NOTA DE ENTREGA Nº 21024

SR. OSMAN DA COSTA LINS
 TRAB. - BANCO DO BRASIL - OSM
 N.º 511 A
 R. Evaresto da Veiga, 184 -
 Casa Amarela - Recife.

S/ pedido feito ao
n/ vendedor

Lins Vitorino

Recibo... 28 de Janeiro... de 1953

QUANTID.	COLEÇÕES	VALOR
1	DOSTOIEVSKI (15 Vols.)	2.400,00
16 prest. de 150,00 Dupe. venc. dia 30 c/mês Vencimento das duplicatas: a partir de 28 de Fevereiro		

AST. NOTAS:

a - Depois dos livros entregues ou remetidos não aceitamos devolução e nem fazemos trocas, salvo em caso de defeitos tipográficos;
 b - as duplicatas serão apresentadas ou enviadas para coleta dentro de poucos dias, nossa aguardar;
 c - pedimos aos nossos clientes do interior que procurem correspondência no correio, caso não recebam qualquer aviso nos próximos dias.

RUA-EVARISTO da Veiga

M. N. 4303 - C.V.

Em outro documento, um cartão de sócio usuário da biblioteca do Instituto Goethe, encontra-se a retirada em 26 de maio de 1977 de um livro de Thomas Mann.¹⁸ Logo, estes registros pontuam dois momentos diferentes e acentuam que a busca do conhecimento não se restringe apenas a um espaço privado, sendo possível pensar que outras bibliotecas contribuíram para a formação de Osman Lins.

1976	1977	Nome: <i>Osman da Costa Lins</i> Endereço: _____ Bairro: _____ CEP: _____ Tel.: _____ R. G.: _____ Assinatura: _____
1978	1979	

266

2412242

FITA N.º	DEVOLUÇÃO	FITA N.º	DEVOLUÇÃO
+B.650	26 MAI 1977	+B.650	26 MAI 1977
(Cartão - Thomas Mann)			

18 - Fundo Osman Lins IEB-USP. Documento: OL-FOR-0008.

Nessa direção, Elisabete Marins Ribas nos mostra que no período em que Osman Lins foi professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, ele dedicou parte do curso à Arte Dramática, e no arquivo dele há um conjunto de 44 documentos relacionados a teoria teatral. Assim, Ribas observa a incongruência e a minúcia dos títulos para um curso de Letras, relacionando este material ao curso de dramaturgia seguido por Osman Lins na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife. Com isso, além da presença de um conteúdo que advém de outro espaço, ela indica várias referências existentes nos documentos como Aristóteles, Platão, Heráclito, Homero, Sófocles, Parmênides, Hegel, Kant, Bergson, Hobbes, Nietzsche, Schopenhauer, São Tomás, Santo Agostinho, Shakespeare, Brecht, Henrik Ibsen, Stendhal e Dostoiévski.¹⁹

19 - RIBAS, Elisabete Marin. *Giz, caneta e pincel: literatura e história da arte nas aulas do professor Osman Lins*. São Paulo, 2012. 194f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 58-63.

Por fim, ao se debruçar sobre as diversas citações de obras ou autores que Osman Lins faz em sua produção ou depoimentos, amplia-se consideravelmente esse painel de referências ²⁰ que longe de sistematizar um quadro geral de quais leituras foram provavelmente realizadas por ele, indica antes de tudo um leitor que mudou e renovou suas leituras de acordo com suas experiências, e, ao abandonar ou retomar certas obras, acabou modificando suas escolhas conforme os trajetos múltiplos com qual se deparou.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, nesta ampla rede de referências, a prática de leitura de Osman Lins tem também vida própria, sendo que estas “leituras se sucedem, mas nem sempre se assemelham; elas se influenciam, modificam, agem sobre o leitor, levado a desviar seu trajeto à mercê de seus encontros e de seus desejos” conforme apresenta Chantal Horellou-Lafarge e Monique Segré em sua *Sociologia da leitura*. ²¹ Dessa maneira, na “biblioteca declarada” de Osman Lins, observa-se um verdadeiro labirinto, cuja rede de citações põe em ação diversos textos que são deslocados de sua integralidade para fazer parte de um novo contexto.

Contudo, Osman Lins entendeu como poucos que, mesmo existindo a possibilidade de escolhas, um livro só se revela a quem o toma entre as mãos e página após página, procura desvendar o seu conteúdo. É, portanto, na necessidade de buscar novos caminhos e abordar novas experiências, não somente do ponto de vista temático, mas também estrutural, em termos estéticos, que ele traz parte de suas leituras para inovar sua arte de narrar. Mas o foco deste trabalho não recai sobre essas leituras dispersas e sim no exame das matrizes e da marginália na biblioteca de Osman Lins, uma vez que as marcas declaradas conduzem, a partir da intertextualidade e da dimensão documentária, o exercício de tentar reconstruir certas etapas do ato criador enquanto conjunção de leitura e escritura; permitindo assim, analisar as operações de absorção e transfiguração. Vale então se perguntar até que ponto o exame da marginália na biblioteca revela outra face do seu processo criador.

20 - Pensando em alguns conceitos desenvolvidos no livro *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon, elaborei um índice onomástico de autores, artistas, personalidades e obras a partir das citações diretas feitas por Osman Lins em seus livros. Acredito que esse "catálogo" indica outras referências que provavelmente passaram pelas mãos do autor. Ver págs. 501-579.

21 - HORELLOU-LAFARGE, Chantal; SEGRÉ, Monique. *Sociologia da leitura*. 1ª ed. Trad. Mauro Gama. São Paulo: Ateliê, 2010. p. 124.

Théorie de la Littérature, textes des formalistes russes, pág. 184 e segs.) Kenneth Burke usa a expressão FORMA REPETITIVA, assim definindo-a: "é a manutenção coerente de um princípio sob novas disfarces. É a reafirmação da mesma coisa de direntes maneiras." Acrescente que a forma repetitiva é fundamental em qualquer obra de arte. (Teoria da forma Literária, pág. 129).

30. Outro procedimento importante é a singularização, que consiste em fazer com que determinado objeto (ou evento) seja percebido através de um observador inadequado. (ver a canção de Balaia, em Vidas Secas.) Uma variante da singularização consiste em nos termos "em um único momento do quadro, acenando-o" (Chklovski, idem, pág. 185) (Exemplo: Os olhos de resaca de Capitu).
31. Resta falar da justificação da narrativa. Há às vezes em que a história fica a vários graus de distância do autor que recebeu um manuscrito confiado a outra pessoa etc. (Ver Senhora e D. Casuarro).
32. Não esquecer que a Trama está estreitamente relacionada com o Tempo: o fato narrativo, posto a serem entendidos separadamente.

b i b l i o g r a f i a : -

- Kenneth Burke, Teoria da Forma Literária, Cultrix, S. P. 1969.
- Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes, Ed. du Seuil, Paris, 1965.
- Evgenia Todorov, As Estruturas Narrativas, Perspectiva, 1969.
- Estruturalismo e Poética, Cultrix, 1970.
- Wellek & Warren, Teoria Literária, Gredos, Madrid, 3a. ed.
- Massaud Moisés, A Criação Literária, Melhoramentos, 3a. ed. 1970.

Marília, 18 de abril de 1972.

4. Marginália e apontamentos da leitura de Osman Lins em sua biblioteca

A presença da marginação pode, em termos de extensão e densidade, rivalizar com o próprio texto, ocupando as margens laterais, espaços livres no topo e na base da página, bem como nas entrelinhas. Edgar Allan Poe “foi o primeiro a refletir sobre as implicações da propensão dos escritores a escrever nas margens dos textos uns dos outros. Em *Marginália*, título que deu a seus esboços críticos, o poeta norte-americano deixou, segundo Valéry, o germe de uma verdadeira teoria das notas”, como aponta Lilian Escorel.¹

Dessa maneira, a reação ao texto lido através de um grifo, uma marca ou até mesmo a transposição para uma caderneta ou folha assinala uma etapa que em última hipótese resulta em um primeiro estado material da escritura. Há então nesse processo uma interrupção do fluxo de leitura, fazendo o leitor parar diante de uma determinada passagem e não de outra, pois isto implica uma solicitação, seleção ou simplesmente a prática do cortar. Paralisada no tempo, esta marginação se fecha sobre si mesma e sua mobilidade talvez ocorra na escritura, por isso é primordial entender que:

na marginação e em certas leituras não assinaladas, ficam, pois, manuscritos recônditos, à espera de uma decodificação escorada na análise de textos inteiros, de fragmentos e de sinais sobrepostos ao livro, ou nutrida por citações fora desse contexto, anunciando a indelével captação por parte do leitor, a ser flagrada pelo crítico. Essa captação pode espelhar uma latência, no inconsciente, memória de uma experiência de leitura, a qual, mesmo passado muito tempo, de repente aflora por força de associações que retomam, de modo claro ou não, o diálogo antigo, para servir a novos propósitos no decorrer do processo criativo de novas obras. Desse diálogo restam vestígios: as notas marginais que valem como notas prévias e os textos de outros autores que escondem matrizes.²

No entanto, deve-se tomar cuidado e perceber que esta prática não é considerada como um recurso que se estende apenas ao processo criador dos escritores e tampouco um elemento que segue os mesmos critérios e padrões. Nas intervenções feitas por Osman Lins em seus livros dificilmente encontram-se anotações no corpo do texto, sendo comum apenas a presença de grifos nas laterais

1 - ESCOREL, Lilian. *L'Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. 1ª ed. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2011. pp. 19-20.

2- LOPEZ. Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. *Revista da SBPC*, ano 59, 2007. p. 33.

das páginas, destacando frases ou parágrafos. Além disso, no final de algumas obras, estas marcas registradas ao longo da leitura se convertem num apontamento, ou seja, um índice com o número das páginas, sintetizando o conteúdo, as ideias centrais ou apenas a presença de palavras-chave.

Grifo de Osman Lins no livro *A revolução da arte moderna*, de Hans Sedlmayr

Entre os 180 livros no IEB-USP, apenas 30 apresentam notas marginais, enquanto na Casa de Rui Barbosa dos 102 livros, as marcas autógrafas encontram-se em 56 obras. Desse modo, a biblioteca preservada de Osman Lins conta com 282 volumes, dos quais 86 têm marginália. Surge, então, um diálogo em rede que pela contaminação do lápis ou da caneta cristaliza um momento da leitura, mas também pontua uma superação na medida em que a anotação se converte em resposta, sendo assim redimensionada, transcrita ou transfigurada. Portanto, a marginália do escritor transforma esta biblioteca em berço da criação, assumindo uma dinâmica particular e às vezes, estendendo-se de forma complexa.

De certo modo, indiquei anteriormente que ao aproximar certos livros da biblioteca de Osman Lins por unidades temáticas, identificam-se determinados núcleos ou conjuntos relacionados à produção de algumas de suas obras. Talvez isso aponte um provável motivo pelo qual Julieta de Godoy Ladeira tenha doado esta pequena parcela de livros, uma vez que, em certos volumes, encontram-se marcações autógrafas dela, enunciando a relação da edição com a construção literária do autor. Em *História del Alfabeto* (1961), de A. C. Moorhouse há uma inscrição na qual ela cita a utilização na composição de *Nove, novena*, enquanto que, no *O que dizem as mãos - sumário de quirologia* (1971) a ligação seria com *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Porém, passando por outros documentos do arquivo, percebe-se que as leituras do escritor Osman Lins se ramificam, ora indicando a ausência de livros ora dando pistas de sua utilização. Sandra Nitrini mostra, a partir da análise de três cadernetas dos anos de 1950, que ele se preparava com cuidado e dedicação para trabalhar com a palavra. Neste material, tratando de assuntos variados como contas, listas de endereços ou experiências pessoais, há uma predominância de reflexões sobre o ato de escrever, sendo que transparecem diversas citações de André Gide ³, cuja obra não está na biblioteca. Por outro lado, num depoimento depositado no fundo IEB-USP, do tempo de magistério em Marília, ele explica seu método de composição, dando com exemplo principal o romance *Avalovara*. ⁴

De acordo com o relato, este método se origina do afastamento de qualquer tipo de ambição, eliminando preocupações inúteis e distanciando-se, tanto quanto possível, dos centros do poder, conselho apreendido de Rilke, cujas obras *Cartas a um jovem poeta* e *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke* (1953), reunidas em um único volume e com 24 grifos ao longo de suas 109 páginas está presente na biblioteca do IEB-USP.

Osman Lins cita ainda a numerologia e aspectos pitagóricos como base para estabelecer a estrutura da obra, elementos sintetizados de passagens de *La Science Occulte et les Sciences Occultes* (1935), de Paul Carton e *Philosophie et Mystique du Nombre* (1971), de Matila Ghika, além de indicar o *Manual do fabricante de tecidos* (1944), de José Maria de Campos Melo e *História breve da astrologia* (1961), de Paul Couderc. Dessa forma, ao observar a relação entre os grifos, os apontamentos de leitura no colofão e outros documentos do processo criador, é possível pensar em três movimentos relacionados à configuração desta marginália e o modo como Osman Lins a utilizou.

O primeiro movimento gira em torno da ideia de leitura e seleção. Nesse sentido, pensar esse leitor concreto dificilmente resultaria em um conceito teórico para explicar essa prática, pois ele “reage ao texto em razão de parâmetros psicológicos e socioculturais extremamente diversificados” que somente poderiam ser destacados por certas constantes definidas pela psicanálise, conforme Vincent Jouve. ⁵ Contudo, é neste ato que se visualiza

3 - NITRINI, Sandra. Reflexões do jovem escritor. In: *Transfigurações*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2010. p. 28.

4 - Fundo Osman Lins IEB-USP. Documento em processamento. Ver págs. 489-493.

5 - JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. 1ª ed. São Paulo: Unesp, 2002. p. 37.

a interpenetração das atividades de leitura e escritura e nesse sentido Philippe Willemart desenvolve vários conceitos que tratam desta relação, argumentando que não há “um primeiro texto escrito em alguma parte e transmitido por uma musa a um escritor atento, mas uma lenta aglutinação de elementos que, depois de um certo tempo, devem ser ditos e escritos.”⁶

Dessa maneira, a escritura não é definida em “termos de espaço”, mas “em termos de texto que se constrói e se desconstrói a todo o momento”. Esta mobilidade se desdobra em múltiplas dimensões, desencadeando; portanto, a escritura. Assim “entre o início da escritura e o ponto final, “o primeiro texto” - atravessando todas as zonas de instabilidade do manuscrito - se modifica, se desestabiliza, mas deixa-se reconhecer, nos seus efeitos, por um crítico atento.”⁷ Logo, não é difícil pensar que as marcas deixadas por Osman Lins em suas leituras, seriam em última análise, uma manifestação concreta dessa aglutinação de elementos que, num dado momento, funciona como um dos catalizadores de sua escritura.

Por isso, através de cada grifo ou marca que seleciona uma ideia, um tema ou um motivo, observa-se o modo como o leitor/escritor recolhe suas informações de acordo com o seu projeto, estudos ou obsessões. No entanto, isoladas na biblioteca, fora de uma articulação tempo-leitura, estas anotações encontram-se em inércia, e ao tomá-las como um modo de formar do escritor, tem-se a possibilidade de reativar alguns de seus movimentos. Portanto, as notas autógrafas de Osman Lins em seus livros resultam num conjunto de seleções pessoais que se ramificam por sua produção e ajudam a pensar certas relações. Mas também, é a partir dessas escolhas que as múltiplas dimensões do construir/desconstruir o texto sistematizam uma rede de conexões não visualizadas na obra publicada.

Já o segundo movimento, pontua uma prática que de certa forma justificaria em termos a ausência de anotações de ideias que rivalizam com o texto lido. Entre os 86 livros com marginália, 56 deles apresentam no colofão um apontamento da leitura de Osman Lins e no geral indicam o número da página na qual está o grifo ou frase sublinhada, uma palavra-chave ou simplesmente uma pequena síntese do que foi destacado no texto. Tomo como exemplo um apontamento no livro *Justine* (1960), de Lawrence Durrell.

6- WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 1993. p. 92.

7 - WILLEMART, Philippe. Como se constitui a escritura literária? In: *Crítica Genética e Psicanálise*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 69.

A realidade só é conquistada quando a escrevemos – 19
 A maldade de J. era grande e enriquecia – 37.
 54 êsses seres muito raros...
 Infância de Justini - 69/70
 O Khansim - 165
 Pode-se fazer 3 coisas c/ 1 mulher - 25.
 1 as conversas c/ Justini - 28
 Os momentos q. o escritor possui - 28.
 O bordel de crianças - 49/50.
 Nossos complementos neste mundo - 54.
 O amor p/ Justini – 56.

Minha primeira hipótese sobre os 56 apontamentos de leitura foi a de que talvez Osman Lins tivesse um padrão para fazer as anotações no colofão e consequentemente utilizá-las em sua escritura. Isso ocorre porque neste exemplo como em outros, o autógrafo a caneta esferográfica de tinta azul, preta e vermelha poderia indicar uma separação e distinção dos elementos destacados, dando então aos apontamentos um sistema de cores. No entanto, descartei essa ideia após confrontar diversos e verificar que, ao longo do texto lido, os grifos são realizados de tal forma que indicam apenas um fluxo de leitura durante determinado período. Assim, as anotações com a variação de cores estão relacionadas ao momento pós-finalização da leitura que por uma questão também temporal parece ter sido, em alguns casos, realizada em etapas diferentes.

Ademais, ao comparar as divisões definidas pelas cores e fazer uma aproximação com temas do romance *Avalovara* percebe-se que algumas relações poderiam ser estabelecidas e outras plenamente descartadas. Em outros apontamentos, que não têm a variação de cores, sendo usada apenas o lápis, a caneta azul, a preta ou a vermelha, ocorre o mesmo, isto é, certas informações entram no processo de escritura enquanto outras não.

Por fim, o terceiro movimento configura-se como o registro final apresentado no colofão, uma síntese do conteúdo lido que, em alguns casos, recai na produção. Desse modo, o leitor/escritor Osman Lins, ao grifar uma passagem em um texto lido, converte esse momento em uma anotação que sintetiza a ideia, esta podendo então ser transfigurada e assumir outra dimensão na sua literatura. No entanto, até que ponto determinadas ideias que são sintetizadas a partir da leituras realizadas por Osman

Lins se ampliam na tessitura de *Avalovara*? Pensando então nessa questão, percorri todos os livros contendo notas marginais e assim delimitei quais estariam estritamente relacionados ao processo criador do romance.

Nessa direção, entre os livros presentes na biblioteca, o mais antigo é *História universal* (1929), de João Ribeiro, sendo que muitos deles são de Osman Lins (edições, reedições, traduções ou coletâneas). Outros foram incorporados ao arquivo por Julieta de Godoy Ladeira e poucos volumes, como doação ao arquivo do IEB-USP. Assim, para esse estudo, considereii dois momentos importantes - os livros publicados até 1973 -, pensando nas relações com o processo criador de *Avalovara*, não descartando a ideia de que alguns títulos talvez tiveram reflexos em obras anteriores, e os que datam de 1974 até 1978.

Isso se deve, não ao fato de estas datas indicarem uma época da leitura, coisa que seria pouco provável, mas por visualizar que no ato de ler está implícito um movimento simultâneo e contraditório entre memória e esquecimento. “O tempo passa, mas o livro permanece. A vida do leitor mede-se em horas; a do livro em milênios”⁸ como afirma George Steiner. Nesse sentido, há nesta biblioteca uma história esquecida, mas que através das marcas deixadas, acaba por relevar um leitor, e, dessa forma, a intenção que se anuncia com este trabalho não é pensar uma história da leitura a partir desse caso, mas sim, pontuar, de acordo com Alberto Manguel, que “em última instância, talvez, a história da leitura é a história de cada um dos leitores.”⁹ Anuncia-se com isso, uma “história” do leitor/escritor de *Avalovara*.

Examinando a obra, nota-se uma narrativa dispersa em um movimento sincronizado de oito temas, no qual a linha S - A Espiral e o Quadrado - sistematiza a base estrutural do romance: a sobreposição de uma espiral e de um quadrado sobre um palíndromo, sendo que a espiral corresponde ao desenvolvimento temporal e o quadrado formaliza a dimensão espacial. Composto por oito letras diferentes, o palíndromo fornece o diagrama do livro e seus temas divididos em segmentos, enquanto a espiral seguindo o movimento pelo quadrado apresenta ou retoma cada tema na medida em que toca a letra correspondente.

8 - STEINER, George. O leitor incomum. In: *Nenhuma paixão desperdiçada*. 1ª ed. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001. pp. 14-15.

9 - MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. 1ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1997. p. 36.

- R - ☺ e Abel: Encontros, Percursos e Revelações (1 a 22)
- S - A Espiral e o Quadrado (1 a 10)
- O - História de ☺, Nascida e Nascida (1 a 24)
- A - Roos e as Cidades (1 a 21)
- T - Cecília entre os Leões (1 a 17)
- P - O Relógio de Julius Heckethorn (1 a 10)
- E - ☺ e Abel: ante o Paraíso (1 a 17)
- N - ☺ e Abel: o Paraíso (1 e 2)

Vários estudos sobre *Avalovara* já mostraram que a obra representa em última análise um rompimento com o romance tradicional não apenas pela forma criativa como explícita e justifica a estrutura, mas principalmente por consolidar uma vontade de renovação. Dessa maneira, esta ruptura causa um estranhamento pelo fato de se contrapor a modelos já admitidos como padrão; para Modesto Carone, “a primeira resposta que ocorre é que esse romance tende a chocar certos hábitos de leitura e compreensão de um texto narrativo.”¹⁰

Leny da Silva Gomes indica que a estrutura remete ao que hoje chamamos de hipertexto e hipermídia, pois nesta obra está de certa forma “um apelo a novas linguagens, a um novo tipo de leitor, numa antevisão de uma futura formação/transformação do sujeito” e isto não requer apenas uma mudança no tipo de suporte para a leitura, mas também “modificações que dizem respeito à sensibilidade do leitor, às disposições mentais, aos métodos de apreender e de pensar o mundo e às relações entre os indivíduos.”¹¹

Ademais, a estrutura de *Avalovara*, fragmentada e fundamentada na junção do quadrado palindrômico e da espiral engloba “toda uma concepção, sofisticada e erudita, do fazer literário”,¹² de acordo com Regina Dalcastagnè, constituindo um projeto ambicioso, cujas tendências para a abstração e as inovações técnicas de obras anteriores se radicalizam.

10 - CARONE, Modesto. *Avalovara*: precisão e fantasia. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins - o sopro na argila*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2004. p. 225.

11 - GOMES, Leny da Silva. *Avalovara*: entre a tradição do livro impresso e as mediações tecnológicas da contemporaneidade. In: *Revista Ipotesi*, v. 14, n. 1, jan./jul. 2010. p. 83.

12 - DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. 1ª ed. São Paulo: Editora UNB, 2000. p. 14.

Assim, Osman Lins planejou seu trabalho com extremo rigor e ao analisar a marginália, as notas de planejamento e estabelecer uma correlação com o texto publicado, prendi minha interpretação a três grupos de leitura relacionados ao processo criador do romance.

O primeiro grupo leva em consideração os livros que apresentam os temas da geometria, a espiral, o quadrado, a base numérica e a palavra, elementos apreendidos de fontes que não têm, em sua maioria, um contato com o universo literário. Desse modo, mesmo Osman Lins dando outras referências para sua atração por figuras geométricas, suas anotações nas margens de *A revolução da arte moderna* (1955) de Hars Sedlmayr, *A necessidade da arte* (1966), de Ernest Fischer e *As origens da forma na arte* (1967), de Herbert Read consolidam estas obras como uma extensão desse fascínio, dessa busca.

Sobre a espiral, as obras *História del Alfabeto* (1961), de A. C. Moorhouse e *Signos em rotação* (1972), de Otávio Paz pontuam a presença dessa imagem, sendo que o próprio Osman Lins admite que a noção de uma escrita em espiral o perseguia durante muito tempo. Já a base numérica desponta em *La Science Occulte et les Sciences Occultes* (1935), de Paul Carton, *La Religion Astrale des Pythagoriciens* (1959), de Louis Rougier, além de *Philosophie et Mystique du Nombre* (1971), de Matila Ghyka. Por fim, a imagem do quadrado/palíndromo aparece em *Obra aberta* (1969), de Umberto Eco, permitindo ainda um diálogo com Mallarmé a partir do conceito de "obra em movimento" apresentado pelo crítico italiano.

No segundo grupo a relação se constrói por meio de unidades temáticas que perpassam diversas passagens da obra, sugerindo ligações de símbolos, motivos, linguagens e artes. Para se pensar um pouco sobre a elaboração do carrilhão construído por Julius Heckethorn, elementos sobre o relógio são observados de *L'Horloge Astronomique de la Cathédrale de Strasbourg - Historique, Description, Fonctionnement*. (1960), de Théodore Ungeres e *Clocks and Watches* (1964) de Chester Johnson.

O ato amoroso, retratado pela experiência de Abel com três mulheres em tempos e espaços diferentes, pontua uma de suas buscas. Com a primeira, ele com 26 anos de idade, bancário, recém-separado e com o objetivo de se tornar um escritor, segue para Paris com uma bolsa de estudos da Aliança Francesa. Conhece, então, Anneliese Roos, uma estudante alemã, casada com um arqueólogo marinho doente e internado em um sanatório suíço. Seu

relacionamento com Roos torna-se inviável, sendo possível visualizar que ela representa “a cultura europeia urbana, com a qual Abel entrava em contato pessoal pela primeira vez na sua vida”¹³ e até mesmo a personificação da inconquistável Europa.

Depois, ao voltar para o Brasil, e já com 32 anos, ele se interessa por Cecília, uma jovem andrógina e assistente social no Recife. Ele continua o processo de escrever seu livro e no seu relacionamento, Cecília chama a atenção de Abel para os problemas sociais dando-lhe a consciência da realidade brasileira. Grávida de Abel, ela morre em um acidente na estrada do qual ele escapa vivo. Já em seu terceiro contato amoroso, Abel com aproximadamente 33 anos conhece a moça identificada apenas pelo símbolo ☾ e alcança o conhecimento total antes de os dois serem mortos pelo marido da jovem, o militar Olavo Hayano.

Contudo, neste percurso nota-se uma busca amorosa e também uma busca da criação artística, em que a concretização de imagens, figuras e ideias amplia o conceito de alegoria, pois como representação de um mundo abstrato ou imaginário, o romance remonta ao começo da própria espécie humana bem como o questionamento dos caminhos tomados na atualidade. Para Ana Luiza Andrade o ato criativo de Abel é um ato de amor que se abre ao mundo “desde a convivência com Roos, Cecília e ☾, fases de seu aprendizado de escritor. Estas três mulheres representam três estágios da vida e do romance de Abel, similares às do escritor em *Guerra*: Roos é a procura desnorteadada, Cecília é a transição e ☾ é a plenitude.”¹⁴

Com isso, o ato amoroso também aproxima-se de certas obras literárias, tratadas em capítulos específicos, mas nesta parte contemplo apenas as anotações presentes em *Cartas a um jovem poeta* e *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke* (1953), de Rainer Maria Rilke, *L'Art Amoureux des Indes* (1957), de Max-Pol Fouchet, *Estudios sobre el Amor* (1959), de José Ortega y Gasset e *La Vida Amorosa en el Mundo Animal* (1964), de Herbert Wendt.

Além disso, o diálogo de *Avalovara* com os temas do zodíaco e com a alquimia anunciado anteriormente, para desenvolver determinadas reflexões, convoca os livros *História breve da astrologia* (1961), de Paul Couderc, e *O enigma do zodíaco* (1973), de Jacques Sadoul, *Trattato su la Pietra Filosofale e l'Arte dell'Alchimia* (1947), de São Tomás

13 - IGEL, Regina. *Osman Lins - uma biografia literária*. 1ª ed. São Paulo: T.A Queiroz, 1998. p. 127.

14 - ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987. pp. 185-186.

de Aquino e *Art et Alchimie - Étude de l'Iconographie Hermétique et de ses Influences* (1966), de J. Van Lennep. As conexões com a questão da palavra podem ser abstraídas de algumas obras sobre assuntos linguísticos ou da teoria literária, mas o contato mais direto se consolida com o livro *La Palabra* (1957), de Georges Gusdorf, e aliás apresentado como uma referência na carta de Osman Lins a Nelly Novaes Coelho.

Por fim, o terceiro grupo trata do diálogo do romance *Avalovara* com referências literárias não pontuadas por Osman Lins. Para tanto, a partir de alguns documentos do processo criador, encontro a personagem Albertine, que me põe em contato com *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Mesmo a obra não existindo na biblioteca de Lins é possível relacioná-la através de citações ou ligações com outras leituras, em uma perspectiva comparativa. Em outro documento, uma informação sugere que a base temporal para *Avalovara* tem como modelo o romance *Ulisses*, de James Joyce e apesar de não tê-lo nas estantes do arquivo, há alusões ao autor irlandês em outras fontes. Porém, o assunto tempo também será explorado em referências existentes nos livros *A fonte* (1947), de Charles Morgan, *Confissões* (1952), de Santo Agostinho.

Além disso, percebo a relação entre Abel e Liev Nikoláievitch Míchkin, personagem de *O idiota*, por meio dos rastros em um apontamento de leitura no livro *Dostoiévski artista* (1967), de Leonid Grossman. Com as obras *O jovem José* (1948) e *José, o provedor* (1948), de Thomas Mann, volumes com alguns grifos do lápis de Osman Lins, observam-se elementos que permitem o contato com segmentos do tema T e do tema E. Para finalizar, há reflexões sobre *O quarteto de Alexandria*, de Lawrence Durrell, composto por *Justini* (1960), *Balthazar* (1961), *Mountolive* (1961) e *Clea* (1961).

Desse modo, entre os livros da biblioteca de Osman Lins, considero que estes volumes estão diretamente ligados ao processo criador de *Avalovara*, tendo ainda outros atrelados de modo indireto, fazendo parte desta complexa rede de referências. Portanto, com esse estudo, que se amplia nas três partes seguintes, faço a análise e a interpretação da presença desses livros, ancorado na correlação de leituras, notas de planejamento e de *Avalovara*, pois a partir das anotações marginais do leitor/escritor, acredito ser possível perceber como ocorre esta construção que sistematiza uma acumulação de leituras e

permite examinar os traços de assimilação e transfiguração no plano formal, narrativo e simbólico; ajudando então a pensar alguns aspectos do romance. Dessa maneira, Cecília Almeida Salles nos mostra que é preciso:

pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.¹⁵

Assim, longe de querer abarcar todos os aspectos da obra devido à quantidade de temas, eu enfatizo que a própria materialidade do objeto ajudou a fazer esta delimitação no *corpus*, o que de certa forma confere especificidade ao trabalho. Mas se existe uma complexidade em relação a esta perspectiva analítica, isto talvez esteja no fato de que a biblioteca de um escritor se apresenta como um lugar produtor de interconexões e ampliação hipertextual que pode alcançar proporções tão variadas quanto os mil braços do deus Avalokiteśvara.

15 - SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação - construção da obra de arte*. 1ª. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2006. p. 17.

PARTE II

O LIVRO COMO FORMA

1. Geometria, ornato e criação - resquícios da espiral

Consciente da evolução de seu trabalho, Osman Lins advertiu que em cada momento de sua produção o romance escrito era o melhor que podia fazer, e o melhor que correspondia à sua visão de gênero. No entanto, observam-se em *Avalovara* não apenas posições pessoais, mas também os limites impostos, pois como ele próprio sinaliza “num romance de certa densidade, mesmo quando o romancista procura introduzir reflexões suas, vê-se forçado a modulá-las, no sentido de obter uma afinação entre as suas reflexões e o mundo do romance.”¹ Dessa forma, modulação e afinação estão relacionadas a um equilíbrio de componentes, provavelmente, abstraídos de uma ampla rede de referências que fez parte de sua história pessoal de leitor. Atento às questões estéticas do período e sem desconsiderar o passado artístico, ele soube reorganizar determinados procedimentos da narrativa em uma nova realidade, consolidando uma nova práxis literária, cuja matéria ficcional e forma romanesca ganham destaque. Porém, as inovações não são elementos aleatórios, e Lins pontuou abertamente que nesse percurso sua obra não passou por uma “mudança” e sim por uma “metamorfose”, porque:

a mudança, típica da falsa vanguarda, é fácil e sem nenhum valor, confundindo-se frequentemente com a simples extravagância. Já a metamorfose mergulha num passado artístico, vitalmente, para transformá-lo numa realidade nova. A mudança, em geral, é muito apreciada pelos pedantes e eu jamais seria capaz de empregar minha vida para realizar uma literatura destinada a pedantes. Se há um tipo que eu detesto até o fundo da alma é o pedante. A metamorfose, ao contrário da mudança, dirige-se aos homens sensíveis. Na minha literatura não se processam mudanças, mas metamorfoses, pelo menos no que eu entendo. O meu romance, então, será de vanguarda na medida em que todo livro autêntico é de vanguarda: na medida em que responde a necessidades profundas do escritor e não a receitas.²

Mesmo assim, em vários momentos, Lins teve que reforçar a ideia de que seu trajeto começara pela tradição e não por obras de vanguarda. Nesta oposição, soube aplicar com rigor o sentido do verbo *legere* (escolher, pegar ou colher) e pode-se afirmar ainda que, em grande parte de seus depoimentos, as referências, ou pelo menos as que ocorrem com maior frequência, giram em

1 - LINS, Osman. Alegoria da arte do romance. Entrevista de Osman Lins a Esdras do Nascimento para *O Estado de São Paulo* em 12 de maio de 1974. In: *Evangelho na taba - outros problemas culturais*. 1ª ed. São Paulo: Editora Summus, 1979. p. 177.

2 - Idem., p. 167. Escritor que se preza evita o poder. Entrevista de Osman Lins a Geraldo Galvão Ferraz para *Revista Veja* em 28 de novembro de 1973.

torno de obras romanescas. Contudo, a ligação feita com a tradição abarca muitos aspectos e nem sempre ocorre pela explicitação direta das fontes. Isto se deve pelo fato de que “as alusões de um texto a outro nem sempre são explícitas, sobretudo se pensarmos que o aludido muitas vezes não é uma frase, uma expressão, uma fórmula ou um tópico, mas uma estrutural verbal, uma forma poética ou narrativa ou um paradigma genérico.”³ Nesse sentido, uma característica que fornece vestígios de um modelo amplamente discutido em sua produção e que se presentifica em alguns livros de sua biblioteca recai sobre o tema da geometria, apresentado pelo autor em diversas entrevistas.

Leny da Silva Gomes mostra em sua tese de doutorado, *Avalovara: uma cosmogonia literária*, uma reflexão de como as formas geométricas se relacionam com o funcionamento do romance, assinalando ainda os imbricamentos com as artes visuais, a arquitetura, a matemática e as significações da espiral, do quadrado e do palíndromo na tessitura da obra.⁴ Ao retomar o assunto no artigo “*Avalovara: a espacialização da narrativa*”, Gomes destaca que a leitura feita por Osman Lins da obra Ghyka funciona como uma chave para compreensão e ampliação de determinados significados, principalmente considerando a temática das formas espiraladas e uma geometria ou a linguagem da proporção e harmonia encontradas na natureza. Isso porque:

os livros de Matila C. Ghyka tratam de um substrato da cultura Ocidental, também pertencente à cultura Oriental, que se manifesta de forma intermitente. Esse substrato refere-se a uma tradição pitagórica, que em suas raízes une Oriente e Ocidente, e, em seu trajeto histórico, manifesta-se na filosofia, na matemática, nas ciências, na religião, nas artes (música, arquitetura, literatura, artes plásticas). Nota-se, assim, o cunho integrador dessa linha de percepção do mundo.⁵

Por sua vez, Elizabeth Hazin analisa as ideias de Ghyka presentes nas obras de Osman Lins, tomando como ponto de partida um dos depoimentos do autor. Demonstra contudo, que mesmo não podendo afirmar com precisão o momento em que os conceitos de Ghyka começam a desempenhar um papel relevante na poética osmaniana, já é possível identificá-los em uma epígrafe de *Nove, novena* e em *Guerra sem testemunhas*. Assim esta referência:

3 - NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada - história, teoria e crítica*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 166.

4 - GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: uma cosmogonia literária*. Porto Alegre, 1998. 355f. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura) - UFRGS.

5 - GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: a espacialização da narrativa*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins - O sopro na argila*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2004. p. 250.

se tornaria uma das características mais fortes da poiesis osmaniana: o rigor na ordenação, o domínio sobre a matéria tratada, a recusa ao acaso, sem perder, todavia, a noção do poético, da beleza, do transcendente. “O júbilo de escrever” - dirá uma personagem referindo-se aos egípcios e seus hieróglifos (fazendo re-verberar o pensamento mesmo do autor) - “é que havia encontrado - raro evento - o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria”.⁶

Dessa maneira, o ensaio de Hazin percorre os livros *The Geometry of Art and Life*, *Le Nombre d'Or* e *L'Ésthetique des Proportions dans la Nature et dans les Arts*, estabelecendo ligações com *Nove, novena*, em especial com o conto "Um ponto no círculo", e com temas, motivos e trechos de *Avalovara*, dando destaque a duas ideias possivelmente sugeridas a Osman Lins: a espiral e a alquimia. No entanto, mesmo ele tendo citado os estudos de Ghyka como base de suas referências, no que toca a questão da geometria, encontram-se nas estantes da biblioteca de Lins outras leituras sobre este tema que fizeram parte do seu repertório, ampliando, portanto, a complexidade desta rede intertextual.

Ao identificar o seu compromisso com o pictórico através de um recurso literário genuinamente osmaniano - o ornamento - Sandra Nitrini afirma que a transposição do universo plástico para o mundo ficcional é uma das faces do detalhismo existente em *Nove, novena* e “vira função, procedimento com o fim de reforçar o caráter plástico, retabular das narrativas e exarcebar a parataxe, chegando a configurar processos de metalinguagem.”⁷ Nessa direção, Nitrini compara o pensamento deliberadamente ornamental assumindo por Osman Lins com as ideias defendidas por Hans Sedlmayr, analisando minuciosamente o modo como a concepção de ornamento se sobressai nas nove narrativas.

Em seu exemplar de *A revolução da arte moderna* (1955), Osman Lins fez uma leitura detalhada, deixando diversos grifos nas margens do livro e um longo apontamento de leitura no colofão. Assim, ele destacou com precisão o percurso feito por Sedlmayr para definir a arte moderna, tomando como ponto de partida a segunda metade do século

6 - HAZIN, Elizabeth. A espiral e a página: criação e intertextualidade em Osman Lins. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *Os nós dos laços - ensaios sobre Osman Lins*. 1ª ed. Brasília: UnB/Papa Terra, 2013. p. 70.

7 - NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto - Nove, novena e o novo romance*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 201.

XVIII, momento no qual a arte se caracteriza pela necessidade de pureza: “Um fenômeno primário dos movimentos que preparam a arte moderna e que, por assim dizer, formam o seu substrato, é o desejo da arte e de todas as suas manifestações de chegarem a ser completamente puras ”⁸, processo que resulta na morte do ornamento.

Para defender esse conceito, Sedlmayr apresenta em seus argumentos como a arquitetura anterior ao século XVIII mantinha em sua composição materiais, formas (pilastra, pila circular, capitel, balaustras, sapatas) e elementos ligados ao pictórico e escultórico que vão sendo eliminados para então atingir esta pureza.⁹ Portanto, num movimento inverso, Osman Lins traz para sua literatura este recurso artístico, pois a ausência de ornato, no que toca a criação, constitui para ele:

um aspecto importante do fracionamento do homem moderno, incapaz de ver, aprender e conceber a realidade de maneira global. Segundo Sedlmayr, o ornamento constitui um recurso artístico que “pressupõe uma ordenação das próprias coisas: além de caracterizar o valor adorno, tem de se conformar com o adornado, que o ‘interpreta’ e pode ter uma significação profunda não só no sentido espacial, mas estabelecendo uma peculiar e característica relação entre o homem e as coisas”.¹⁰

Esse elemento muito bem observado por Sandra Nitrini aparece destacado por Osman Lins em sua leitura, mas vale ressaltar que os reflexos desta não incidem apenas sobre *Nove, novena*, uma vez que se nota o prolongamento da utilização do ornamento também na composição de *Avalovara*. Nesse sentido, Lins grifa duas passagens em que Sedlmayr define o conceito de ornato e em seu apontamento de leitura ele sintetiza as ideias selecionadas:

8 - SEDLMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1955. p 16. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 250.

9 - A presença da arquitetura na obra de Osman Lins pode ser consultada nos estudos de Margot Caruccio que desenvolve um doutoramento, *Um olhar arquitetônico sobre Avalovara, de Osman Lins*, sobre esse tema. A saber:

CARUCCIO, Margot. A cidade imaginada de Abel. In: IX SEPesq - O papel transformador da Universidade. Porto Alegre: 2013.

CARUCCIO, Margot. Tempo e Espaço no Rainha de Osman Lins. In: VIII SEPesq - Inovação + Desenvolvimento. Porto Alegre: UniRitter, 2012.

CARUCCIO, Margot. GOMES, Leny da Silva. Um olhar arquitetônico sobre *Avalovara*. In: I Encontro Sul Letras, 2012, São Leopoldo. *I Encontro Sul Letras*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2012. p. 764-766.

10 - NITRINI, op. cit. pp. 202-203.

Apenas um gênero de arte não pode chegar a ser “puro” nem absoluto: o ornato. O ornato que aparece pictórico ou escultórico e até tectônico (como os denticulos gregos), num suporte plano ou corporal), em arquitetura ou em utensílios, na página de um livro ou num tecido, não tem qualquer base de existência quando o seu portador – aspirando à pureza – o põe de parte. O ornato é o único gênero de arte que não pode existir autonomamente e, desde o princípio, ninguém pensou nisso. E o ornato morre. Esta morte do ornato constitui um acontecimento da maior transcendência.¹¹

Com isto se chegou até ao desaparecimento do conceito do que é fundamentalmente um ornato. Desaparece a ideia de que o ornato caracteriza o valor adorno e até que tem que conformar-se com o adorno, que o “interpreta” e pode ter um sentido profundo não só no sentido espacial, como também estabelecendo uma peculiar e característica relação da união entre o homem as coisas. O ornato, no fundo, pressupõe uma categoria na ordenação das próprias coisas.¹²

O ornato 44/5 . Ornato: união entre o homem e as

coisas.¹³

Para uma possível aproximação com estas ideias, tomo como exemplo o segmento A 12, no qual encontra-se Abel frustrado após diversas tentativas de estreitar seu relacionamento com Roos, e estendido no leito, ele espera um telefonema o que alimenta sua ansiedade. Após receber a chamada descobre que não a encontraria a noite, porque ela sairia muito tarde. Na dúvida, Abel resolve fazer uma visita à MACROPACK, local onde Roos trabalha e neste segmento o “método do ornato” é desenvolvido. Inicialmente, a noção destacada no texto de Sedlmayr, de que o “ornato pressupõe uma categoria na ordenação das próprias coisas”, poderia ser facilmente confundida com a sequência lógica dos elementos descritivos de uma narrativa, porém Sandra Nitrini nos mostra que as ocorrências ornamentais da poética osmaniana têm como aspectos fundamentais a presença da linguagem geométrica e pictórica, além da obsessão pelo mundo sensível desde os objetos até os elementos da natureza.¹⁴ Nesse sentido, identifica-se que no primeiro parágrafo do segmento, o geométrico é sutilmente aludido na descrição do quarto e do hotel em que Abel estava, pois os adjetivos *baixo*, *exíguo* e *estreito* pontuam uma noção espacial tectônica, indicando pequenez e limitação:

11 - SEDLMAYR, op. cit. p. 44. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 253.

12 - Idem., p. 45. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 253.

13 - Apontamento de leitura - Autógrafo a caneta esferográfica tinta preta no colofão. Transcrição na pág. 257.

14 - NITRINI, op. cit. p. 206.

Estendido no leito, a lâmpada acesa, espero, na outra margem da manhã, que Roos me chame. O quarto é baixo, exíguo e a única janela dá para outra. O telefone fica no corredor e vez por outra eu me levanto, desço as escadas íngremes, estreitas e tão numerosas que custo a descobrir o caminho de volta, examino-o para ver se funciona. Ainda não jantei. Tenho fome? ¹⁵

No entanto, esse espaço “apertado” nos é exposto pelo olhar de um homem que está à espera de um encontro e um telefonema que custa a chegar. Com isso, a angústia, a ansiedade e a dúvida se fazem presentes no estado de espírito de Abel, sendo possível relacionar que a sua visão das coisas reflete de certo modo seus sentimentos. Assim, não se teria nisso um breve exemplo da “união entre o homem e as coisas”, conforme grifado no trecho de *A revolução da arte moderna*? De qualquer forma, esse aspecto se intensifica e na apresentação do mundo sensível através de elementos da natureza, Abel toma conhecimento de um procedimento que determina sua apreensão ficcional da realidade.

Ao chegar ao *stand* onde Roos trabalha como demonstradora, num setor de instrumentos destinados a verificar a polarização dos raios luminosos em certos materiais e pedras preciosas, observa-se uma predominância cromática estabelecida pelos rubis, esmeraldas, ouro ou cristal e o interesse de Abel é despertado pela explicação feita sobre o fenômeno da dupla refração da luz. Diante dessa explanação, Abel inverte as considerações feitas por Roos, projetando o fenômeno físico em sua relação com ela e no efeito estético da escada do Castelo de Chambord, cuja concepção é atribuída a Leonardo Da Vinci:

Tento perguntar – e desisto, enervado, invocando um auxílio verbal que não possuo – se atentou em Chambord para a dupla escadaria no centro do castelo. Duas pessoas que usem ao mesmo tempo, Roos, essas duas escadas helicoides, veem-se mas não se encontram. Talvez ali esteja escrito, ou esboçado – eis o que desejo dizer-lhe e não consigo –, o destino de muito. O nosso, inclusive. Não iremos subir a mesma escada, Roos, por mais que eu – e talvez até você – deseje o contrário. Tanto uma escada como outra levavam a belos aposentos, com leitos baldaquinados. Mas uma mulher e um homem só podiam ocupar a mesma cama se subissem a mesma escada. Como dizer isto e acrescentar que eu desejaria esgueirar-me entre os balaústres, unir-me a ela em todos os sentidos? ¹⁶

15 - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. pp. 96-97.

16 - Idem, p. 99.

Assim, tem-se mais uma vez o reforço da noção de relações entre o homem e as coisas, sendo que a ordenação recai sobre os elementos arquitetônicos evocados do castelo (escadas helicoides, leitos baldaquinados e os balaústres) objetos ricos em ornatos. Mas o que realmente chama a atenção nesse trecho é a presença da geometria na espiral da escada, destacando a imagem da estrutura, para Marisa Balthasar Soares:

ao admirar a bifurcação da escada, que em movimento espiralar cruza dois lances distintos, mas sem possibilidade de interligação, Abel flagra o desenho geométrico helicoidal que aproxima e afasta ele e Roos, no movimento espiralar do enredo do romance, sem indício de possibilidade para um encontro definitivo. E se pela via do imaginário, Roos fosse duplicada em outro segmento de espaço e tempo? Parece ser a pergunta que no fundo motiva o interesse do personagem/escritor pela dupla refração da luz (e da realidade) e que fica indiciada no projeto de escritura dele, ou seja, a própria narrativa que ambigualmente se apresenta ao leitor ¹⁷

Dessa maneira, a presença do ornato no segmento A 12 não sistematiza a complexidade e a profundidade existentes em *Nove, novena*, mas observa-se no conjunto do romance sua utilização, principalmente no que toca à linguagem geométrica. Nesse sentido, o espiralar da escada alude a uma figura fundamental na construção da obra e que perpassa outras imagens apresentadas mais adiante; porém, talvez isso tenha sido sugerido a Osman Lins pela concepção que Sedlmayr defende sobre o papel regulador da geometria na arte antiga, ideia grifada e destacada por ele no colofão:

O papel da geometria na arte antiga era o de regulador da figura contemplada e formada num ato de criação artístico, certamente regulador de um profundo significado, com frequentes relações cósmicas. Mas para a nova arte converte-se em constitutivo com a exigência do absoluto e da autonomia. ¹⁸

Apontamento de leitura no colofão

17 - SOARES, Marisa Balthasar. *Tempo de Avalovara (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)*. São Paulo, 2007. 168f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 47-48.

18 - SEDLMAYR, op. cit. p. 97. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 255.

Portanto, Osman Lins capta em *A revolução da arte moderna* o trajeto histórico da arte que aos poucos foi eliminando suas conexões com outras formas de expressão - a arquitetura perde o pictórico e o escultórico, enquanto a pintura perde o escultórico e o tectônico - acarretando o fim do ornato. Mas é ali, como ressalta Leny da Silva Gomes, que "Osman Lins recupera a noção de ornato da linguagem servindo-se da inter-relação entre as várias formas de expressão, da arte clássica à popular; de fragmentos interpostos nas ações da narrativa; de alegorias e de emblemas; de letras pictográficas; de seres compósitos." ¹⁹ Ademais, junto a esta leitura de Sedlmayr é possível alinhar duas obras que reforçam a ligação do romancista com o tema da arte, porém numa perspectiva social.

Em *A necessidade da arte* (1966), de Ernst Fischer, parte dos grifos de Osman Lins recaem sobre os conceitos que trabalham com a função do artista na sociedade; no entanto, a noção de fragmentação pela qual passa tanto o homem como a arte também é destacada em sua leitura:

Só a arte pode fazer todas essas coisas. A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser inteiro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. A arte, ela própria, é uma realidade social. A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social. Tal direito nunca foi discutido numa sociedade em ascensão, ao contrário do que ocorre nas sociedades em decadência. A ambição do artista que se apoderou das ideias e experiências do seu tempo tem sido sempre não só representar a realidade como plasmá-la. ²⁰

Heine escreveu: "A vida e o mundo acham-se excessivamente fragmentados" ²¹

Com isso, o tema da desintegração da forma na arte moderna se faz presente mais uma vez, mas o que parece evidente, ou pelo menos como uma linha de força encontrada em algumas das notas de Osman Lins, é a ideia de que o artista diante da realidade procura construir um sentido e uma unidade, passando por um período de aprendizagem até dominar a própria prática antes de atingir a originalidade, aspecto encontrado por exemplo em *As origens da forma na arte* (1967), de Herbert Read e ali destacado pelo seu especial leitor:

19 - GOMES, Leny da Silva. Os ornatos e as letras moventes de *Avalovara*. In: GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro. (Org.). *No reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Uniritter, 2012. p. 138.

20 - FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966. p. 57. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 269.

21 - Idem, p. 107. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 270.

A carreira de todo artista, segundo Malraux, começa com o período de aprendizado, de imitação servil. ²²

Aprende-se o ofício de escrever, ou o ofício de pintar, tal como o carpinteiro e o pedreiro aprendem seus ofícios, e somente quando se dominou tal ofício é possível tentar qualquer coisa original ²³

Portanto, servindo-se da técnica do ornato, do pictórico e de uma linguagem geométrica, Osman Lins traz para *Avalovara* por meio da espiral, do quadrado e do palíndromo uma maneira de discutir parte dessas ideias, sendo que o projeto de uma escritura como forma espiralada parece dar unidade à fragmentação. Nessa direção, é possível considerar que a primeira declaração pontuando a intenção de escrever uma obra, cuja estrutura se relacionasse com a espiral, esteja em uma entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo*, dada ao amigo e também escritor Esdras do Nascimento. Perguntado se teria planos após o lançamento de *Guerra sem testemunhas*, Lins tece considerações sobre o ensaio, apresenta as peças *Mistério das figuras de barro*, *Auto do salão do automóvel* e *Romance dos dois soldados de Herodes*, afirmando: “iniciarei um romance sobre o qual reflito há vários anos e cuja estrutura se relaciona com a ideia da espiral. Algumas figuras geométricas me fascinam.” ²⁴ Em outras entrevistas ele diz que sua principal referência, no âmbito da geometria para a construção da obra, se deu através dos estudos de Matila Ghyka, sendo portanto este a influência mais direta. ²⁵

Leny da Silva Gomes afirma que Ghyka demonstra em seu estudo como a natureza é rica em formas espiraladas, revelando “harmonia e proporção. A espiral é a única forma geométrica que apresenta um crescimento terminal, sem alterar sua forma total.” ²⁶ Para Elizabeth Hazin, o capítulo VI de *The Geometry of Art and Life*, de Matila C. Ghyka, revela diversas referências à espiral, forma que Osman Lins tomou como fundamental:

22 - READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. 1ª ed. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar. 1967. p. 26. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 422.

23 - Idem, p. 26. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 422.

24 - LINS, op. cit. p. 157. Em cada novo livro, toda a nossa vida. Entrevista para *O Estado de São Paulo* em 24 de maio de 1969.

25 - Osman Lins cita o nome de Matila Ghyka como referência em duas entrevistas: *Livre atirador* (*Jornal da Tarde* em 4 de janeiro de 1974 - LINS, op. cit. p. 173.) e *Alegoria da arte do romance* (*Estado de São Paulo* em 12 de maio de 1974 - LINS, op. cit. p. 179.).

26 - GOMES, op. cit., p. 248.

Por um lado, representa em *Avalovara* uma das duas grandes figuras, mas - por outro - dissemina-se por todo o texto, numa profusão impressionante de variações: está nas colunas salomônicas, às quais se refere Abel em um dos fragmentos da narrativa A; nas escadas de Chambord, que ele visita com Roos; nos pespontos do *soutien* de ☺; nas conchas colocadas sobre o corpo morto do Tesoureiro; no disco de Festo, citado por Abel; na figura representativa de OM (de onde se originam todas as palavras do mundo [...]); no giro do velocípede de ☺ antes que se precipitasse no poço do elevador do Edifício Martinelli; no voo do Avalovara-pássaro, sobre ☺, no mesmo dia e lugar; nos cifres de animais que ornamentam o texto e - por que não? - na presença iluminada e iluminadora da cidade de Paris, com seus *arrondissements*, em forma de espiral.²⁷

Na obra, a espiral pode ser entendida como a representação do tempo mítico e histórico, funcionando como a força motriz de *Avalovara*, pois sua função na narrativa é investir contra a ilusão de um tempo único, instaurar diferentes temporalidades, e permitir que vozes do passado, presente e do futuro possam ecoar simultaneamente. Conforme Marisa Balthasar Soares:

espécie de imagem estrutural do romance, a movimentação da espiral no palíndromo é a explicitação de um pacto de leitura, em que o leitor é convidado a colocar em questão as representações cristalizadas do tempo único, por meio de seu próprio tempo de leitura, no que ele implica de elaboração do material verbal já lido. Um tempo não de mera fruição, mas de participação na recomposição do romance, em sua ambivalência entre fragmento e o uno, que exige atos de leitura sensíveis às concatenações elaboradas no tempo ficcional [...] Graças a essas estratégias de promoção dos efeitos de simultaneidade, instaura-se entre as temporalidades do mundo imaginário narrado a evocação de diferentes experiências temporais: a mítica, a rigor atemporal e que é metaforizada na própria imagem cíclica da espiral; a histórica, a que remetem os contextos ficcionais de ações das personagens; e a subjetiva.²⁸

Contudo, mesmo a espiral sendo determinante para a estrutura do romance, no conjunto das notas de planejamento há menção a ela em apenas três documentos, mas sem qualquer informação adicional, explicação ou reflexões a respeito da função dessa forma para a construção de *Avalovara*. A primeira referência surge em um documento relacionado ao total de linhas a ser usado em cada um dos temas; a segunda liga-se à conclusão da obra, momento no qual os amantes serão tecidos no tapete e, por fim, o cruzamento dos temas R e S:

27 - HAZIN, op. cit., p. 78.

28 - SOARES, op. cit., pp. 38-39.

550 S ✓✓ A Espiral e o Quadrado Mágico.

(Explicação da estrutura da obra.) – 10 incidências. Módulo: 10. ²⁹

O raciocínio a respeito está completo. Só falta uma pergunta, grave:

a idéia da continuação (ligada à da espiral) e a solução de serem os

amantes tecidos no tapete não serão contraditórias? ³⁰ Não. O tapete é a Eternidade.

~~Vai assim até R 4 e S (Romance e Espiral) 4. Aliás, a partir de S 3, o texto sobre o livro já está bem definido. Precisarei alterar, apenas, S 1 e S 2, que estão um tanto amanceirados e ingênuos.~~ ³¹

No entanto, mesmo as notas de planejamento não tendo um discurso claro a respeito de sua função na estrutura do romance, torna-se visível em vários momentos que sua utilização é intrínseca ao projeto e no que diz respeito às leituras realizadas por Lins, encontram-se alguns vestígios de seu fascínio por esta forma geométrica. Nessa direção, talvez seja possível pensar que fora a referência de Ghyka apresentada pelo romancista, o livro *História del Alfabeto* (1961) de A. C. Moorhouse, seja a matriz principal desta imagem ou no mínimo a que se manifesta com maior clareza.

Com uma anotação autógrafa a lápis na contra capa do volume, tem-se a informação de que o livro foi usado na composição de *Nove, novena* e isso se deve ao fato de os grifos realizados por Osman Lins marcarem certos ideogramas, a escrita cuneiforme e os hieróglifos egípcios. Dessa forma, provavelmente esta leitura seja um elemento relevante para se investigar em que medida as ideias relacionadas a esses sistemas de escrita, que se configuram a partir de símbolos gráficos e imagens, ajudam a pensar o uso de sinais tipográficos como apoio para a armação ficcional, a representação das personagens, do tempo e da simultaneidade psicológica das narrativas em *Nove, novena*. No entanto, o interesse aqui é observar qual parte da obra pontua a noção de uma escritura em espiral anunciada como projeto de romance, sendo que a relação mais direta reside na presença do disco de Festo, imagem na capa do livro, e descrito em um subcapítulo, além de citado no apontamento de leitura:

29 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - Os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo, 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 46-47.

30 - Idem., pp. 184-185.

31 - Ibidem., pp. 190-191.

O disco de Festo (lâmina IV é escrito em espiral).³²

Ao olhar estas partes isoladamente, não se afirmaria com precisão esta relação, porém o cotejo do subcapítulo com os segmentos E 2 e E 4, mostra que a menção feita no colofão sistematiza um manuscrito oculto, permitindo a aproximação dos textos:

Las escrituras cretenses que hemos mencionado hasta ahora están todas relacionadas entre sí. Pero existió otra, que no guarda relación con las demás y que es de la naturaleza ideográfica, que sobrevive en una tablilla redonda de barro, de 6 a 7 pulgadas de diámetro y con inscripciones en ambos lados. Se trata del Disco de Festo (lámina IV). Su fecha puede remontarse a 1700 a.c. Contiene cuarenta y cinco signos distintos (lo cual no significa que necesariamente ése sea el número total que formaba el sistema): dichos signos fueron impresos en el barro mediante presión, método que tal vez constituía una primitiva especie de impresión. Por la lámina IV se verá que estos signos aparecen en grupos, separados por líneas verticales. Algunos grupos de signos se repiten y probablemente significan palabras o frases idénticas. Se supone que esta escritura seguía una dirección en espiral hasta llegar al centro. Hasta donde puede saberse, se dirige de derecha a izquierda, y las figuras humanas y animales aparecen de frente a donde comienza el texto, esto es, a la derecha. Éste es el método de disposición de los signos jeroglíficos egipcios, que también dan frente a la iniciación del texto. Contrasta con este sistema la escritura lineal cretense, que va de izquierda a derecha; como por lo general también el sistema cretense ideográfico (aunque éste también sigue el sistema *boustofedon*: una línea de izquierda a derecha, la siguiente de derecha a izquierda); en el sistema lineal las figuras animadas siempre miran en dirección contraria al comienzo del texto (caso que a veces también se presenta en el sistema ideográfico).

32 - MOORHOUSE, A. C. *História del Alfabeto*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1961. Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 371.

Puede advertirse un signo característico: se trata de una cabeza de hombre, lleva un penacho de plumas. Esto puede ayudarnos en cierto modo a rastrear el origen de la escritura, porque los datos arqueológicos demuestran que tal tocado no formaba parte del atuendo cretense nativo. Un casco similar puede verse en un período posterior en un vaso encontrado en Micenas, que representa una batalla; y lo que es más significativo, en varios relieves egipcios de la época de Ramsés III (alrededor de 1190 a. c.), que representan filisteos. De manera que tal vez podemos relacionar no sólo el tocado de la cabeza, sino también el mismo Disco de Festo, con los filesteos. La historia antigua de este Pueblo no es clara, pero algunos los creen procedentes de la parte suroriental de Asia Menor (Caria y Lisia). Otro signo del Disco de Festo apunta hacia la misma región: muestra una casa con estructura de madera, construida en el mismo estilo de las tumbas que se han encontrado en Lisia.³³

Nessa direção, nota-se no subcapítulo de *História del Alfabeto* uma apresentação concisa dos fatos históricos e a descrição do artefato, cuja imagem - lâmina IV reproduzida na página 163 - é destacada por Osman Lins no colofão, único indício da ligação com estas partes do livro. No segmento E 2, os detalhes relacionados ao contexto histórico do disco são apagados ou de certa forma entram em suspensão, ecoando como vozes difusas e signos inteligíveis, porém, espalhados pelos segmentos do tema R - ☉ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações - estas mesmas vozes e signos já se manifestam:

R 4

e nela fulgem, estou certo, palavras pouco usuais.³⁴

R 5

Na sua garganta, nasce e repete-se um apelo inarticulado, nasce e repete-se (a palavra, talvez, que devo encontrar?) repete-se, ecoa entre as clavículas, grito sufocado (não, não é ainda a palavra, a frase, o enunciado), nos sons sem forma e lacerantes eu reconheço meu nome.³⁵

R 7

Nas têmporas de ☉, no espessor dos seus ossos, de súbito, um nome resplandece, intraduzível [...] livro transparente, iluminado, numa língua além do meu alcance.”³⁶

R 9

- vejo, como se os reflexos das águas penetrassem-na, pontos luminosos, roxos, verdes, brancos, não simples reflexos, signos. (Letras?)³⁷

33 - Idem., pp. 75-76.

34 - LINS, op. cit., p. 18.

35 - Idem., p. 21.

36 - Ibidem., p. 35.

37 - Ibidem., p. 62.

No entanto, mesmo diante desta antecipação, a imagem do disco surge de forma plena quando Abel, ao lado de ☉, reflete sobre o período que passaram juntos e ao olhar o corpo da amada vê palavras e imagens as quais não consegue apreender. Assim, ele cita os signos não decifrados, a escrita em espiral cujos símbolos são separados por linhas verticais e a direção do texto, aspectos encontrados no subcapítulo de *História del Alfabeto*:

E 2

Guia-se o homem, na sua viagem, com mapas incorretos e outras ajudas falsas. Sempre se perde? Não. Existem mapas visíveis no escuro: entramos nas coisas, às vezes, por trás do que são. Poderia asseverar que ao lado de ☉ - nesses dias esparsos e talvez insensatos -, mesmo quando silenciosa e eu de olhos cerrados, não leio e nada ouço? O seu corpo me embebe de palavras e imagens. Tais palavras e imagens, não as apreendo e quase nunca sei o que representam. Não agiríamos, porém, com tanta precisão, se realmente nada soubéssemos do que nos cumpre e cabe. Arqueólogos, inquietos e não sem a alegria de uma luz velando em seu íntimo, interrogam o hermético texto em espiral grafado no disco de Festo. Sabem que a probabilidade de decifrar o escrito é nula por assim dizer, mas não desistem e voltam sempre a ele. No disco, com os signos não decifrados sucedendo-se em espiral, separados por linhas verticais, há um vozerio incompreensível e que certos ouvidos podem escutar. O texto, vindo de fora, entra no disco pelas bordas.³⁸

Outros elementos sobre o disco de Festo são desenvolvidos em E 4 e a partir deste nota-se não apenas a retomada das descrições, mas uma conjunção que busca uma equivalência entre texto, disco e o corpo da mulher. Então, esse segmento guarda o instante em que Abel toma ☉ como o lugar de revelação de sua busca ou “o encontro do escritor com o ser-duplo da palavra, a mulher que é ambivalentemente “carne e verbo” e assim concretiza a ideia de “uma vibrante e interminável oscilação entre texto e o mundo.”³⁹ Contudo, além dessas considerações torna-se possível ver ideias mais pontuais que são transliteradas em E 4 como a de um “vaso encontrado en Micenas, que representa una batalla” e os signos que “fueron impresos en el barro mediante presión, método que tal vez constituía una primitiva especie de impresión”:

E 4

O texto em espiral do disco de Festo, quando grafado, teria um primeiro significado, efêmero e já perdido. Hoje, ressoa de longe, de um mundo impenetrável e nos atinge sem significar, evocando a presença e a visão do mistério. Não é isto linguagem na sua expressão mais densa? Assim o corpo de ☉. O capricho dos que lidam, para qualquer

38 - Ibidem., pp. 316-317.

39 - GOMES, Inara Ribeiro. Espaço, tempo e linguagem em *Avalovara*, de Osman Lins. In: *Anais do Encontro Regional da ABRALIC 2007*.

fim, com a escrita, elege sólidos de forma inesperada - simbólicos ou mágicos - sobre os quais exercer o seu ofício. Perpetuam-se feitos guerreiros em cilindros; evoca-se em um cone a restauração do templo de Marduc; reis assírios fazem registrar num prisma suas guerras de conquista. Num fígado de ovelha, petrificado, assinalam-se os pontos propícios ou nefastos; e inscrevem-se, aí, fórmulas secretas, destinadas ao exorcismo e à adivinhação. Nenhum desses corpos, ostentando textos decifrados, equivale-se, em significação, ao disco de Festo, com o seu texto impenetrável. Aqui, o texto, em caracteres totalmente desconhecidos e resistentes à decifração, entra pelas bordas, vindo do mundo exterior, vindo do princípio - e enrosca-se em espiral, girando para o centro. De tal escrita, sabe-se - com aquela espécie de certeza que ultrapassa a dispensa comprovações - sabe-se que obedecia e essa direção. Escrevia-se e lia-se, coisa única na História, fazendo girar entre as mãos o disco: como a Terra gira e os astros. Escrita que reflete, mais que nenhuma, o mundo e a nossa contemplação do mundo. Sendo-nos vedado, por uma afortunada ignorância, saber o que exprime ao certo o texto - para nós noturno - do disco de Festo, nele ouvimos e lemos uma verdade onívoca, prismática, laçada pela espiral egressa de um disco invisível, do qual o disco de argila é centro e cujo nexo final está no centro do objeto moldado pelo ceramista. Nele, sem que eu realmente possa saber como, capto um vozerio difuso; e a significação do vozerio ultrapassa a de um discurso, consistindo numa espécie de entrelaçamento próximo do caos. Domina-me a convicção de que, no centro do seu corpo, imagem de uma escrita esquecida - esta, por sua vez, imagem do mundo e da sua contemplação -, pode-se entrever, entrever apenas, um nexo possível, sem leis e ainda remoto.⁴⁰

Portanto, num primeiro momento, o diálogo de Osman Lins com *História del Alfabeto* se consolida enquanto leitura anotada, desdobrando-se em assimilação e criação. No entanto, as relações com essa obra já aparecem em *Nove, novena* e depois desaguam no romance *Avalovara*, o que de certa forma permite considerá-la, em termos, como o “estopim” de uma proposta da escrita em espiral ou pelo menos a que se torna mais relevante diante de outras referências presentes no arquivo do escritor. Isso porque, nas pesquisas feitas por Lins, há mais dois documentos em que aparece essa figura geométrica. O primeiro prende-se à leitura do livro *Signos em rotação* (1972), de Octávio Paz, no qual tem-se um trecho grifado e a menção a ele no apontamento, destacando a figura do caracol:

O caracol é uma estrutura que se dobra sobre si mesma. Segundo Jean-Pierre Richard (*L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961), a dobra é uma forma vital da reflexão: pensar, refletir, “é dobrar-se”. Mas a dobra também é carnal: o sexo da mulher se dobra e se esconde sob uma penugem escura. Símbolo reflexivo e erótico, o caracol é também uma moradia, uma casa - tema tão frequente entre poetas japoneses como o do simbolismo carnal entre os do Ocidente. E há ainda um sentido, que engloba a todos: o caracol encerra o mar e é assim um emblema da vida universal, de seu morrer e renascer perpétuos. Ao mesmo tempo, o caracol contém apenas ar, é nada. Esta

40 - LINS, op. cit. pp. 325-326.

dualidade, semelhante à do Mestre: o poeta e senhor que não está em casa, converte-o simultaneamente em um caco e um objeto ritual. O caracol, em sua imensa pequenez, resume todas as outras imagens, metáfora das metáforas: solstício de inverno = meia-noite = angústia (universal) = quarto vazio = Mestre = Nada = caracol (caco). Mas a série é reversível, se ao movimento de dobrar-se sucede o de desdobrar-se: caracol (objeto ritual) = Música = Herói (poeta) Teatro (diálogo, comunidade) = consciência universal = meio-dia = solstício de verão. O caracol é o ponto de interseção de todas as linhas de força e o lugar de sua metamorfose. Ele próprio é metamorfose. ⁴¹

Contudo, mesmo a imagem do caracol relacionado ao carnal e ao sexo feminino aparecendo no segmento O 12 “Amo os teus cabelos, teu semblante, os caracóis do teu púbis, tuas coxas opulentas, amo a formosura que ostentas.” ⁴² ou ainda no búzio depositado por Dulce sobre o ventre do irmão morto, o Tesoureiro, em T 11 ⁴³ é possível considerar que as representações do símbolo também se relacionam a um conjunto de oito documentos extraídos de um livro não identificado. ⁴⁴

36,37 The windings of the spiral that sets Christ apart from the doctors (right) are traversed in the unfolding of consciousness towards the still centre of being. Like the maze, or the labyrinth of *Pilgrim's Progress* (pl. 32), they are the windings of life and the coils of the natural world around the world axis or unmovable spirit. At the centre of the spiral, Christ is immanent and within every one of us; he is also at the apex, and thus at the peak of the holy mountain (echoed by the labyrinthine hill outside), and therefore, at the same time, transcendent. In the Hermetic version (left), the soul spirals or climbs its way to God, enthroned above the world. Reversing the original process of creation, man passes through all the intervening spheres, the stages of gradual enlightenment. From the earth he travels through the four elements; the planetary orbits; the fixed stars; the principles of movement; the vegetable, animal, rational and celestial souls; the ten intellectual or cognitive faculties and their angelic counterparts; the First Created Being or Universal Spirit; pure potential form and material, and finally to God, the First Cause and Creator of all things. (36 Ascent of the soul through the spheres, Hermetic version, Anon., 12th century; 37 Christ disputing with the doctors, detail, by Botticelli, Italy, 15th century.)

47 By inscribing on his own body what later man incised on stone, ancient man enhanced and controlled the energy flow that the vortices represented. It is thus that the spiral represents the key to immortality. Maori tradition recounts how the soul after death meets a dreadful hag, who, devouring his spiral tattoos, says 'Pass from Maori, land of the living, to Bouru, land of the dead.' Then, by touching the soul's eyes, she gives it the 'vision of the spirits'. If she finds no tattoos, she eats the eyeballs, blinding the soul and preventing it from finding immortality. (Head of a Maori, New Zealand.)

Estudos sobre a espiral para Avalovara - livro não identificado

41 - PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 190. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 452.

42 - LINS, op. cit., p. 87.

43- Idem., p. 195.

44 - PEREIRA, op. cit., pp. 284-291.

Neste material, as informações sobre a espiral se reportam à sua presença no cristianismo, hinduísmo e rituais tribais, havendo ainda uma pequena menção aos estudos de Rodney Collin cuja obra *The Theory of Celestial Influence* (1954) é uma tentativa de unir a astronomia, física, química, fisiologia humana e história do mundo com a sua própria versão de influências planetárias. Nas artes as principais referências estão ligadas as gravuras *Eve and the serpente* (1796), de William Blake e *Dante's Inferno*, de Sandro Botticelli.

Estudos sobre a espiral para *Avalovara* - livro não identificado

Dessa maneira, mesmo Osman Lins tendo apresentado uma referência para se pensar essa figura geométrica no romance, não se limitou a uma única pesquisa, buscando com isso outras informações para compor o seu projeto de uma escrita em espiral. Mais do que vestígios disseminados em seu arquivo, estes documentos mostram a realidade visível de um trabalho em processo que não se consolida apenas por meio de uma matriz, mas como uma conjunção e sobreposição de outros textos.

2. Matrizes numéricas

A ordenação das partes que compõem racionalmente o todo é uma face importante de *Avalovara*. A disciplina que Osman Lins apresenta no manejo da criação artística, o cálculo e o controle das linhas através da ordem progressiva dos segmentos consolida a noção de que o criador realmente mantém o mundo em sua órbita. Nas palavras de Regina Dalcastagnè, é por meio dessa “distribuição algébrica, desse sistema numérico que o autor consegue, depois, realizar sua repartição de efeitos, ou seja, o arranjo de cores e luzes”.¹ Assim, esse elemento contribui para a visualização de quadros fixos, sucessivos ou certa imobilidade como o escritor pretendia. No entanto, se essa noção de ordenação aparece na obra como um produto acabado, sendo possível identificar até mesmo uma encenação da sua gênese através na metarrativa do tema S, nos bastidores da criação encontra-se o arcabouço deste rigor nos níveis estrutural, discursivo e simbólico.

Nesse sentido, parte do aspecto estrutural do romance entra em uma perspectiva próxima a construção de um poema como é sugerido em depoimentos e na própria obra, pois pensar na contagem de linhas, de certo modo, remete a concepção de métrica, principalmente, ao se levar em consideração que “o livro foi escrito - e está datilografado - de maneira que cada linha conte com 55 toques”.² Com isso, num primeiro plano, que antecede a própria escritura, há uma organização prévia dos temas, de seus retornos e da quantidade de linhas, e, mesmo com as reformulações observadas pelas supressões e substituições, resultado do movimento do processo criador que passa por alterações de acordo com a evolução da construção do trabalho, esse controle interfere diretamente em vários níveis do texto. Isso porque ao consolidar este plano, a escrita, inicialmente, parece seguir um fluxo livre, sem a interrupção da narrativa, mas após esta etapa, o procedimento de reescrita reajusta o texto e os cortes ou supressões, que se relacionam com o aspecto estrutural, acabam exibindo um processo de escolhas, lapidando o escrito e modificando-o no léxico, na sintaxe e na semântica.

1 - DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas - movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. 1ª ed. Brasília: Editora UnB/Imprensa Oficial, 2000. p. 55.

2 - Documento transcrito nas págs. 474-475.

Nessa direção, apresentei em determinado momento a ideia de que seria possível observar, no arquivo de Osman Lins, cinco versões do romance *Avalovara* antes da publicação da primeira edição. Assim, analisei vários documentos com uma grande incidência de rasuras, mas que não chegam a formar um conjunto, sendo; portanto, uma primeira versão da obra. A partir desta, surge uma segunda que se compõe basicamente de recortes da primeira, acrescida de ementas. Já a terceira têm-se os oito temas divididos enquanto na quarta e quinta versões, o texto está organizado na ordem da espiral e do quadrado.³

91

Letras	Incidências	Total de linhas
O	24	3.000 ✓
R	22	2.530,
A	21	2.320 ✓
T	17	3.060 ✓
E	17	1.530
S	10	550 ✓
P	10	660 ✓
N	2	30 (1)
	123	13.630 + 152 = 13.822

(1) A última incidência da letra N pode não ter limite.

Cada linha terá a extensão, nesta máquina, de 140 milímetros, ou seja, a extensão desta.

Nota de planejamento do romance *Avalovara*

Contudo, o controle e a vigilância não se aplicam apenas ao número de linhas, uma vez que o rigor pela ordem de entrada dos segmentos também se manifesta como uma preocupação disseminada por várias notas, labor refletido no tema S 4:

por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção, ampliará sempre o construtor da obra, em progressão aritmética, o espaço concedido, cada vez, aos vários temas do livro, controlados no ritmo de seus reaparecimentos e na extensão dos textos a eles referentes. A caprichosa ampliação desses temas constitui uma espécie de réplica, às avessas, daquela espiral que se fecha. Serão eles a seu modo, espirais que se abrem ou cones que se alargam. Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas.⁴

3 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo, 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 192-194.

4 - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. pp. 19-20.

Trecho de uma das versões do romance *Avalovara*

Devido a isso, alguns estudos se voltam para a análise dessa progressão aritmética, verificando inclusive a relação simétrica, equilibrada e harmônica que Osman Lins conseguiu extrair das partes e do todo, por exemplo, as obtidas entre as formas geométricas e os números contidos na estrutura, pois existem “3 formas - quadrado, espiral e palíndromo; 5 palavras constituem o palíndromo; 8 letras servem de roteiro para a distribuição dos temas; 13 giros dá a espiral sobre os quadrados. Os números 3, 5, 8 e 13 ($3/5$, $5/8$, $8/13$, $13/21$ [...]) fazem parte de uma sequência muito encontrada na natureza”, de acordo com Leny da Silva Gomes.⁵ No entanto, fora estas referências numéricas, encontram-se outras cujas bases estão nas leituras de *La Science Occulte et les Sciences Occultes* (1935), de Paul Carton e *Philosophie et Mystique du Nombre* (1971), de Matila Ghyka. No livro de Carton, parte da temática liga-se à questão da alquimia, e nos grifos feitos por Osman Lins nesta obra, resvalam-se as relações simbólicas e os aspectos cosmogônicos existentes nos números 1, 2 e 3:

5 - GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: a espacialização da narrativa*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins - o sopro na argila*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2004. p. 249.

A. Le nombre un ou l'unité. - B. Le nombre deux ou le binaire ou la Dyade ou la Duatité. - Deux, c'est la vie. - Deux, c'est aussi la naissance et l'exercice des contraires. - Deux, c'est encore le courant de la vie. - L'androgynie hermétique. - Le raisonnement par analogie ou par correspondance. - C. Le nombre trois ou le ternaire ou la Trinité. - Le Christ ésotérique cosmique et le Christ exotérique incarné. ⁶

Pensando numa conexão com *Avalovara*, a estrutura tríplice está no contato de Abel com Roos, Cecília e ☺ que também se reflete na formada por ☺ com Inácio Gabriel, Olavo Hayano e Abel. Ademais, na busca da unidade, os amores de Abel, que ocorrem em três momentos e espaços diferentes (Europa, Recife e São Paulo), sistematizam uma passagem do caos ao cosmos, pois com cada uma das mulheres nota-se um contato necessariamente marcado por um começo, uma transição e o fim do ciclo amoroso que se projeta para um novo começo. Contudo, com Roos e Cecília a plenitude não é alcançada e acaba por ser interrompida, uma pela distância cultural e linguística e a outra pela morte. Por fim, a realização desta unidade ocorre com ☺, mas não se pode esquecer que nela concentram-se as experiências dos amores anteriores, sendo ela, portanto, uma junção de espaço, carne e verbo.

Por outro lado, os duplos manifestam-se em outros níveis do romance, formando uma rede de relações que reflete o "*l'exercice des contraires*". A ideia de duplicidade é devidamente marcada nos índices dos temas como se percebe nas formações binárias encontradas em ☺ / Abel, Espiral / Quadrado, ☺ nascida / nascida, Roos / cidades, Cecília / leões. Além disso, o palíndromo permite uma leitura com duplo significado "*O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*. Ou, como também pode entender-se: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*" ⁷ bem como a sua reversibilidade alude as duas faces do deus Jano. Sobre as personagens Roos, Cecília e ☺ esta estrutura se mantém pela dupla natureza que existe em cada uma delas, uma feita de cidades, uma hermafrodita e a última feita de palavras que ainda têm uma dupla idade palindrômica 32 e 23 anos, sem falar que a duplicidade também marca as irmãs Hermelinda e Hermenilda e Olavo Hayano/Iólipo.

6 - CARTON, Paul. *La Science Occulte e les Sciences Occultes*. Paris: Librairie le François, 1935. p. 49. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 303.

7 - LINS, op. cit., p. 72.

Dessa maneira, essa sequência dual também se liga, no que corresponde aos relacionamentos de Abel, à imagem do “androgyné hermétique”, que será por mim analisada mais adiante no capítulo sobre a alquimia. De qualquer forma, essa imagem de um ser que abriga em seu corpo o masculino e o feminino é encontrada no surgimento de todas as cosmogonias, aparecendo, inclusive, em diversas religiões. O andrógino, signo da totalidade, surge nas abordagens do final e do começo dos tempos, originando representações artísticas nas quais a oposição Homem x Mulher é uma constante. Com isso, há em diversas passagens do romance a presença das expressões “face a face”, “lado a lado” ou “frente a frente” que além de reforçar essa noção de dualidade, sistematiza a projeção para o uno. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant afirmam que essa figura do andrógino é bem antiga, pois:

segundo certa tradição, o homem e a mulher possuíam um só corpo provido de dois rostos; Deus separou-os, dando a cada um deles um dorso. É a partir desse momento que eles começam a ter uma existência diferenciada. Dizer - conforme o mito do *Gênesis* - que Eva foi tirada de uma costela de Adão significa que o todo humano era indiferenciado em sua origem. Tornar-se uno é a finalidade da vida humana.⁸

Nessa direção, tanto o livro *La Science Occulte et les Sciences Occultes* como *Philosophie et Mystique du Nombre* apresentam informações sobre a representação simbólica do número 1 que por sua vez acaba entrando na seleção e nos grifos Osman Lins:

Le nombre Un est le symbole de Dieu, l'Unité originelle, le Créateur unique, le Législateur unique, la Force spirituelle unique dont l'analogue dans le cosmos créé est l'énergie qui se condense en matière atomique et se dissout en éther par radiations. Un, c'est la plénitude du savoir, de la vérité, de la justice, de la bonté, de la beauté dans l'Absolu. C'est la Monade essentielle, originelle, ordonnatrice, régulatrice et providentielle qui règle toute chose, tout être et toute destinée avec équité, qui est l'origine et le but de la création, par l'évolution de plus en plus consciente et méritée vers la vie éternelle, unitive. Sa figuration symbolique est le point, ou la ligne droite ou le 1; ou, dans les religions primitives, le phallus, emblème grossier de la force créatrice universelle et charnelle.⁹

Le Nombre Un est à la fois unité de calcul (parfois la seule, les nombres embrassant seulement les deux conceptions de “Un” et “Plusieurs” ou “Beaucoup”) et symbole de l'Unité en général, aussi de l'Identité du Moi avec lui-même, en tant qu'opposé au reste de l'Univers, ce que du reste implique déjà une dualité.¹⁰

8 - CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionários de símbolos*. Trad. Carlos Sussekund et ali. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 53.

9 - CARTON, op. cit., p. 51. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 303.

10 - GHYKA, Matila. *Philosophie et Mystique du Nombre*. Paris: Payot, 1971. p. 6. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 447.

Em *Avalovara*, a ideia de unidade é apresentada de forma progressiva na alternância das linhas narrativas E e N, até chegar no momento em que Abel e ☺, no ato amoroso, fundem seus corpos e a plenitude é alcançada. Porém, se simbolicamente o número 1, nos fragmentos grifados, representa “*Dieu*” e “*le Créateur unique*”, em passagens de algumas notas de planejamento essa noção de criação se transfigura numa concepção de criação através do ato sexual:

Assim, o p. não é a substituição de outro órgão, a representação carnal de outro órgão carnal. Ele é o signo, a representação visível da força criadora, do poder criador.
Ora, para que o poder criador se manifeste, precisa ser estimulado.
Ser usado sem estímulo é uma prostituição. O que o estimula? Os sentidos e a reflexão. ¹¹

TEMA O.

Dominantes SATOR (O Criador, Deus. - Liga-se ao ato da fecundação.

Deus é também o símbolo fálico, o falo do companheiro. Necessidade de a obra de arte encontrar o fruidor propício. Aqui ela descreve o corpo de Deus, cuja arquitetura repousa num centro, o pênis.) ¹²

Assim, a relação sexo e criação constitui uma “metáfora da própria criação literária do romance, já que por meio deles o escritor Abel e ☺, uma mulher feita de palavras, libertam a ave que dá nome ao livro - uma ave simbólica da criação - reprimida pelos atos de violência que sofreu e revigorada pela força da construção do amor.” ¹³ Dessa forma, os amantes entram no paraíso, ingressando numa outra ordem na qual o simbólico é reatualizado.

Portanto, estas referências apresentam componentes que se relacionam do ponto de vista temático com aspectos do romance *Avalovara*, mas além de indicarem uma base na qual Osman Lins apoia suas pesquisas, convalidam que seu trabalho assume uma dimensão mais ampla e complexa na tessitura da obra.

11 - PEREIRA, op. cit., pp. 30-31.

12 - Idem., pp. 32-33.

13 - MOURA, Fabíola. O erotismo em *Avalovara* (o sexo e as palavras como instrumento de criação). In: *Marinheiros de primeira leitura*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec. p. 19.

3. A margália em *Obra aberta*, de Umberto Eco

Entre as leituras feitas por Osman Lins, encontra-se em seu arquivo no IEB-USP, *Obra aberta* (1969), de Umberto Eco. O livro possui exatamente dezoito grifos a caneta esferográfica tinta azul, um apontamento de leitura no colofão e ganha certo destaque por estampar na página 126 o tão celebre palíndromo apresentado como parte da estrutura do romance *Avalovara*. Mesmo sem um grifo ou indicação dessa página, esta matriz, por força de sua função documentária, torna-se o único registro da frase SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS existente nos livros preservados em sua biblioteca.

No entanto, não é difícil considerar que Osman Lins tenha absorvido a frase latina de outra fonte, pois de acordo com Elizabeth Hazin existe uma rede de relações entre os verbetes dispostos no *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant e a matéria tecida em *Avalovara*, não apenas no nível lexical, mas também no reforço de determinados contextos simbólicos. Nessa direção, Hazin mostra, a partir do que chama de “afinidades morfológicas”, que os verbetes **ESPIRAL**, **LÍNGUA**, **ESCRITA** e **TAPETE** têm conexões com passagens e temas da obra, propondo ainda que mais que “um livro de consulta, o *Dicionário de símbolos* deve ser visto - em sua rede de relações textuais com o romance - como um instrumento de trabalho, indispensável, sem o qual *Avalovara* não seria o mesmo texto que conhecemos.”¹

Dessa maneira, ao usar esse conceito, tem-se então quanto ao verbete **QUADRADO** não apenas uma possível origem da figura geométrica e do palíndromo, mas também uma ligação com outros temas como a alquimia e o zodíaco.² Contudo, o caminho seguido aqui levará

1- HAZIN, Elizabeth. A conjunção de fragmentos dispersos em Osman Lins: afinidades morfológicas entre *Avalovara* e o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC - Centro, Centros, Ética e Estética. Curitiba: 2011. pp. 1-6.

2 - CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. pp. 756-757.

"Esse quadrado mágico, citado na obra de Plínio (28,20) e do qual se tem numerosos exemplares na Gália (são conhecidos exemplares mais recentes em caracteres hebreus), é formado por cinco letras dispostas em cinco linhas, de tal forma que podem ser lidas da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda e, verticalmente, de cima para baixo ou de baixo para cima, sem que a ordem, a natureza e o sentido das palavras sejam modificados. Isso seria, portanto, em princípio, um palíndromo, mais aperfeiçoado do que muitos outros.

em consideração as marcas deixadas por Osman Lins no ensaio de Umberto Eco, buscando visualizar em que medida este texto contribui para determinadas características de *Avalovara*.

Para iniciar a reflexão, na introdução da edição brasileira de *Obra aberta*, Umberto Eco afirma que a primeira versão do ensaio fora redigida em 1958 e desde então nunca mais parara de escrevê-lo. As edições em várias línguas diferem todas entre elas e até mesmo a tradução brasileira não seria igual a original italiana.³ A partir da segunda edição é acrescida outra introdução, na qual Eco explica os conceitos gerais do seu texto, pontua as constantes mudanças nas artes contemporâneas e indica que a pesquisa se vale da noção da ambiguidade da obra de arte, cuja pluralidade de sentidos convive num só significado⁴ e tal ambiguidade se torna (nas poéticas

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

É bem possível, e até mesmo verossímil, que esse quadrado mágico seja de origem celta, pois palavra **arepo** explica-se muito bem através do celta (advérbio gaulês **arepo**: adiante, no final, na extremidade, relacionado ao gaulês: **arepennis**: cabeça, fim do campo; francês: **arpent**, ant. medida agrária de comprimento equivalente a 100 varas; cf. irlandês: **airchenn**). O simbolismo numérico e esotérico não é característico do mundo céltico; entretanto, a existência de uma palavra gaulesa faz pensar numa interferência druídica. Esta, porém, não é uma hipótese verificável no estado atual das pesquisas. Pode ser que a fórmula seja uma alusão geral à roda cósmica (AIBL, 1953, 198-208; ETUC, n.º. 321, 1955, 28-27).

Essa frase latina, **SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS** (O lavrador, com sua charrua ou em seu campo, dirige os trabalhos), inscrita num quadrado mágico de 5, foi interpretada de milhares de maneiras pelos alquimistas e esoteristas. As interpretações combinam ao mesmo tempo a simbólica da própria letra, a do algarismo atribuído tradicionalmente a cada letra e a da cor, conforme o fundo preto ou branco sobre o qual a letra se destaca. Nesse quadrado mágico, que encerra os turbilhões criadores (**ROTAS**), certos tradicionalistas veem as *núpcias cosmogônicas do Fogo e da Água, geradoras da criação*.

Alguns intérpretes observam no meio desse quadrado, sobre a linha vertical e a linha horizontal, a palavra **TENET** a formar uma cruz. A palavra latina traduz-se por *ele segura* (fr. *il tient*, do verbo *tenir*: ter ou segurar na mão, conter, manter etc.). Veem no significado dessa palavra e em sua posição central, a indicação de que *a cruz segura o mundo*. É ela que dá ao mundo coerência e sentido. Graças a esse simbolismo, tal interpretação confere ao quadrado mágico, a despeito das dificuldades de tradução concernentes às outras palavras já mencionadas, certa inteligibilidade.

Em todas as tradições astrológicas, igualmente, o quadrado representa a terra, a matéria, a limitação; e o círculo ou esfera representam o céu, o infinito, o universal. Em astrologia, o quadrado é encarnado, ao mesmo tempo, por um aspecto de 90° que representa o obstáculo, a divergência, a dificuldade, o impedimento, o freio, a necessidade de um esforço, e pelas quaduplicidades que dividem os signos do Zodíaco em três séries, segundo sua posição em relação aos pontos cardeais: a série **cardeal**, que compreende os signos de Áries, Câncer, Libra e Capricórnio; a série **fixa**, composta pelos signos: Touro, Leão, Escorpião e Aquário; e a série **mutável**, que reúne: Gêmeos, Virgem, Sagitário e Peixes."

3 - ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 15.

4 - Idem, 2005, p. 22.

contemporâneas) uma das finalidades explícitas da obra. Com isso, ao determinar os limites em que a “obra” pode alcançar o máximo de ambiguidade, ele acaba por distingui-la como um objeto dotado de propriedades estruturais fixas, que coordena o revezamento das interpretações e o deslocar das perspectivas, exigindo ainda analogias de diferentes universos disciplinares.

Inicialmente, a noção de “poética” faz parte do projeto de formação ou estruturação da obra e abrange a pesquisa em torno dele, aperfeiçoando-se por meio da investigação das estruturas finais do objeto artístico, o que implica em uma intenção operacional. Além disso, o conceito de abertura deve ser entendido como a ambiguidade fundamental da mensagem poética; no entanto, Eco nega a existência de uma “obra aberta”, pois a noção apresentada não é uma categoria crítica e sim a representação de um modelo hipotético.

Assim, a obra é compreendida como “forma”, sendo um todo orgânico que nasce da junção de vários níveis de experiências pré-existentes como ideias, emoções, temas ou argumentos. Contudo, o termo “estrutura” também é usado como sinônimo de “forma”, uma vez que existe um sistema de relações entre os diversos níveis (semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos, nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor). Dessa maneira, a obra de arte surge de uma rede complexa de influências, sendo que a maioria se desenvolve no nível específico da obra e segundo Eco:

o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo. A obra que irá produzir poderá ter fraquíssimas conexões com seu próprio momento histórico, poderá expressar uma fase subsequente do desenvolvimento geral do contexto, ou poderá expressar, da fase em que ele vive, níveis profundos, que ainda não aparecem muito claros a seus contemporâneos ⁵

No entanto, é preciso certo cuidado com estas ideias, pois ao compará-las com a já citada carta de Osman Lins à Comissão Permanente do Regime de Tempo Integral (C.P.R.T.I), a determinados depoimentos e ao plano estrutural de *Avalovara*, pode-se concluir de forma precipitada que o escritor reproduziu tais conceitos, seguindo assim uma “receita pré-estabelecida” ou “um academicismo exacerbado.” Esta relação parece ser equivocada ao considerar que, em 1969, o livro *Guerra sem testemunhas - O escritor, sua*

5 - Ibidem., pp. 34 -35.

condição e a realidade social apresenta o posicionamento estético e ideológico do autor já bem definido na passagem a seguir que apesar de longa é bem esclarecedora:

A obra literária, pois, segundo a interpretamos, implica em esforço, finalidade e organização. Ser o resultado de um plano mais ou menos amplo, elaborado com liberdade imaginativa, eis o que a distingue.

Esta relação autor e obra, ou melhor, a circunstância de tomarmos conhecimento da obra quando já atravessou, na intimidade do autor, todo um período secreto, sobre idades que em geral pouco se fala, leva a um erro de visão no qual ela e seu responsável surgem como entidades estáveis. Dois pólos fixos: o objeto feito/ o homem que fez. Nem sempre ocorre que se indague sobre as fases anteriores à sua conclusão ou aparecimento; sendo raríssimo surgirem, no espírito do leitor, a obra e o escritor libertos um do outro, não obstante os limites que os relacionam; a obra e autor mutáveis em si mesmos, sempre em mudança também as linhas entre ambos. Ora, mutáveis um e outro, ligados por gêneros de relações que se alteram através de todas as fases da obra, continuam a deslocar-se, mesmo após concluída, as linhas entre ambos. A obra e o escritor: um móbile.

Pretendendo seguir, nestas considerações, quanto possível, a obra desde a origem, uma pergunta se impõe: “Quando nasce?” Ninguém sabe. A experiência literária não é muito comum. A do amor, porém, conquanto raramente vivida em sua plenitude, é por assim dizer universal. Todos os que chegaram a conhecer, em menor ou maior grau, do amor os “domésticos venenos” (Camões), sabem que ele não surge com relâmpagos. Medra em nós, sutil, e de tal modo que nas relações amorosas qualquer data é fictícia. Ou melhor, não assinala começos, e sim o término de ciclos cujo verdadeiro início é ignorado. Igualmente vão nos empenharmos em buscar, no espírito, o momento em que nasceu determinada obra.

Um ponto, contudo, faz-se preciso assinalar quanto antes. Quando a literatura, num homem, é ainda uma atividade cuja natureza ele não apreende com clareza e cujos fins lhe escapam, e quando ele não tem do mundo uma concepção global, ainda que precária, seria incorreto, a rigor, falar-se de projeto. A obra, para ele, é qualquer coisa de extremamente vago e sem contorno. E o paradoxo é que pode chegar, através de muitos descaminhos, de improvisações e recuos, a concluí-la – não a planejá-la. Quando muito, tentará um esquema, e um esquema não é um plano. Na verdade, dista do plano como simples gesto ritual, cujo verdadeiro sentido se perdeu, distancia-se do gesto vivo, compreendido. O esquema é tão-somente a aparência do plano; ou um plano despido de significado. Teríamos então, contrariando a ordem natural das coisas, ser menos exequível, em literatura, conceber o plano de uma obra que realizá-la? Não. A obra executada na imaturidade está para a verdadeira obra como o esquema está para o plano; e de modo semelhante ao esquema de que talvez provenha, falta-lhe significação. Ninguém realiza obra válida, antes de alcançar como escritor e como homem, um estágio, um grau de sabedoria que lhe permita conceber, no papel do espírito, um plano para a obra a ser realizada. Executar uma obra está diretamente ligado a concebê-la com clarividência, atribuir-lhe um plano que seja ao mesmo tempo as balizas de um roteiro a executar e uma súplica de seu conteúdo espiritual. Isto não significa que um plano tenha de ser cumprido, no sentido que se segue o programa de uma convenção de vendedores [...] Mas o esquema ou plano, quando surgem, vão coincidir com uma fase em que, no espírito do autor, a obra possível já cumpriu um itinerário secreto, ou mal pressentido.⁶

6 - LINS, *Guerra sem testemunhas - O escritor, sua condição e a realidade social*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1974. pp. 48-50.

Desse modo, percebe-se que a consciência estrutural e estética de Osman Lins não advém do postulado teórico defendido por Umberto Eco, porque a primeira edição brasileira é de 1969, não constando, portanto, nenhuma referência desta em *Guerra sem testemunha* e tampouco que Lins tenha tomado contato com essa leitura antes da referida data. No entanto, não é difícil considerar que tais questionamentos e posicionamento teórico reflitam, por meios diferentes, o período em questão, momento no qual várias correntes críticas se confrontavam ou até mesmo parte de suas leituras de teoria literária em sua biblioteca.⁷ Com isso, qual seria o papel das reflexões de Umberto Eco para a composição de *Avalovara*?

No primeiro capítulo - A poética da obra aberta - Umberto Eco introduz a noção de abertura, dando como exemplo algumas composições musicais que constituem um campo de possibilidades e um convite à escolha na medida em que essas produções consistem num conjunto de realidades sonoras organizadas de forma definida e acabada por seus autores. Mas elas só se configuram como obras “abertas” quando geram várias organizações que serão finalizadas pelo intérprete, no momento em que ele as fruir esteticamente, exigindo uma nova dialética entre obra e intérprete, ideia destacada por Osman Lins com um grifo:

uma obra de arte é o objeto produzido por um autor que organiza uma teia de efeitos comunicativos de modo que cada fruidor potencial possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo de sensibilidade e da inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Neste sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como ele a produziu; todavia no ato de reação à teia de estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, pode ser encarado de uma maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma

7 - *Problemática de la Literatura* (1951), de Guilermo Torre, *Literatura europeia e Idade Média latina* (1957), de Ernest Robert Curtius, *Dimensões I - crítica literária* (1958), de Eduardo Portela, *Literatura e realidade nacional* (1963), de Eduardo Portela, *Que Peut la Littérature?* (1965), de Simone de Beauvoir, *Théorie de la Litterature* (1965), *Literatura e sociedade* (1965), de Antonio Candido.

Não examino aqui como estes livros se relacionam com o pensamento crítico de Osman Lins, contudo este tema foi devidamente analisado por Odalice Castro e Silva em *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*. 1ª ed. Fortaleza: UFC Edições, 2000.

interpretação fantasiosa deixa de ser aquele sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isto redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.⁸

No fragmento selecionado percebe-se a perspectiva de que a obra de arte é um objeto que passa pelas mãos do criador e essa construção, organizada por uma rede de sentidos ou “teia de efeitos comunicativos”, é reorganizada por cada leitor - “fruidor.” A obra tem uma forma acabada em si, resultado do projeto e do labor artístico, mas a reação do fruidor amplia esta forma sem necessariamente abandonar o sentido primeiro.⁹ Nesse caso, observa-se em algumas notas de planejamento do romance a preocupação de Osman Lins com essa ordenação da matéria e certas passagens pontuam esta visão de construção:

Uma coisa que não devo perder de vista: aqui, o órgão masculino é o poder criador. Criador no sentido artístico. No sentido literário. Sem isto, as palavras, gestos ou pensamentos da mulher ficam no nível de qualquer novela licenciada. E não é isto que pretendo. O caráter do romance como representação da aventura de escrever um romance, de produzir um romance, não deve ser esquecido. Não há, no homem, um órgão que produza um romance. O que produz isto é seu poder criador, servido pela experiência vivida e pela imaginação.¹⁰

Notas preparatórias
RELER COM FREQUÊNCIA

Sequências INDISPENSÁVEIS no tema R. - (Romance com a mulher, relatado pelo Homem.)

Ubatuba: a cena marítima, completa, representação simbólica das narrativas.

8 - ECO, op. cit., p.40. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 273.

9 - É importante lembrar que, ao defender a literatura como sistema, Antonio Candido apresenta a ideia de que existem denominadores comuns fazendo dela um aspecto orgânico da civilização e entre eles se distinguem a existência de um conjunto de produtores, de receptores e um mecanismo transmissor que, de modo geral, é uma linguagem traduzida em estilo. Com isso, o trabalho interpretativo pressupõe a descoberta de uma coerência das produções literárias a partir da integração de diferentes elementos e fatores observados na relação autor, obra e público.

Sem a pretensão de estabelecer paralelos entre a *Formação da Literatura Brasileira* e *Obra aberta*, algo que demandaria uma análise mais cuidadosa, percebe-se que Candido sistematiza em seu estudo aspectos também levantados por Umberto Eco. Nesse sentido, seria possível pensar que esses conceitos fazem parte de um clima intelectual e cultural do período, não escapando também das discussões de Osman Lins em *Guerra sem testemunhas*.

10 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética*. São Paulo, 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 30-31.

Pernambuco: a vinda da Cidade no ar. Revelação: é um cidade o
que busco. (*)

R.G.Sul: o eclipse total do Sol. (Tenho recorte.)

S. Paulo: o entêrrro da negra através da cidade com o seu trânsito
e o seus cartazes publicitários. Seu nome : Natividade.

Olavo Hayano: o que é o Iólipo.

(*) Esta sequência passará para “E”: cópula.

Boa parte do relato gira em tórno da inquietude de Abel em
face das DUAS idades da Mulher. ¹¹

Através do discurso indicativo estes dois fragmentos contêm a noção de organização, elemento evidente em outros documentos, e eles se ligam ao modo de formar e construir a matéria. No entanto, em alguns trechos o controle ou a ordem acaba sendo mais enfática. Ademais, Osman Lins não descarta a possibilidade de múltiplas perspectivas e essencialmente a ideia de abertura prende-se a comparação com “uma porta”:

Quero que o livro se abra como uma Porta. (É mais ou menos isto
o que está expresso na cena inicial - provisoriamente afastada -
da cópula.) Mas gostaria que esta cena tivesse algo de uma re-
fração: vários momentos nela concentrados. ¹²

Essa imagem aparece no primeiro segmento do livro, momento em que Abel vê ☺ junto à porta, passando também a ideia de que a abertura pode ser a do próprio livro diante do leitor. Surge um universo que tende a se expandir, sugerindo por meio de palavras relacionadas a temas, motivos e alegorias do romance - como a presença dos metais “ouro e aço” - a noção de Tempo e dos astros em sua peregrinação:

R 1

No espaço ainda obscuro da sala, nesta espécie de limbo ou de hora noturna formada pelas cortinas grossas, vejo apenas o halo do rosto que as órbitas ardentes parecem iluminar - ou talvez os meus olhos: amo-a - e os reflexos da cabeleira forte, opulenta, ouro e aço. Um relógio na sala e o rumor dos veículos. Vem do Tempo ou dos móveis o vago odor empoeirado que flutua? Ela junto à porta, calada. Os aerólitos, apagados em sua peregrinação, brilham ao trespassarem o ar da Terra. Assim, aos poucos, perdemos, ela e eu, a opacidade. Emerge da sombra a sua fronte - clara, estreita e sombria. ¹³

11 - Idem, pp. 186-187.

12 - Ibidem, pp. 50-51.

13 - LINS, op. cit., p. 13.

Essa porta ao ser retomada em S 1 reforça a abertura proposta na nota, mas por meio de questionamentos, a indeterminação de quem seriam os personagens, o que os esperam e o que representam acaba por sugerir essa amplitude de sentidos que se constrói no texto e aos poucos vai sendo apresentado e fundamentando seus efeitos de sentido:

S 1

Surgem onde, realmente - vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas -, esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo, não se sabe se na voz, se no silêncio ou nos rostos apenas adivinhados, o sinal do que são e do que lhes incumbe? A porta junto à qual se contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade, é limiar de quê?

Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria.”¹⁴

Além disso, ao retomar o conceito de “afinidades morfológicas” proposto por Elizabeth Hazin, a porta simboliza “o local de passagem de dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema, ela se abre sobre um mistério.”¹⁵ Mas também, ela tem um valor dinâmico e psicológico, porque não somente indica uma passagem, como convida a atravessá-la. Essa travessia é, na maioria das vezes, na acepção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado, elemento provavelmente apreendido por Osman Lins da leitura de Mircea Eliade que, apesar de não constar em sua biblioteca aparece como epígrafe de *Avalovara*. Portanto:

o limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde estes dois mundos comunicam, onde podem efetuar-se a passagem do mundo profano para o mundo sagrado.

Uma função ritual análoga é transferida para o limiar das habitações humanas e é por essa razão por que este último goza de tanta importância. Numerosos ritos acompanham a passagem do limiar doméstico: reverências ou prosternações, toques devotados com a mão, etc. O limiar tem os seus “guardiões”: deuses e espíritos que proíbem a entrada assim aos adversários humanos como às potências demoníacas e pestilenciais. É no limiar que se oferecem sacrifícios às divindades guardiãs. É também no limiar que certas culturas paleoorientais (Babilônia, Egito, Israel) situavam o julgamento. O limiar, a porta, mostram de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí a sua grande importância religiosa, porque são símbolos e ao mesmo tempo veículos da passagem.¹⁶

14 - Idem., p. 13.

15 - CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., pp. 734-735.

16 - ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano - a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 29.

Ademais, percebe-se no excerto de *Obra aberta* a possibilidade de se construir um jogo de relações e aproximações temáticas com *Avalovara*, no que se refere ao tema S, em pelo menos dois aspectos. O primeiro se relaciona ao criador, pois sendo a obra de arte um objeto produzido por um autor que organiza os efeitos comunicativos entende-se, então, a importância do palíndromo já que este contém na dupla tradução a ideia de rigor e de um universo criado como é destacado no segmento S 9:

SATORAREPOTENETOPERAROTAS. *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos.* Ou como também pode entender-se: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita.* 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, e 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. Idênticas é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto – como a relva e os reinos – aos mesmos cavalos galopantes. Apesar desta certeza, desta ameaça, nenhum descuido é aceito. Sustém-se, com zelo e constância, a Charrua no seu rumo.¹⁷

Já o segundo aspecto relaciona-se ao receptor desta obra que lhe atribui sentidos múltiplos e de acordo com a sua perspectiva vai “incendiando ou ceifando” o texto que lhe chega às mãos. É este um “cavalo que galopa” sobre a obra conforme as suas idiossincrasias. Assim, a frase do palíndromo e a meta-narrativa evidenciam o procedimento de autorreflexão, consciência da criação e da construção e a própria recepção, mas também nesta linguagem auto implicada, que se dobra sobre si mesma, há a proposta de uma ontologia da literatura a partir dos fenômenos de autorrepresentação e compreensão.

Nesse sentido, Umberto Eco sustenta que a ideia de poética da obra “aberta” deve promover no leitor atos de liberdade consciente ao pô-lo como elemento central e ativo de uma rede de significações; mas “abertura” não significa “absolutamente indefinição da comunicação ou diversas possibilidades da forma, liberdade de fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor.”¹⁸ Então, este aspecto se mostra como um elemento consciente no pensamento de Osman Lins, estabelecendo talvez uma correlação desses conceitos na seguinte passagem de uma nota de planejamento de *Avalovara*:

17 - LINS, op. cit., p. 72.

18 - ECO, op. cit., p. 43.

As anotações feitas até “k” estão mais ou menos corretas. Mas há alguns problemas. Um deles é que a ambientação me parece péssima. Não sei por quê, um apartamento onde a personagem não viveu nunca e que não tem características muito especiais, não parece prestar-se para a cena importante que aí vai decorrer. Esse tiro no peito parece pedir um décor cors entâneo com o pêso que lhe é dado no romance. Vêsse que desde muito esse fato é anunciado. Na imaginação do leitor, êle já está, de certo modo, cristalizado. Talvez seja por isso que pede mais caráter nas circunstâncias que o cercam.¹⁹

Contudo, essa relação com o conceito de *obra aberta* não pode e não deve ser taxativa, sendo mais adequado pontuar que a marginália presente no livro de Umberto Eco, sintetiza uma afinidade teórica, pois Osman Lins denota em seu percurso a ideia de que a obra literária é passível de múltiplas leituras. Em suas entrevistas não é incomum depoimentos no qual o leitor não é descartado dessa rede de significações. Ao pontuar a dificuldade de certos leitores em relação à *Avalovara*, Lins esclarece que não há nenhuma passagem obscura em sua obra, pois todas as palavras fazem sentido, e, quando não fazem, são explicadas, característica proposital da construção do texto. Nessa direção, ele enfatiza que o romance atinge uma faixa muito grande de leitores e:

os intelectuais viciados em gramática, ou de sólida formação literária, só vão se chocar se não tiverem um mínimo de abertura cultural. E os leitores médios talvez encontrem algumas dificuldades na leitura, porque tento não repetir palavras, o que faz com que use algumas menos conhecidas. Mas *Avalovara* pode ser entendido de diversas maneiras, apreendido em diversos níveis, e ganha significados totalmente diferentes dependendo do leitor. Isso é próprio da obra de arte.²⁰

No entanto, parece certo aventar que uma contribuição dessa afinidade teórica é importante para se pensar a junção de elementos como a espiral, o quadrado e o palíndromo em *Avalovara*. Em certo momento do seu ensaio, para reforçar a noção de “obra aberta”, Eco apresenta exemplos em Kafka e Joyce e identifica uma categoria mais restrita que tem a capacidade de assumir diversas estruturas, imprevistas e fisicamente irrealizadas, definindo-as

19 - PEREIRA, op. cit., pp. 206-207.

20 - LINS, Osman. Livre atirador. Entrevista ao Jornal da Tarde em 4 de janeiro de 1975. In: *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. 1ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1979. p. 172.

como “obras em movimento”. Tendo como ponto básico a capacidade de se mover aos olhos do fruidor caleidoscopicamente, Umberto Eco dá como exemplos obras das artes plásticas e da arquitetura que assumem disposições diversas e criam continuamente suas próprias dimensões. Em nível restrito seria possível lembrar os *mobiles* de Calder ou de outros autores, pois essas estruturas têm a capacidade de se mover no ar, assumindo disposições diversas e criando continuamente seus espaços e dimensões. Sobre essa questão, Osman Lins destaca um longo trecho que, pela vez dele, explicita claramente o conceito de “obra em movimento”:

[...] A *obra em movimento*, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo é sempre aquele desejado pelo autor.

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento [...] ²¹

Portanto, ao considerar que *Avalovara* concentra em sua estrutura a figura da espiral, responsável pelo movimento, tem-se então uma aproximação de como essa noção de “obra em movimento” é absorvida, transfigurada e sistematizada no romance. Com isso, a fragmentação da narrativa cuja desconexão dos segmentos cria uma tensão entre a lógica linear sequencial e a lógica a ser reconstruída pelo leitor, parece aludir a forma do *móBILE*, a este flutuar de página em página. Porém, é possível levantar certas hipóteses de que esta ideia de deslocamento presente em *Avalovara* tenha relação com o primeiro exemplo, na literatura, de “obra em movimento” dado por Umberto Eco. Trata-se de *Le livre*, um trabalho inacabado de Stéphane Mallarmé cujas ideias colaboram para a compreensão do livro como forma, assuntos que complementam as questões aqui desenvolvidas.

21 - ECO, op. cit., p.62. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 274.

4. O livro como forma - *Le livre*, de Mallarmé e *Avalovara*

Luiz da Costa Lima afirma que mesmo sendo aceito ou rejeitado Stéphane Mallarmé é um dos monstros sagrados da literatura moderna e apenas James Joyce partilha da mesma veneração ou hostilidade, visto que os desafios a ambos se devem ao fato de que “um e outro têm por lastro a radicalização do problema da criação com a crise da representação mimética, levando Mallarmé e Joyce a criarem uma obra cada vez mais próxima da impossibilidade de comunicação.”¹ Também acusado com esses critérios, Osman Lins deixou claro que em sua carreira de escritor, principalmente a partir de *Nove, novena*, exigiria um esforço de seu leitor; pois “em literatura, toda conquista árdua atinge o público, mais cedo ou mais tarde. E são essas conquistas que enriquecem o leitor, não os caminhos já conhecidos.”²

Quando acusado de hermetismo, disse prontamente: “Pesquisei muito e não achei antecedente algum onde pudesse apoiar minha obra. Então parti para a invenção - código diferente e estrutura nova - mesmo sabendo que corria o risco de não me comunicar.”³ Contudo, a aproximação entre Mallarmé e Osman Lins não se constrói aqui pela forma como foram recebidos pela crítica, mas pela presença de um diálogo em três momentos: o início, em algumas considerações sobre a relação “escritor e a sociedade” em *Guerra sem testemunhas*; depois fixa-se em uma nota de planejamento do romance *Avalovara* e, por fim, prende-se ao exemplo de “obra em movimento” dado por Umberto Eco.

Em *Guerra sem testemunhas*, nas ponderações sobre o ato de escrever, o escritor, a obra, o mercado editorial, o leitor e o livro, Osman Lins acaba por deixar para o último capítulo as reflexões a respeito do escritor e a sociedade. Isso se deve ao fato de que só após passar por outros temas, ele teria condição de falar sobre a posição deste no mundo contemporâneo. Nessa direção, o papel do escritor é pensado em diferentes circunstâncias com exemplos do período helênico, da Idade Média, do início da Idade Moderna até

1 - LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade - formas das sombras*. 1ª ed. São Paulo: Graal, 2003. p. 165.

2 - LINS, Osman. Autor participante. Entrevista ao *Correio da Manhã* em 17 de setembro de 1966. In: *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. 1ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1979. p. 137.

3- Idem., p. 171. Livre atirador. Entrevista ao *Jornal da Tarde* em 04 de janeiro de 1974.

se concentrar no século XX. A partir desse ponto, a relação se estabelece através dos contratempos que o escritor e a leitura acabam por enfrentar na modernidade e de que modo outras mídias começam a ganhar destaque - filmes, a novela seriada de rádio e a TV - e, que por consequência, passam a competir com o livro.

Ao entrar nos conceitos de Indústria Cultural e a *mass media*, Osman Lins denuncia a contradição: uma época em que se vive intensamente algumas inovações técnicas, mas das mais vazias na história humana. Nesse plano, defende o papel da arte e da literatura e se contrapondo aos que defendem o fim do romance, afirma que o romancista, ao concentrar no personagem o seu poder criador, não se restringe à superfície e às aparências. Caberá a ele provocar um mergulho cada vez mais profundo nos chamados abismos do espírito. E para fechar sua posição sobre o assunto, traz uma ideia de Stéphane Mallarmé:

Surge, ao contrário, para o romance, com a agonia do ciclo individualista, a época das grandes vozes coletivas, já anunciadas na ficção de Malraux, uma fase córica, mais poderosa que nenhuma outra em suas ressonâncias e em possibilidades romanescas, por significar uma abertura, não um enclausuramento. “*Le monde existe pour aboutir à un livre*”? Com todo o amor que tenho pelo livro, e sensível que sou à orgulhosa grandeza dessa frase, nela pressinto, larvar, a existência do movimento universal para dentro que nos fez tão solitários. Afirmando já ser tempo de a modificarmos. Diríamos então, não mais na atitude de egressos do mundo, mas na de quem para ele se volta: “*Un livre existe pour aboutir au monde.*” Temos que inverter as manivelas de comando, empreendendo - não como máquinas, mas com o espírito - a conquista do mundo. Inexiste outro caminho para compreendermos e amarmos o particular. De outro modo, tudo flui para o nada.⁴

Esta frase de Mallarmé - *Le monde existe pour aboutir à un livre* - costuma ser apresentada pelos seus estudiosos como a prova de um labor quase insano em atingir uma obra que conteria a explicação órfica da terra. Isso talvez pelo fato de que a preocupação era com a perfeição, “ele desejava re-criar os seres e as coisas em termos de escrita e descrição. Sua ideia de poesia deveria consumi-los, seu sonho era de que a única função possível e o único fim das coisas era serem usadas pela poesia. Porque para ele o mundo é feito para caber num livro.”⁵

4 - LINS, Osman. *Guerra sem testemunha o escritor, sua condição e a realidade social*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1974. p. 211.

5 - AGOSTINHO, Larissa Drigo; PINO, Claudia Consuelo Amigo. Mallarmé e Manet, Simbolismo e o Impressionismo. In: *Revista Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes*. Ponta Grossa: vol. 15, n. 2, 2007. p. 120.

Contudo, a visão de Osman Lins não é o “enclausuramento” e sim a “abertura” que o livro pode proporcionar. Afinal, sua proposta não marca um afastamento do mundo pelo livro, mas entende como a partir dele inverte-se o movimento que fez o homem solitário, combatendo assim o processo de coisificação da vida. Nesse sentido, é possível observar que o conceito também é desenvolvido em *Avalovara*, pois a frase de Mallarmé aparece nessa nota de planejamento:

Os sentidos do homem são estimulados por essa mulher. A cópula é uma obra. Mas a energia criadora é do homem é provocada por essa mulher e se dirige a ela. Le monde existe pour aboutir à un livre. Un livre existe pour aboutir au monde. La femme existe pour aboutir à l'acte de l'amour; l'acte de l'amour existe pour aboutir à la femme. Plus ou moins.³ Ela deflagra as energias do homem. Essas energias se concentram no p. Êste volta à mulher. Exatamente à mulher que o provocou, o excitou, o estimulou.⁶

Entretanto, a frase do poeta francês é transmutada, assumindo uma correlação com a união sexual dos amantes. Os sentidos do homem são estimulado pela mulher e a “cópula” é uma obra, porque através dela se opera a transformação do artifício literário. O ato criativo de Abel é o reflexo da convivência com três mulheres que representam estágios de sua vida e de seu romance, sendo também fases de seu aprendizado de escritor. Assim, com seus questionamentos e andanças por espaços europeus e brasileiros, ele busca o aprimoramento como escritor e a trajetória não deixa de refletir o que foi apresentado em *Guerra sem testemunhas* e bem analisado por Leny da Silva Gomes:

os sujeitos fragmentados da cultura contemporânea, em permanente formação identitária, contrariam a concepção de sujeito do período Iluminista, concebido como unidade, indivíduos centrados, exercendo seu poder de racionalizar e de ter uma visão do mundo a partir de um foco, o da sua posição de classe. Essas concepções divergentes do sujeito afetam o direcionamento da formação. Enquanto no Iluminismo havia confiança em si mesmo, nos outros e na sociedade, na contemporaneidade, torna-se perceptível a (trans) formação, a permanente mobilidade dos sujeitos em constante busca de referências.⁷

6 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - Os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo, 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 30-31.

7 - GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: um romance de formação*. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *O nó dos laços - ensaios sobre Osman Lins*. 1ª ed. Brasília: UnB, 2013. p. 12.

Portanto, parte dessa fragmentação de Abel pode ser pensada a partir do seu contato com Anneliese Roos, pois em sua busca do autoconhecimento, ele se frustra ao se deparar com barreiras linguísticas e culturais. Não realiza a leitura do mundo que se apresenta a sua volta, e conforme Renata Rocha Ribeiro:

Abel se coloca diante de Roos como se estivesse diante de um livro valioso: a “leitura” é prazerosa, pois a beleza de Roos, assim como as qualidades dos bons livros, não é explícita, óbvia. E esse prazer também não é imediato: é lento, revelado aos poucos, posto que a beleza da moça é como um “texto concebido e realizado com rigor”. O fato de Abel ser escritor faz com que ele se apresente diante do mundo como um leitor. Em outras palavras, o escritor é o leitor do mundo e, por isso, deve observá-lo para representá-lo e subvertê-lo na escrita. Neste instante, é importante lembrarmos que Abel sempre faz referências às coisas e pessoas observadas por ele como textos a serem lidos.⁸

Com Cecília, parece existir um início de ruptura com essa forma de observar o mundo; inicialmente Abel já se encontra em uma fase intermediária como escritor, de acordo com a divisão feita por Mompou em *Guerra sem testemunhas*, pois já é orientado por determinados nexos, e produzira primeiras obras razoáveis. De certo modo, ainda se comporta da mesma maneira, uma vez que:

continua com a visão de que o escritor é um leitor de seu mundo e, nos momentos em que está com Cecília, deixa isso claro. Realiza inúmeras descrições simbólicas, em que as personagens e paisagens são ornadas de animais ao seu redor, como na imagem do fular de Roos. Cecília, por exemplo, está quase sempre acompanhada dos leões e das pessoas que saem de seu corpo. Nesse sentido, ele chega a afirmar que ela é “texto que se sabe de cor, que se é capaz de abranger com a mente – um todo – e de repetir, palavra por palavra. [...] Cecília, texto familiar, é uma aquisição adormecida – presente e discreta, calada”⁹

Contudo, é com Cecília que essa inversão na forma de ler o mundo fica eminente, visto que ela o desperta para a realidade social a partir da leitura dos livros *Quarup* e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, sugerindo o que visualiza-se no fragmento de *Guerra sem testemunhas* e também na nota de planejamento: “*Un livre existe pour aboutir au monde.*” No entanto, é com ‘☺’ que Abel percebe por completo a abertura para uma leitura do mundo, atingindo o pensamento crítico, como destaca Marisa Balthasar Soares:

8 - RIBEIRO, Renata Rocha. *Leitura e Escrita na narrativa de Osman Lins*. Goiânia, 2010. 269f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - UFG. p. 169.

9 - Idem, p. 183.

a violência militar, alegorizada no Iólipo, enraíza-se em um processo de modernização que não cumpriu e acirrou as diferenças sociais: os habitantes do mangue no sertão pernambucano, os camponeses articulados nas Ligas, as empregadas domésticas nas cidades grandes, a filha de um casal pobre, em um edifício barato no centro da metrópole: são todos sujeitos violentados de diferentes modos a testemunharem em *Avalovara* que o estado de exceção imposto pelo Golpe é a explicitação da regra, em uma sociedade que se fundou sobre a dominação e cujo ingresso tardio no projeto da modernidade não resolveu contradições de base, frustrando expectativas de equalização econômica e política.¹⁰

Portanto, os sentidos do homem estimulados pela mulher fazem com que Abel conquiste a plenitude: amorosa, criadora e de seu aprendizado. É nessa fase que acontece a inversão de que o mundo não deve existir para terminar em um livro, mas este funciona como uma ferramenta para compreender esse mesmo mundo. Porém, essa comparação seria menor levando-se em consideração que ao citar a frase “*Le monde existe pour aboutir à un livre*”, Osman Lins evidencia seu contato com o primeiro exemplo de “obra em movimento” dado por Umberto Eco, permitindo assim a correlação com *Le Livre*, obra inacabada do poeta francês cuja estrutura pode ser associada, em certos termos, ao romance *Avalovara*.

A constituição de *Le Livre*, “a obra colossal e total, a Obra por excelência que, para o poeta, devia constituir não somente o objeto último de sua própria atividade, mas o próprio objetivo do mundo (*Le monde existe pour aboutir à un livre*)”,¹¹ deveria ser trabalhada poeticamente, uma vez que o ato de escrever, como uma ação, centraliza a possibilidade da construção conceitual do livro ser realizada derivando de sua própria estrutura. Nesse sentido, Mallarmé afirma que a letra é o elemento principal do livro e esta deveria encontrar mobilidade e expansão. O poeta procura uma estrutura que refletia sobre ela mesma, sobre a disposição e a ordem de suas partes. Este projeto guarda apenas o esqueleto cuja preocupação com a forma é visceral.

Dessa forma, o *Livre* teria um formato móvel, um livro integral, múltiplo que conteria potencialmente todos os livros possíveis; seria uma máquina poética que, por sua vez, geraria inumeráveis poemas e textos, impulsionada por movimento próprio.

10 - SOARES, Marisa Balthasar. *Tempo de Avalovara (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)*. São Paulo, 2007. 168f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. p. 146.

11 - ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 52.

As palavras e frases emergiriam e se aglutinariam, combinando arranjos precisos para então se desfazer e buscar novas combinações. Contudo, desse projeto não concluído de Mallarmé restam apenas fragmentos, anotações dispersas, apontamentos quase ilegíveis, recuperados em *Le Livre de Mallarmé: Premières Recherches sur des Documents Inédits* (1957), pelo filólogo Jacques Scherer.

A partir desse projeto não realizado do poeta, Arlindo Machado faz algumas reflexões importantes e destaca que o *Livre* seria um processo infinito de fazer e refazer-se, algo sem começo e sem fim, apontando continuamente para novas possibilidades e horizontes de sugestões ainda não experimentados, um desafio aos nossos modelos habituais de escritura e uma proposta visionária, pois:

esse *Livre*, todavia, não é um sonho místico de um poeta delirante que perdeu o pé da realidade. Mallarmé apenas não tinha os meios de realizá-lo no século XIX. O máximo que ele pôde fazer foi o seu esboço, na forma de um todavia inaugural *Lance de Dados* (1897), esse poema-constelação que nega qualquer fatalidade estrutural do projeto de escritura e que, malgrado ainda suportado por um instrumento linear e hierarquizante como o livro, logra reinterpretar sob novos parâmetros a gramática, a sintaxe, a disposição gráfica, o sentido e a própria razão de ser do poema. Já o *Livre*, paradoxalmente, demandava outro veículo material, ou até mesmo, como observa Augusto de Campos, “a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema”. Para que o texto do *Livre* pudesse existir em contínua transformação, para que a sua mecânica combinatória fosse colocada em movimento e ainda para que nenhuma relação se impusesse como definitiva, ele deveria ser estruturado como um objeto tridimensional, em que a coordenada de profundidade funcionaria como eixo do paradigma, estoque potencial de palavras ou frases que se poderiam permutar durante o ato de realização do poema. Talvez, como sugere Richard, o sonho mallarmiano implicasse até mesmo a conquista de uma quarta dimensão, um tempo einsteiniano concebido como a duração do processo de leitura e a referencialidade fundante do leitor. A página plana do livro impõe uma escritura bidimensional, “achatada” numa sucessão de linhas, portanto uma série sintagmática onde a enunciação se dá de forma irreversível. O máximo de deslinearização que se pode obter numa página plana é a distribuição topográfica das letras, tal como praticada pelos poetas futuristas no começo do século e pela poesia concreta mais recentemente. Mallarmé pôde superar relativamente essa limitação dispondo os vocábulos de seu *Lance de Dados* com diferentes formatos de caracteres, artifício que parecia sugerir um efeito de tridimensionalidade no espaço bidimensional. Porém, mesmo assim, é difícil resistir à tentação de ler na ordem “natural” (leia-se ocidental), da primeira à última página, da esquerda para a direita da frase, de cima para baixo da página.¹²

12 - MACHADO, Arlindo. O sonho de Mallarmé. In: *Máquina e Imaginário*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 166.

Por sua vez, Zênia de Faria em sua tese de doutorado, *Mallarmé e o universo da leitura*, comenta que as reflexões do poeta sobre a leitura e o livro encontram-se dispersos em seus escritos, o que explicaria o fato de nunca terem sido objeto de uma análise global e sistemática. Dessa forma, ao percorrer a produção de Mallarmé, ela nos situa a concepção de leitura e aponta as modalidades, os efeitos, os rituais e o contexto desse tema na obra do poeta francês. Além disso, dedica parte do trabalho as questões do livro e alguns capítulos ao *Le Livre*, momento no qual tece considerações a respeito deste objeto, visto que:

o projeto do *Livre* mostra claramente a preocupação de Mallarmé com a aparência material do livro, com o livro como objeto. Aí, ele prevê os diferentes aspectos inerentes à fabricação do livro: a qualidade do papel, a dobradura das páginas, a altura, a espessura dos volumes, o número de linhas por página, o local do título, a douradura do livro, etc. No entanto, nesse caso, como em “*Un coup de dés*” a organização material do livro não é gratuita. Há uma estreita relação entre, por um lado, a concepção material do livro e, por outro lado, a concepção dos textos literários que esse livro deve conter e a respectiva modalidade de leitura subjacente a essas criações literárias.¹³

Precisamente no capítulo ‘O “*rêve*” do *Livre*’, Zenia de Faria faz uma descrição pormenorizada do percurso desse projeto, mostrando algumas referências esparsas ao longo dos escritos de Mallarmé, em particular nos artigos reunidos em *Divagations*, em uma carta de 16 de novembro de 1885 a Verlaine e em uma análise de passagens do estudo de Jacques Scherer. Contudo, ela não deixa de enfatizar que diversos críticos acreditam que várias das produções do poeta poderiam constituir parte dessa obra, pois:

tanto as reflexões teóricas de *Divagations*, quanto alguns poemas de Mallarmé, sobretudo “*Ses purs ongles*”, “*Salut*”, “*À la nue accablante tu*” e o conto “*Igitur*” seriam preparações para que o poeta chegasse a “*Un coup de dés*”, e este último poema seria o *Livre*. Para outros críticos, tanto os textos teóricos, quanto “*Hérodias*”, quanto os poemas citados acima, quanto “*Igitur*” e quanto “*Un coup de dés*” seriam uma preparação para o *Livre*.¹⁴

Sobre o *Livre*, Bernadette Panek afirma que “Mallarmé via o livro como expansão total da letra e considerava que, dela, dever-se-ia explorar o movimento. Tal objeto não seguiria uma paginação, mas leis de permutação; as páginas poderiam mudar de lugar

13 - FÁRIA, Zênia. *Mallarmé e o universo da leitura*. São Paulo, 1995. 213f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. p. 157.

14 - Idem., p. 160. Uma das principais críticas a este trabalho é a de Maurice Blanchot que questiona os manuscritos, a organização feita por Jacques Scherer e, principalmente, a veracidade das notas pertencerem a este projeto de Mallarmé. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 1ª ed. São Paulo: 2005. pp. 327-359.

segundo ordens distintas - seriam folhas móveis que de alguma maneira possibilitariam um sentido”,¹⁵ ele se recusava a passividade e a sequência das páginas. Por fim, em relação a este trabalho, Umberto Eco destaca que em *Le Livre*:

as próprias páginas não deveriam obedecer a uma ordem fixa: deveriam ser agrupáveis em ordens diversas, consoante leis de permutação. Estabelecida uma série de fascículos independentes (não reunidos por uma paginação que determinasse sua sequência), a primeira e a última página de um mesmo fascículo deveriam ser escritas numa única grande folha, dobrada em duas, que marcasse o início e o fim do fascículo: no interior dela deslocar-se-iam folhas soltas, simples, móveis, intercambiáveis, mas de tal maneira que fosse qual fosse a ordem de sua colocação, o discurso possuísse um sentido completo.¹⁶

Contudo, Eco considera tal façanha utópica e complicada por serem aspirações e ingenuidades verdadeiramente desconcertantes, mas neste desfecho das reflexões que faz sobre Mallarmé e o seu projeto inacabado, Osman Lins grifa o trecho “e não sabemos se, uma vez acabada, a experiência seria válida, ou se revelaria uma equívoca encarnação mística e esotérica de uma sensibilidade decadente ao fim de sua parábola. Inclina-mos para a segunda hipótese.”¹⁷ Dessa forma, parece que contrariando as especulações de Umberto Eco ou consolidando as propostas de Mallarmé, Lins, a partir da junção de diversos elementos (espiral - quadrado - base numérica - palíndromo), encontra a forma de estruturar o romance *Avalovara*.

Nesse sentido, pode-se inicialmente pensar que a progressão aritmética dos capítulos com as variações no número de linhas para os temas se aproxima, em termos, da preocupação de Mallarmé com a aparência material do livro. Osman Lins, por sua vez, manifesta-se em diversos momentos sobre esse aspecto de *Avalovara*, mas pensando na carta como arquivo da criação, que aponta para uma possível matriz, vale destacar um trecho da que foi enviada a José Otávio Bertaso:

O livro foi escrito - e está datilografado - de maneira a que cada linha conte 55 toques, o que corresponde, com grande aproximação, a linha em corpo 10 de uma edição normal de romance. E os vários temas são abordados mediante uma

15 - PANEK, Bernardette. Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto. Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA-USP, n. 8, ano s/d.

16 - ECO, Umberto. *Obra aberta*. 1ª ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1969. pp. 52-53.

17 - Idem., p 54. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 273.

progressão aritmética, sujeita a pequenos erros. Desde a primeira página, vê-se, por ex., que o tema “R”, ao surgir, apresenta 10 ou 11 linhas; ao voltar, já lhe são dedicadas 20 linhas. O mesmo com o tema “S” e com todos os demais. Para o tema “P”, que trata de um relógio cuidadosamente fabricado, concedem-se (alusão ao mostrador) 12 linhas à apresentação, 24 à segunda sequência, 36 à terceira e assim por diante. Só a parte final (N-2) é isenta desse rigor. Uma construção que procura homenagear, em sua exatidão, a *Divina Comédia*; e que é tão significativa quanto o próprio texto, pois tenta ser uma representação da ordem do Universo.¹⁸

Com isso, é possível considerar que essa proposta não advém do postulado teórico de Mallarmé, sendo mais provável a homenagem *A divina comédia*, que foi sugerida em muitas de suas entrevistas e informações disseminadas por seções do romance, ou seja: “as indicações vão desde alusões ao homem que é lembrado na organização da obra (“Rápido encontro sob as árvores, ao cair da noite, junto à estátua de Dante Alighieri”, R5), até referências sutis ao poema que constituiu a *Comédia*, informando-se que o livro “imita, em seus pontos principais, antigo poema moralizante.”¹⁹ Ademais, estes “pontos principais” podem referir-se à base estrutural do poema de Dante tanto em relação à simbologia quanto à organização métrica, uma vez que:

a simbologia da *Comédia* e a percebida em *Avalovara* podem igualmente ser vistas sob um prisma de paralelos. Numa carta de Dante ao lorde Can Grande, seu protetor em Verona, ele explicou em pormenores a construção de seu poema. Depois de expor as relações entre as partes e o todo, Dante indicou como a construção de seu trabalho se baseava num sentido literal uno e em vários sentidos alegóricos, isto é, com diversos significados além dos visíveis em nível de leitura física. Assim, o poema apresenta tal simultaneidade de níveis e significações, que o poeta classificou-o como aparece no texto, como polysemas [...] A partir deste ponto pode-se desenhar ou projetar um paralelo significativo entre *Avalovara* e a *Comédia* no que tange à pluralidade de níveis narrativos no romance (provocados por deslocamentos geográficos, mudanças de objetos amorosos e tratamento de assuntos periféricos) [...] as possibilidades simbólicas que ele conseguiu extrair, por exemplo, dos números 3, 7, 9 e 10. Osman Lins parece ter absorvido e trabalhado, por seu turno, em jogos numéricos multiplicativos. Exemplificando o processo de expressão numérica no romance, uma qualidade binária em *Avalovara* se sobressai. Esta refere-se a uma série de elementos duplos que compõem o romance, indicando pelo número par, como o formado por: Abel e Roos; Abel e Cecília; Abel e sua última mulher.”²⁰

18 - Documento transcrito nas págs. 474-475.

19 - IGEL, Regina. *Osman Lins - uma biografia literária*. 1ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1998. p. 140.

20 - Idem, pp. 141-142.

No que se refere aos segmentos dos temas, à desconexão rompe com a lógica linear sequencial da narrativa e devido a isto, o leitor precisa reconstruir a linearidade dos fatos a partir da justaposição de componentes que estão em constante movimento. No entanto, o projeto previsto por Mallarmé sistematiza uma mobilidade pela materialidade do suporte e sua polissemia através da gramática, da sintaxe e da disposição tipográfica do texto resultaria em uma obra polimorfa na qual a pluralidade de elementos não seria determinada, porque:

Evidentemente, o poeta não pretendia obter de cada combinação um sentido sintático e um significado discursivo: a própria estrutura das frases e das palavras isoladas, cada uma delas encarada como capaz de “sugerir” e de entrar em relação sugestiva com outras frases ou palavras, tornava possível a validade de cada permutação da ordem, provocando novas possibilidades de relação e, portanto, novos horizontes de sugestão.²¹

Por seu turno, a mobilidade presente em *Avalovara* se dá a partir de uma conjunção da espiral, do quadrado e do palíndromo e se existe uma ligação, esta reside no fato de Osman Lins criar uma obra em que há uma reflexão sobre a estrutura, a disposição e a ordem de suas partes tal qual queria Mallarmé em *Le Livre*. Contudo, observa-se no romance nos níveis fonético, sintático, semântico e discursivo uma rede de relações e sugestões que amplia as significações do texto, reforçando assim o seu caráter polissêmico e de cunho intencional, mas ao que tudo indica esta perspectiva está muito mais atrelada ao conceito de obra aberta, apresentado por Umberto Eco do que ao ideal de *Le Livre*.²²

De qualquer forma, o romance *Avalovara* parece ser uma realização bem sucedida de alguns aspectos previstos por Mallarmé, principalmente na ruptura com uma escrita bidimensional pontuada por Arlindo Machado e nessa linha de análise já encontram-se estudos que indicam essa visão antecipatória de Osman Lins. Leny da Silva Gomes no projeto *Uma rede no ar: os fios invisíveis da opressão em Avalovara, de Osman Lins*²³ parte dos resultados obtidos ao criar mecanismos para transpor o romance para o meio eletrônico, de modo a atualizar o seu caráter hipertextual, pois afirma que a própria

21 - ECO, op. cit., p. 53.

22 - Apresentei algumas considerações sobre esses diferentes níveis presentes em *Avalovara*, em julho de 2011, no XII Congresso Internacional da ABRALIC. O artigo "O livro como forma: matrizes e marginália da estrutura de *Avalovara*" além de estar no anais do congresso foi publicado em: GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro (Org.). *No reverso do tapete - a escritura de Osman Lins*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2012. pp. 39-57.

23 - Ver: <http://www.um.pro.br/avalovara/>

estrutura do romance nos remete ao que hoje chamamos de hipertexto e hipermídia com sua hibridização de linguagens.²⁴ Já Luiz Ernani Fritoli propõe em sua tese de doutorado uma forma de ler *Avalovara* como um hiper-romance, uma vez que:

o hiper-romance é, portanto, romance; um tipo de romance no qual não se conta somente uma história linear e mononuclear, mas sim uma história-mosaico, formada por várias micro-histórias autônomas (temática e/ou sintaticamente) mas ligadas entre si (cada uma das quais pode, por sua vez, ser subdividida em vários módulos), legíveis segundo vários percursos escolhidos pelo leitor. As várias histórias e os vários módulos podem alternar-se simetricamente, segundo uma regra de progressão (explícita ou não), ou então de modo aleatório. Esta arquitetura narrativa se realiza associando os conceitos de enciclopédia, combinatória, intertextualidade, hipertexto, polifonia: é uma realização que continuamente remete a um além de si, e por isso se presta a assumir, entre outras coisas, também o papel de alegoria da arte do romance ou da escrita.²⁵

Dessa maneira, Fritoli aponta em sua análise em que sentido *Avalovara* se configura como um romance enciclopédico no que diz respeito às intertextualidades explícitas ou implícitas, a prosa e a poesia antiga, clássica e moderna e pelas referências históricas, geográficas bem como as relações com as artes, a música, a pintura, escultura e arquitetura. No entanto, ao se concentrar na reflexão de que a obra assume uma estrutura combinatória, permitindo ao leitor manipular a ordem dos módulos e com isso escolher o percurso de leitura como fora sugerido pelo próprio Osman Lins, acaba por sustentar que:

além dessa sugestão de percurso há, naturalmente, a sequência na qual os módulos de texto são apresentados no livro, como pré-definidos pelo autor. Mas essa disposição impressa é uma contingência, um “colocar à disposição” os blocos de texto para que o leitor possa manipulá-los. Na realidade, sob aquilo que Lins chama “tema” temos verdadeiras “histórias completas” (excetuando o tema N, constituído por apenas dois módulos, o último dos quais encerra o romance). As aspas são obrigatórias, já que as histórias, embora possam ser lidas autonomamente, são como afluentes que desaguarão todos em uma mesma história múltipla, e não se pode ignorar que são partes de um todo que somente na conjunção total adquire sentido pleno. Esta estrutura caracteriza plenamente aquilo que Calvino define como “hiper-romance”, referindo-se tanto a sua própria obra (*Se una notte d’ inverno un viaggiatore*) quanto à George Perec (*La vie mode d’ emploi*).

24 - GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: entre a tradição do livro impresso e as mediações tecnológicas da contemporaneidade*. In: *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 14. 1. Jan./jul.2010. p. 81-98.

25 - FRITOLI, Luiz Ernani. *Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance*. São Paulo, 2012. 334f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. p. 225.

Estruturalmente, *Avalovara* é um perfeito exemplo de hipertexto ou hipernarrativa, no qual as letras que indicam os temas funcionam como links: uma vez escolhido um tema a ser lido, torna-se muito fácil saltar os módulos dos outros temas intercalados, ou então voltar atrás para reler ou verificar algum detalhe (movimento facilitado pela numeração sequencial interna a cada tema), se assim o desejar o leitor.²⁶

Dessa forma, a possibilidade de uma leitura sequencial ou não, autorizada pela própria estrutura do romance, faculta a escolha dos caminhos da leitura, e vale ressaltar que o projeto inacabado de Mallarmé previa uma arquitetura permutatória e tridimensional de escrita que só poderia ser experimentada recentemente através de novas tecnologias e Osman Lins realizou sua obra a partir dos recursos de que dispunha, levando as últimas consequências o rigor pela construção.²⁷ Nesse sentido, Maurice Blanchot ao fazer algumas reflexões sobre as ideias do poeta francês se apoia em alguns traços desse livro não realizado, indicando assim que palavras como “premeditado”, “arquitetural”, “delimitado” e “hierarquizado”:

indicam uma intenção calculadora, a disposição de um poder de extrema reflexão, capaz de organizar necessariamente o conjunto da obra. Trata-se, primeiramente, de uma preocupação simples: escrever segundo regras mais complexas: escrever de uma maneira rigorosamente refletida, de acordo com a maestria do espírito e para assegurar-lhe seu pleno desenvolvimento.²⁸

Osman Lins, por sua vez, defende a mesma postura, porém é possível afirmar que esta visão não se formaliza em seu pensamento apenas pela leitura de *Obra aberta* ou pelos ideais de *Le livre*, mas sim a partir de um diálogo com várias referências que se moldam na estrutura de *Avalovara*.

26 - Idem, p. 261.

27 - O rigor que Osman Lins teve com a estrutura de *Avalovara* gerou polêmicas, mas também estudos coerentes. Ao que tudo indica, a primeira crítica jornalística sobre esse aspecto do romance saiu na *Revista Veja*, em 12 de dezembro de 1973. No artigo "Tocando de ouvido", Leo Gilson Ribeiro compara a obra de Osman Lins com *Rayuela*, de Julio Cortázar, destacando que o livro "soa, infelizmente, a um Cortázar tocado de ouvido." Em carta de 27 de dezembro de 1973, Lins rebate as considerações do crítico literário, afirmando para tanto que seus modelos são outros. Ver transcrição nas págs. 482-485.

Essa relação foi devidamente explorada por Graciela Cariello em: *A estrutura labiríntica e o texto aberto: a literatura e a linguagem como problemas. Comparação entre Rayuela, de Julio Cortázar e Avalovara, de Osman Lins*. Rosário-Argentina, 1976. Dissertação, Universidade Nacional do Rosário.

Ademais, uma breve relação sobre a preocupação em cultivar o livro como arquitetura da expressão literária que vem desde Mallarmé está no artigo A casa do romance e suas séries industriais: *Avalovara* como *objet d'art*, de Ana Luiza Andrade. In: FONSECA, Maria Augusta (Org.). *Olhares sobre o romance*. 1ª. ed. São Paulo: Nankin, 2005. pp. 109-136.

28 - BLANCHOT, op. cit., p. 329.

PARTE III

CONJUNÇÕES TEMÁTICAS

1. Matrizes e margália do relógio de Julius Heckethorn

Na história do tema P é descrita todas as etapas da elaboração e construção do relógio idealizado por Julius Heckethorn - matemático, cravista e grande conhecedor de Mozart - descendente direto de Charles William Heckethorn.¹ Nascido na Alemanha em 1908, Julius acaba crescendo entre os carrilhões da oficina de seu pai. Devido ao início da I Guerra Mundial muda-se para a Inglaterra e nesse momento adoece por falta do contato com os sons dos relógios. O avô, para curá-lo, contrata um professor de música que ensina cravo ao menino.

Após o fim da guerra, em 1918, seu pai, que permaneceu na Alemanha, vai à falência e desiludido comete suicídio. De volta à Alemanha, Julius restaura a fábrica de carrilhões, casa-se com a jovem Heidi Lampl que está em tratamento de uma doença que a leva à cegueira. Sua paixão pelos relógios se intensifica e em 1933, Julius começa a fabricação de um relógio singular, cujo mecanismo seria um microcosmos, montado de tal maneira que soaria em tempos determinados e indeterminados a sonata K 462 de Scarlatti.

Esse relógio é uma representação simbólica entre o tempo histórico e o tempo da criação, uma vez que o tema P sistematiza uma crítica sobre a linearidade histórica e de certo modo apresenta uma interação contrastante e combinatória com a linha temática S, pois em ambas encontra-se um diálogo entre os mecanismos repressivos e libertadores da criação. Sobre esse aspecto Ana Luiza Andrade menciona que:

se o relógio, como mecanismo de marcar o tempo, representa o tempo cronológico e regulado por uma tradição de repressão, tempo repetido e concatenado na própria história reprimida de seu criador, como objeto artístico o relógio é um mecanismo liberador, sua criação representa a ciência do artesão na própria ruptura com o tempo contínuo: o relógio a saltos reflete um tempo mais real por ter a capacidade crítica de discernir o fato de que a “consciência de existir não é continua”²

1 - A obra *L'Apparition du Livre* (1958), de Lucien Febvre, ao que se analisa, apresenta um tema diretamente ligado ao *Guerra sem testemunhas*, porém Osman Lins faz um grifo na bibliografia, destacando a seguinte referência: HECKETHORN, Charles William. *The Printers of Basle in the XV ant XVIth centuries, their biographies printed books and divises*. Londres, Benn, 1926. In 4o. O nome do autor e obra aparecem no segmento P 4 e apenas o nome do autor em P 8.

2 - ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins - crítica e criação*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 181

Nesse sentido, reforça-se a ideia de que os dois temas são metaliterários, uma vez que Osman Lins pontua em S os detalhes da estrutura do romance enquanto em P, registra fatos que cercam a construção do relógio, uma alegoria da criação. Porém, esses dois temas também podem relacionar-se aos elementos de significados cósmicos, cuja matriz provável está nas obras *L'Horloge Astronomique de la Cathédrale de Strasbourg - Historique, Description, Fonctionnement* (1960), de Théodore Ungerer e *Clocks and Watches* (1964), de Chester Johnson.

Osman Lins tomou cuidado ao colher detalhes sobre o funcionamento dos mecanismos bem como informações sobre a história dos relógios. Em carta de 5 de julho de 1972, para a amiga e tradutora Maryvonne Lapouge, ele cita o envio de uma cópia do Relógio de Julius Heckethorn para ser apreciada por G. Serreau. Indica ainda alguns aspectos da obra e destaca que:

Se você se der ao trabalho de contar as linhas do original, verá que, cada uma mais ou menos o mesmo número de letras, apresentam: 12 linhas no 1º cap., 24 no 2º, 36 no 3º, etc. Mantendo a progressão aritmética 12, alusiva aos números do mostrador. Aparecerão assim no original brasileiro. Mas não se preocupe com isso na tradução. Chamo a atenção sobre isto, apenas para salientar o rigor da construção. Aliás, o relógio, o romance, aparece como um símbolo do próprio romance, deste romance, e como símbolo do cosmos, da arte etc.

A estrutura do relato é simples. Não poderia ser de outro modo: é a estrutura do romance que será complexa (mas não complicada).

Faço questão de que Nadeau tome conhecimento da estrutura geral da obra (e não apenas G. Serreau) Isto é MUITO importante.

Uma curiosidade: fui a Strasbourg, o ano passado, exclusivamente para ver, ali, o relógio da catedral; e a Munique para observar os fantásticos relógios expostos no Deutsch Museum.³

Além dessa informação, entre os documentos do processo criador de *Avalovara*, observam-se em dois cartões postais o relógio da Catedral de Chartres e o relógio astronômico de Strasburgo, sendo ambos mencionados respectivamente nos segmentos P 7 e P 8:

P 7

Os desenhos e os cálculos, na maioria das vezes distanciam-se do projeto inicial. Mal se reconhece, por isto, no plano final de Julius, seu primeiro esboço, havendo sido abandonadas – sem deixar vestígios – numerosas ideias que uma vez a obra definida lhes parecem ingênuas e rebuscadas, como a de um mostrador de 24 horas, em vez de 12, repetindo o modelo renascentista de Chartres.⁴

3 - Fundo Osman Lins IEB-USP. Documento em processamento.

4 - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 334.

P 8

Não, por certo, à maneira de Jean-Baptiste Schwilgué, construtor do último relógio de Estrasburgo, com o seu mecanismo de equações solares e lunares, agulhas indicadoras do Sol e da Lua, esfera celeste, mostrador do tempo aparente e anel do tempo civil. Julius quer evocar as conjunções do cosmos, mas poeticamente; não apenas a móbil ordem celeste, mas a harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino.⁵

6

Assim, os símbolos de ordem astral como o Sol e a Lua, além de marcar um aspecto básico de temporalidade, são considerados, como todas as figuras circulares com movimentos giratórios, elementos que descrevem o ciclo da vida. Nessa perspectiva, uma noção entre o eterno e o transitório é introduzida no segmento P 1:

5 - Idem., p. 347.

6 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - Os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo, 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. p. 296.

*Os relógios – escreve J. H. – têm estreita relação com o mundo e o que representam ultrapassa largamente a sua utilidade. Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. Mas ainda: exprimem em número simples – tão simples que, ingenuamente, julgamos compreendê-los – o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e dedicada dos astros. Vede os relógios de Sol.*⁷

No entanto, o eterno, o transitório, o Sol e a Lua não se restringem apenas ao conceito de temporalidade, tendo ainda outras significações nas relações com os signos do zodíaco e a linguagem hermética da alquimia, que serão discutidas mais adiante. Contudo, vale ressaltar que a alusão ao movimento circular ou à projeção para o centro do círculo é considerada:

como o aspecto imóvel do ser, o eixo que torna possível o movimento dos seres, embora oponha-se a este como a eternidade se opõe ao tempo. O que explica a definição agostiniana do tempo: *imagem móvel da imóvel eternidade*. Todo movimento toma forma circular, do momento em que se inscreve em uma curva evolutiva entre um começo e um fim e cai sob a possibilidade de uma medida, que não é outra senão a do tempo. Para tentar exorcizar a angústia e o efêmero, a relojoaria contemporânea não encontrou nada melhor, inconscientemente, que dar aos relógios e aos despertadores uma forma quadrada, em lugar de redonda, simbolizando assim, a ilusão humana de escapar à roda inexorável e de dominar a terra, impondo-lhe a sua medida. O quadrado simboliza o espaço, a terra, a matéria. Essa passagem simbólica do temporal ao espacial não chega, no entanto, a suprimir toda rotação em um ou outro sentido, mas oculta o efêmero para indicar tão-somente o instante presente no espaço.⁸

Na obra *Clocks and Watches* não se encontram marcas autógrafas de Osman Lins, porém o pequeno livro conta com uma sequência de ilustrações em que a presença das imagens Sol/Lua aparece em vários relógios, além do movimento circular como aquele existente na espiral que compõe os mecanismos internos do objeto. Já na obra *L'Horloge Astronomique de la Cathédrale de Strasbourg - Historique, Description, Fonctionnement* apenas uma marcação sobre o ciclo solar e lunar entraria no campo de interesse do tema P, mas observa-se que as informações não são encontradas nas notas de Osman Lins ou em algum dos segmentos de *Avalovara*.

7 - LINS, op. cit., pp. 165-166.

8 - CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos*. Trad. Carlos Sussekund et ali. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 876.

Le cycle solaire, période de 28 années (4×7 = période des années bissextiles x nombre des jours de semaine) au bout de laquelle les jours de la semaine reviennent aux mêmes jours de l'année et dans le même ordre.

Le nombre d'or ou cycle lunaire, période de 19 années qui ramène la même succession de lunaisons aux mêmes jours de l'année et dans le même ordre. ⁹

Contudo, é possível considerar que, além dessas referências, Osman Lins tenha se utilizado de outras leituras que não estão presentes em sua biblioteca e isso se confirma na precisão dos detalhes que surgem em algumas notas de planejamento. Em dois fôlios nota-se o desenho do relógio

9 - UNGERES, Théodore. *L'Horloge Astronomique de la Cathédrale de Strasbourg - Historique, Description, Fonctionnement*. Strasbourg: Société d'Édition de la Basse-Alsace. 1960. p. 30. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta. Transcrição na pág. 362.

com o destaque do pêndulo, cuja descrição é realizada no segmento P 7. Ademais, as informações sobre os metais usados no artefato, a dilatação e o nome dos respectivos inventores (Riefler, Graham e Harrin) ao serem cotejadas com *Clocks and Watches* e *L'Horloge Astronomique de la Cathédrale de Strasbourg - Historique, Description, Fonctionnement* não aparecem nessas obras.

10

P 7

Ao pêndulo, cujo desenho faz lembrar um cistro ou um alaúde, consagra extremos cuidados. Nenhuma outra peça de relógio é mais afetada pelas mudanças de temperatura; e qualquer aumento ou retração da haste, apressa ou adianta sua oscilação, variável também segundo as regiões da Terra. Julius, preterindo o pêndulo de aço-níquel de Riefler e o compensador de mercúrio, idealizado por Graham, decide-se pelo de Harrison. Distingue o engenhoso pêndulo de Harrison, a existência, não de uma vareta, mas de várias, com coeficientes diversos de dilatação. Pende o disco - ou lentilha, como o denominam alguns artífices - de varas de aço, ligadas nos extremos por barras de latão; outras varas, uma de aço e duas de zinco, ligam-se apenas à barra superior. Ao elevar-se a temperatura, as varetas de zinco se dilatam muito, não sucedendo o mesmo com as de aço, como se pode ler em qualquer manual de relojoaria avançada posterior a 1728. Com isto, fica praticamente resolvido o problema das mudanças de temperatura.¹¹

Em outras notas são encontrados esquemas que buscam sistematizar não apenas o funcionamento interno do relógio, mas também um elaborado plano que combina a mecânica do artefato com a matemática de base pitagórica e marcações temporais a partir da música.

10 - PEREIRA, op. cit., pp. 22-25.

11 - LINS, op. cit., pp. 334-335.

12

P 8

Sempre fiel ao cravo, escolhe, para trabalhar em seu projeto, a introdução da Sonata em Fá Menor (K 462), de Scarlatti. (Seria de esperar que preferisse uma passagem de Mozart, a quem não se cansa de admirar). Secciona a introdução em treze partes, numera-as pela ordem e, pondo de lado a penúltima, põe-se a manipular as outras doze. Distribuir esses grupos de notas de tal modo que se percam uns dos outros dentro do relógio, soem separados e só de tempos em tempos voltem a reunir-se - constituindo essa reunião um evento pleno de intenções -, eis o objetivo de Julius. O sistema A reúne os grupos de notas 1, 5 e 11, funcionando com intervalos de quatro, uma e seis horas, ou seja, cumpre-se em onze horas: soa, na primeira vez em que ocorre, o grupo de notas 1; na segunda, os grupos 1 e 5 soam; na terceira, os três. Este processo acumulativo repete-se nos outros dois sistemas.

Outros grupos, quatro – o 2, o 4, o 7 e o 9 – cabem ao sistema B, cujo ciclo é de treze horas, aos intervalos de duas, duas, três e seis horas.

Maior é o sistema C, que abrange cinco grupos de notas: o 3, o 6, o 8, o 10 e o 13. Também seu ciclo é o mais longo de todos, com os intervalos de quatro, três, cinco, seis e três horas sucessivamente, totalizando portanto vinte e uma.

Em todos estes sistemas há interrupções. Exemplo: antes de soar, completa, a série C, observa-se um silêncio aguarda que ressoem (mas raramente ressoam) o grupo 1 do sistema A e o grupo 2 do sistema B; entre os sons do grupo 3 e os do grupo 6, nova pausa sobrevém e é aí que deverão vibrar, acontecimento também raro, as melodiosas notas do grupo 4 e 5; o mesmo entre os grupos 6 e 8; entre o 8 e o 10; e entre o 10 e o 13.¹³

12 - PEREIRA, op. cit., pp. 26-27 e 42-45.

13 - LINS, op. cit., pp. 345-346.

Martha Costa Guterres Paz ao analisar esta linha temática em sua dissertação, *Avalovara: leituras musicais*, leva em consideração o modo como a junção da sonata K 462 para cravo de Scarlatti liga-se ao sistema interno de funcionamento do relógio, além de refletir uma matemática de base pitagórica, um contato com os estudos de Ghya e a forma pela qual os fragmentos da sonata se projetam na estrutura ternária dos relacionamentos de Abel.¹⁴ Nessa direção, a leitura realizada por Paz indica que outras referências fazem parte da construção do relógio e que de certo modo a reflexão sobre o tempo é marcada também por uma relação musical.

Dessa forma, as obras presentes na biblioteca do autor indicam uma pequena parcela do que realmente teria sido a sua pesquisa sobre os relógios, porém sinalizam que essas leituras não se dão de forma unilateral, agregando-se a outros temas e compondo uma conjunção de referências.

14 - PAZ, Martha Costa Guterres. *Avalovara: leituras musicais*. Porto Alegre, 2010. 131f. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Interação e Processos de Aprendizagem) - UniRitter.

2. Enlaces amorosos e textuais

Se *Avalovara* em sua aparência, como afirmou Osman Lins, é um romance de amor, na essência há implicações mais complexas “por envolver o problema da unidade e por repousar sobre o encontro, tão misterioso, de um ser humano com outro.”¹ Relacionado a uma das buscas de Abel, cujo percurso é seccionado em três momentos, a temática amorosa funciona como um fio condutor para o imbricamento de determinadas linhas narrativas, permitindo assim algumas perspectivas de leitura devidamente exploradas pela fortuna crítica.

Para Regina Igel, as mulheres na vida do protagonista fizeram com que ele também se dividisse em três pessoas que “não passam de metafórico desdobramento de uma única realidade, a qual se abria em três para fechar-se em uma indefinidamente.”² Mas diante desse jogo reversível, de multiplicações e desdobramentos, Igel pontua claramente que ao entender o romance *Avalovara* como uma alegoria do amor descobre-se o molde da teoria filosófica platônica na qual o amor nos leva necessariamente a descoberta do conhecimento. Apoiando-se nesta ideia, ela defende que:

os modelos estruturais que se conformam com a busca de Abel, refletora da busca mítica que segundo Platão (*O banquete*) refere-se à própria procura da Cidade Ideal, vivida em algum lugar e outrora, da qual estamos saudosos enquanto cumprimos arbitrária sentença na Cidade Real, este nosso mundo vivido aqui e agora. Para Platão, amor e conhecimento, idealmente, devem perfazer uma Unidade, que se identifica com a Cidade Ideal, ou o Paraíso.³

Dessa maneira, sua análise considera os três momentos de Abel com as mulheres amadas como estágios que o levaram a desfazer-se dos desejos passionais isolados, e ao se purificar, alcança a unificação física e espiritual, sendo que em cada uma das etapas há uma representação diferenciada do amor. Assim, o relacionamento de Abel com Roos seria uma alegoria do amor cortês medieval, no qual o amante rejeitado vê na dama um objeto de devoção e perseguição; com Cecília há paralelismos com a mitologia grega e cristã e no contato com ‘C’ as experiências anteriores entram numa confluência; portanto, um amor unificador que alcança a perfeição platônica.

1 - LINS, Osman. Escritor que se preza evita o poder. Entrevista para *Revista Veja* em 28 de novembro de 1973. In: *Evangelho na Taba - outros problemas culturais*. São Paulo: Summus, 1979. p.165.

2 - IGEL, Regina. *Osman Lins - uma biografia literária*. São Paulo: T.A Queiroz, 1988. p. 142.

3 - Idem., p. 143.

Ana Luiza Andrade também tem uma leitura observando estes três momentos, contudo concentra-se na ideia de que o ato criativo de Abel é um ato de amor e as mulheres representam o amadurecimento da sua visão de mundo (fases de procura, transição e plenitude), funcionando como metáforas da conquista do seu romance.⁴ Desse modo, sua análise não se concentra especificamente no tema, mas evidencia como *Avalovara* se organiza a partir das experiências amorosas vividas por Abel. Nesse sentido, as primeiras interpretações realizadas sistematizam como os modelos arquétipos utilizados por Osman Lins e o tratamento dado a temática do amor se ligam aos aspectos estruturais da obra, mas encontra-se ainda uma ampliação significativa sobre este assunto a partir da perspectiva do erotismo.

Em sua dissertação de mestrado, Fábio Cavalcante de Andrade defende a noção de que assim como a linguagem barroca, com sua natureza ambígua e múltipla, se utiliza de uma sequência de códigos para mascarar ou criar certo desconcerto ao tratar de temas amorosos e eróticos, há no romance de Lins uma apropriação desses recursos, principalmente no que toca o uso dos sentidos como a visualidade, o tato, metáforas palpáveis, o paladar ou ruídos.⁵ Por sua vez, Fabíola Bertoline de Moura estuda as várias dimensões do que corresponde ao amor humano em *Avalovara*, aprofundando-se no conceito de erotismo ao contextualizar o romance na história da narrativa erótica do século XX. Ademais, ela indica o diálogo de Lins com o *Cântico dos Cânticos* e estabelece uma comparação com *O amante de Lady Chatterley*. Nessa direção, conclui que o ato sexual de Abel e ☺ opõe-se à repressão da censura ditatorial pela qual o Brasil passava; através do amor concreto e carnal, os amantes superam os elementos opressores e reencontram a unidade primordial. Contudo, Moura também situa este erotismo na tradição hindu, pontuando a noção das sugestões simbólicas do corpo e o sentido cósmico da união carnal.⁶ Sobre este tema, Osman Lins guardou em suas estantes duas obras específicas, *Ananga-ranga: tratado do amor conjugal* (s/d), de Kalyana Malla, que não contém nenhuma anotação, e *L' Art Amoureux des Indes* (1957), de Max-Pol Fouchet de onde saiu a epígrafe usada em *Avalovara*.

4 - ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins - crítica e criação*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987.

5 - ANDRADE, Fábio Cavalcante de. *Ordem sinuosa - o barroco em Avalovara*. Pernambuco, 2003. 91f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - UFPE.

6 - MOURA, Fabíola Bertolini de. *Serpente em espiral (O movimento do erotismo em Avalovara)*. São Paulo, 2009. 113f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP.

Com isso, Moura mostra que na busca da unidade através do amor humano, Osman Lins cria um rebuscado tecido de referências e ao realizar esta proposta, ele faz um trabalho exaustivo com a linguagem, o que aproxima a sua construção literária dos hábitos hinduístas, uma vez que para o indiano tudo é ritualístico. Nos textos hindus existe uma noção da busca da perfeição do corpo através do prazer amoroso, sendo isto próximo do que se vê em *Avalovara*, pois o ato sexual é um instrumento para se alcançar a iluminação. Portanto, na medida em que o sexo se torna mais denso e complexo acaba por levar à libertação a ave avalovara, ao mesmo tempo que “as relações entre Abel e ☺ em *Avalovara* possuem todas as características do sexo tântrico, exceto a consciência da prática.”⁷ Nesse sentido, pode não haver uma consciência deste ritual pelos amantes, aspecto devidamente destacado por Moura, mas em sua pesquisa Lins grifa no livro de Fouchet o significado deste rito que se projeta na relação de Abel e ☺ :

Quant à l'acte d'amour (maithuna), il peut se figurer par le coït sans que s'atténue son sens ésotérique. Pour les uns, il signifie l'Union de la Substance (prākṛiti) et de l'Essence (purusa). Pour d'autres, il représente plus directement l'instant où le Soi (atman) se confond, dans la délivrance, avec l'Êtreimpersonnel et souverain (brahman). En bref, le coït est image de la Béatitude.⁸

No entanto, ao longo do romance, o amor não se restringe apenas a estas perspectivas, apresentando dimensões múltiplas que se enlaçam com algumas leituras. Na obra *Cartas a um jovem poeta* (1953), de Rainer Maria Rilke, por exemplo, observa-se o pedido de conselhos do jovem Franz Kappuz que, em 1903, recorre ao já famoso escritor, pois desejava ser poeta. Esse primeiro contato de Kappuz dá início a uma correspondência na qual Rilke responde as perguntas do aspirante, expondo para tanto o que considerava sobre a vida, a criação artística, o ato de escrever, o relacionamento humano, a solidão e outras questões. Este livro nas mãos de Osman Lins passa por uma leitura cuidadosa, sendo destacados trechos longos, principalmente no que envolve o ato criador. As marcas iniciais realizadas nos ensinamentos de Rilke recaem sobre esta ideia, sendo que para o poeta alemão os conselhos sobre a criação de nada adiantam, uma vez que ao se decidir ser um escritor, toda vida deve ser direcionada para este propósito:

7 - Idem., p. 92.

8 - FOUCHET, Max-Pol. *L'Art Amoureux des Indes*. Lousanne: Gallimard, 1957. p. 21. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 329.

Ninguém o pode aconselhar ou ajudar, - ninguém. ⁹

Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples “sou”, então construa a sua vida de acordo com esta necessidade. Sua vida, até em sua hora mais indiferente e anódina, deverá torna-se o sinal e o testemunho de tal pressão. Aproxime-se então da natureza. Depois procure, como se fosse o primeiro homem, dizer o que vê, vive, ama e perde. Não escreva poesias de amor. Evite de início as formas usuais e demasiado comuns: são essas as mais difíceis, pois precisa-se de uma força grande e amadurecida para se produzir algo de pessoal num domínio em que sobram tradições boas, algumas brilhantes. Eis por que deve fugir dos motivos gerais para aqueles que a sua própria existência cotidiana lhe oferece; relate suas mágoas e seus desejos ¹⁰

No entanto, uma noção extremamente importante apresentada por Rilke, e que entra no grifo de Osman Lins, ocorre na comparação entre a experiência sexual e artística, pois segundo ele, o ato criador e o sexo comungam do mesmo sofrimento e prazer, visto que “com efeito, a experiência artística está incrivelmente perto da experiência sexual no sofrimento e no gozo que os dois fenômenos não são senão formas diversas da mesma saudade e da mesma bem-aventurança.” ¹¹

Com isso, como destacado anteriormente, em *Avalovara* há uma representação da criação através do ato sexual, porém a relação estabelecida advém da questão simbólica de uma base numérica extraída de outras referências. Aqui, vale ressaltar que o percurso de Abel, explicitamente autorreferencial, descreve tanto o cruzamento do herói através do romance como também a procura deste, e na união sexual que ocorre entre ele e ‘O’ opera-se a transformação do artifício literário. O seu ato criativo é um reflexo de sua convivência com estas três mulheres, pontuando estágios de sua vida, de seu romance e de seu aprendizado como escritor.

Nesse sentido, a noção de completude só se realiza após Abel cumprir este percurso que de um lado é marcado por uma estrutura numérica, mas que também é uma tentativa constante de romper com a solidão e a dificuldade de consolidar o amor. Assim, numa simples aproximação, estes aspectos relacionados à solidão e à complexidade para realizar o amor são assuntos tratados por Rilke com o jovem Franz Kappuz, sendo devidamente sublinhados por Osman Lins:

9 -RILKE , Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. de Paulo Rónai e Cecília Meireles. Porto Alegre: Ed. Globo, 1953. p. 22. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 246.

10 - Idem., p. 23. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 247.

11 - Ibidem., p. 33. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 247.

Sabemos pouca coisa, mas que temos de nos agarrar ao difícil é uma certeza que não nos abandonará. É bom estar só, porque a solidão é difícil. O fato de uma coisa ser difícil deve ser um motivo a mais para que seja feita.

Amar também é bom: porque o amor é difícil. O amor de duas criaturas humanas talvez seja a tarefa mais difícil que nos foi imposta, a maior e última prova, a obra para a qual todas as coisas são apenas uma preparação. ¹²

Desse modo, tem-se outra referência para pensar as relações de Abel com Roos, Cecília e ☺, uma vez que este trajeto marcado por etapas pode ser entendido como uma “preparação” para algo maior e por isso, o amor não seria visto apenas como tentativas frustradas ou desencontros de um sujeito em busca da unidade perdida e tampouco um reflexo dos modelos representados pela tradição literária, mas sim como uma soma de experiências, uma ocasião para o amadurecimento individual conforme Rilke:

Assim, para quem ama, o amor, por muito tempo e pela vida afora, é solidão, isolamento cada vez mais intenso e profundo. O amor, antes de tudo, não é o que se chama entregar-se, confundir-se, unir-se a outra pessoa. Que sentido teria, com efeito, a união com algo não esclarecido, inacabado, dependente? O amor é uma ocasião sublime para o indivíduo amadurecer, tornar-se algo em si mesmo, tornar-se um mundo para si, por causa de um outro ser; é uma grande e ilimitada exigência que se lhe faz, uma escolha e um chamado para longe. Do amor que lhes é dado, os jovens deveriam servir-se unicamente como de um convite para trabalhar em si mesmos (“escutar e martelar dia e dia”). A fusão com outro, a entrega de si, toda a espécie de comunhão não são para eles (que deverão durante muito tempo ainda juntar muito, entesourar); algo de acabado para o qual, talvez, mal chegue atualmente a vida humana. ¹³

Portanto, em seu contato com Roos, o amor é uma forma de entrega e uma tentativa de união, aspectos que reforçam os questionamentos de Abel e evidenciam esta noção de não esclarecido/inacabado. Em um passeio, atrás da Catedral de Notre-Dame, a dúvida se presentifica, dando vazão a uma série de sentimentos que não são compreendidos:

A 20

Vai-se a nossa tarde venturosa. Qual a duração do real? A nau sob o mar, nas costas da Sicília. As jovens filhas do capitão sírio.

– Roos, estas últimas horas!...Acha que podemos ser felizes ante coisas cujo fim

12 - Ibidem., p. 55. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 248.

13 - Ibidem., p. 56. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 249.

sabemos próximo?

Seu rosto pensativo, voltado para fora, para o céu que escurece. As cidades nela transubstanciadas vão e vêm como ondas, todas parecendo noturnas e outonais.

– Sim, talvez. Quem sabe?... ¹⁴

Por fim, o relacionamento não teria outra solução senão a despedida, e o aceno de Roos, na estação de Gare d' Austerlitz, afirma e acentua a solidão em Abel:

A 21

Acena-me, dou ainda alguns passos, dou alguns passos ainda, e me vejo sem nada, mais uma vez sem nada, sem nada, mais uma vez, e cego, e cego, ante a minha ofuscante solidão, ante a minha ofuscante solidão. ¹⁵

Já em sua experiência com Cecília há uma permanência da dúvida, mas soma-se a esta a concepção defendida por Rilke de que um amor vivido anteriormente não se perde, mas “persiste tão forte e poderoso em sua memória justamente por ter sido sua primeira solidão profunda e o primeiro trabalho interior com que moldou a sua vida.” ¹⁶ Nesse sentido, Cecília é a amada que desempenha, em Abel, o papel de “catalizador” de seu amadurecimento inicial, mas também ele identifica nela, as experiências anteriores como se constata em T 11, além de uma projeção no outro em T 13, espécie de tentativa de preencher uma falta, algo que de certo modo reflete a ideia de “tornar-se um mundo para si, por causa do outro ser”:

T 11

Contemplo no seu corpo, assim parece-me agora, a minha e a sua memória, simultaneamente. As presenças humanas nessas memórias. Como se eu pudesse ver, ouvir, tocar as visões nem sempre nítidas, mas cheias de verdade e nunca fixadas em uma única idade de suas cheias de verdade e nunca fixadas em uma única idade de suas vidas, as visões ou espectros que habitam a memória e têm, junto com os brinquedos outrora possuídos e os lugares onde se viveu, o duvidoso nome de recordações. “Cecília, o equilíbrio é pouco seguro e ilusório, bem sei, quando o homem nele está incluído. Mesmo no Éden, esse estado perdura muito menos do que se pode esperar. Quanto passos daremos juntos?” ¹⁷

14 - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 229.

15 - Idem., p. 300.

16 - RILKE, op. cit., p. 61. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 249.

17 - LINS, op. cit. pp. 196-197.

T 13

O duplo e ainda não decifrado ser de Cecília estremece em meus braços como se percutido nas profundezas da sua substância. A impressão é tão nítida que eu a estreito com mais força, buscando evitar que se desgarre de si mesma.

– Seria isto, Cecília, o que me falta? Um amor amplo como o que eu tenho por você e que em tudo imprime a sua marca? ¹⁸

Dessa maneira, as experiências vividas com Roos e Cecília não se apagam, e se projetam na relação com ☺. As duas primeiras seriam, então, uma preparação para o pleno amadurecimento de Abel, e ao refletir sobre isso acaba por depreender o efêmero, o passageiro e o transitório:

E 12

O efêmero, entretanto – ainda não é tempo de que eu saiba como – funde-se, em ti, à permanência: ungida de perenidade, outra presença me espreita no espaço do teu corpo. Também te amo por isto e ainda pelos vultos femininos que integram, vívidos, a tua substância, a ela acrescentando uma qualidade plural. Tu: estuário. Amando as convergências, o que de convergente há no teu ser havia de atrair-me. Isto, amor, é tudo? Não e não saberei, com clareza, porque 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. ¹⁹

Contudo, se de um lado as várias experiências amorosas persistem como memória e o amor é antes de tudo um ensejo para o amadurecimento individual como propõe Rilke, Osman Lins soma esta referência à investigação sobre “o que seria o amor?”, “em que implica?” e cogita como vários amores correspondem às metamorfoses do homem, elementos presentes em *Estudios sobre el Amor* (1959), de José Ortega y Gasset.

Nesta obra, Gasset avalia que o homem não nasce um amante, pois o amor é um potencial natural que deve ser exercitado, precisando então de aprendizado. Nesse sentido, a indagação sobre o que seria o amor sistematiza sua realização de forma ampla e transformadora do ser, indicando, em termos, uma jornada na qual o próprio amor surge como conhecimento a ser atingido, sendo que o acesso a essa plenitude se dá através do corpo por uma adesão ao outro ser, como é destacado pela leitura de Lins:

¹⁸ - Ibidem., p. 231.

¹⁹ - Ibidem., pp. 378-379.

Amar es algo más grave y significativo que entusiasmarse con las líneas de una cara y el color de una mejilla; es decidirse por un cierto tipo de humanidad que simbólicamente va anunciando en los detalles del rostro, de la voz y del gesto.

Amor es afán de engendrar en la beleza, *tiktein en tô kalô* – decía Paltón. Engendrar, creación de futuro. Belleza, vida óptima. El amor implica una íntima adhesión a cierto tipo de vida humana que nos parece el mejor y que hallamos performado, insinuando en outro ser.²⁰

Fábio Cavalcante de Andrade afirma que o percurso em direção a esta transcendência irá designar formas diferenciadas do amor, como a erótica, a do exílio amoroso, a do amor limite e até o amor violento (Íolipo / ☺), mas é a partir destas variações que Abel se move entre seus desejos e inquietações. Assim, o amor em *Avalovara* não é uma expressão única e sim “uma expressão moderna e singular de expressividade amorosa, a obra de Osman Lins dilata nossa ideia de amor e nos oferece a visão particular, arrimada numa estética, do mundo visto através desse amor.”²¹

Portanto, esses registros diferenciados ajudam a entender em que nível Abel através de suas relações vai passando por transformações, pois os “Vários amores: correspondem, geralmente, a metamorfoses do homem”, ideia que Lins sintetiza no apontamento de leitura escrito no colofão a partir do seguinte trecho de Gasset:

Contesto, pues, a la objeción antecedente. Hay personas que no evolucionan, caracteres relativamente anquilosados (en general, los menos vitalidade: prototipo, el “buen burgués”). Estas persistirán dentro de un invariable esquema de elección amorosa. Pero hay individuos con carácter fértil, rico de posibilidades y destinos, los cuales esperan en buen orden u hora de explosión. Casi puede afirmarse que éste es el caso normal. La personalidad experimenta en el transcurso de su vida dos o tres grandes transformaciones, que son como estadios diferentes de una misma trayectoria moral. Sin perder la solidaridad, más aún, la homogeneidad radical con nuestro sentir de ayer, cierto día advertimos que hemos ingressado en una nueva etapa o modulación de nuestro carácter. A esto llamo cambio radical. No es más, pero tampoco es menos. Nuestro ser profundo parece en cada una de esas dos o tres etapas girar sobre sí mismo unos grados, desplazarse hacia otro cuadrante del Universo y orientarse hacia nuevas constelaciones.

♪ No es sugestivo azar que el número de verdadeiros amores por que suele passar el hombre normal lleve casi siempre la misma cifra, dos, tres ♪ Y, además, que cada uno de esos amores aparezca cronologicamente localizado en cada una de estas etapas del carácter ♪ No me parece, pues, exorbitante ver en la pluralidade de amores la más aguda confirmación de la doctrina insinuada aquí. Al nuevo modo de sentir la vida se ajusta rigurosamente la preferencia por un tipo distinto

20 - GASSET, José Ortega y. *Estudios sobre el Amor*. 10^a ed. Madrid: Ver. Occidentales, 1959. p. 136. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 259.

21 - ANDRADE, Fábio Cavalcante de. Do amor e da poesia em *Avalovara*. In: Ferreira, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol - Ensaios sobre a obra de Osman Lins*. 1^a ed. Recife: Ed. UFPE, 2004. p. 53.

de mulher. Nosso sistema de valores se há alterado um pouco ou um muito – sempre em fidelidade latente com o antigo - ; pasan a primer término calidades que antes no estimábamos, que tal vez ni siquiera percibíamos, y un nuevo esquema de selección erótica se interpone entre el hombre y las mujeres transeuntes.

Sólo una novela ofrece instrumental adecuado para dar evidencia a este pensamiento. Yo he leído trozos de una – que tal vez no se publique jamás – cuyo tema es precisamente éste: la evolución profunda de un carácter varonil vista al través de sus amores. El autor – y esto es lo interesante – insiste por igual en mostrar la continuidad del carácter a lo largo de sus câmbios y el perfil divergente que éstos posson, esclareciendo así la lógica viviente, la génesis inevitable de estas mutaciones. Y una figura de mujer recoge y concentra en cada etapa los rayos de aquella vitalidade que evolucina, como esos fantasma que con luces y reflectores se logra formar sobre una densa atmosfera.²²

Assim, contrapondo-se a “personas que no evolucionan” Abel é o indivíduo “con carácter fértil” que busca no amor e na escrita o seu lugar no mundo, mas para isso “experimenta en el transcurso de su vida dos o tres grandes transformaciones, que son como estadios diferentes de una misma trayectoria moral.” Desse modo, se os estágios ou etapas do percurso de Abel podem ser relacionados com o fascínio de Osman Lins pelas estruturas de base numérica existentes em Ghyka, Pitágoras ou Dante, somam-se a estas referências os conceitos de Gasset. Isso porque, a presença do número três no fragmento grifado por Lins volta-se especificamente para a quantidade de amores a qual um homem normal pode passar, além de indicar uma determinação cronológica e como isto marca as “etapas del carácter”, ou seja, as metamorfoses do homem por causa destes amores.

Apontamento de leitura no colofão de *Estudios sobre el Amor*

22 - GASSET, op. cit. pp. 140-141. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição nas págs. 259-260.

No entanto, outro aspecto sobre o amor é acrescido a este enlace de referências textuais, pontuando uma vertente pouco explorada nas leituras sobre *Avalovara*. Trata-se de como alguns fragmentos ao longo do tema O - História de ☹, Nascida e Nascida - introduzem o ciclo da reprodução de certos animais; antecipa, com isso, características que definem Olavo Hayano/Iólipo, e parte do bestiário presente no romance, cuja matriz está em *La Vida Amorosa en el Mundo Animal* (1964), de Herbert Wendt.

Marcado pela noção de duplicidade devido ao seu nascimento, os segmentos do tema O apresentam a relação de ☹ com Inácio Gabriel, Olavo Hayano e Abel. De um lado, Inácio Gabriel prenuncia o aparecimento de Abel e por outro, o casamento com Hayano revela uma união tirânica que reprime; crítica velada à tradição familiar e as estruturas sociais. Contudo, nos fatos que surgem durante o ato sexual de Abel e ☹, certos fragmentos ligados diretamente à reprodução de esponjas e estrelas do mar são encaixados na narrativa, respectivamente em O 3 e O 7, um dos quais enfatiza o hermafroditismo enquanto o outro reforça a ideia de duplicidade:

O 3

Vem, Abel. Penetra-me e acrescenta-me. Obsedam-me as esponjas, seres de vida estreita, sempre a trocarem de sexo, ora expelindo óvulos, ora fecundando-os, obsedam-me as esponjas, há quinhentos milhões de anos já existiam, hesitavam entre um sexo e outro, é tudo o que faziam e fazem, assim continuam, essa conformação imota me apavora.²³

O 7

No fim do século, o naturalista Wilhelm Bolsche publica um livro sobre os animais. Nele se lê que as estrelas-do-mar podem partir-se em duas; e que, com isto, todos seus órgãos se dividem. A terrível ferida não tarda a cicatrizar. Com o tempo, cada metade do Asteróide cresce e toma outra forma de estrela. Então perguntam Bolsche e seus contemporâneos até quando a estrela-do-mar pensa como unidade e a partir de que momento adquire noção, rudimentar, de sua dupla existência. Pergunta inquietante e ociosa, que aos poucos interessa e a que não se pode responder, ainda que se viva experiência idêntica.²⁴

Com isso, ao observar os grifos feitos por Osman Lins no livro de Wendt, encontram-se devidamente as informações que se aproximam do que está no O 3 e O 7, sendo que a ideia ainda aparece sintetizada no colofão:

23 - LINS, op. cit. p. 26.

24 - Idem., p. 45.

Los espongiários son hermafroditas. Cada animal produce óvulos y espermatozoides, pero en diferentes épocas, de suerte que se evita una autofecundación. Disposición ingeniosa, que también se encuentra en hermafroditas situados en un peldaño superior de la escala de evolución. Pero las esponjas tienen aún otra particularidad misteriosa y fantástica. Si se exprime una esponja viva a través de una red tupida de gasa, de suerte que se descomponga en todos los espongiários que la integran, estas células caminan como amebas una hacia la otra y se reúnen para formar aglomeraciones de células que se parecen a la mórula. Y esta mórula artificial se desarrolla luego como el gérmen en el óvulo. Se invagina, se convierte en gástrula y crece hasta convertirse en un nuevo espongiário.²⁵

Cuando la estrella de mar – según Bölsche – quiere divorciarse, se trata de “un divorcio con un refinamiento especial que aún no ha hecho suyo ninguna moderna novela de costumbres: o sea, un divorcio que consiste en que un ser, masculino o femenino, se divorcia de si mismo”. A pesar de la complicada estructura de su cuerpo, las estrellas de mar logran a menudo dividirse en dos mitades. Con ello se dividen en dos todos los órganos. “La terrible herida así producida se cicatriza pronto y en cada mitad se regenera la parte que falta.” Y luego aplica Bölsche el caso al Homo sapiens: A veces me parece que esta escisión producida en el propio yo sería la finalidad que habría de perseguir alguno de nuestros congêneres demasiados individualistas”.²⁶

Inicialmente, a aproximação que pode ser realizada, reside no fato de que o tema do hermafroditismo da esponja e a duplicidade da estrela do mar se ligam diretamente às alegorias representadas em outros temas e motivos do romance. Porém, também pensar na aspereza que esses animais marinhos possuem, dá uma ideia das características zoomórficas de Olavo Hayano/Iólipo, que se assemelha a um ouriço, imagem associada por Ana Luiza Andrade.²⁷ Contudo, entre o fragmento destacado na página 98 e o da página 142 de Wendt existem outros sete grifos que aparentemente não tem nenhuma relação com a personagem.

Nessas passagens selecionadas pelo grifo de Osman Lins, o assunto que predomina prende-se ao ciclo de reprodução de animais como moluscos, caracóis e crustáceos, mas engloba também o ciclo de parasitas como a tênia existente em um tipo específico de peixe, mostrando as etapas de vida desta que para atingir a maturidade sexual precisa necessariamente passar por cinco fases: “huevos, gusano de agua, parasito de cangrejo, parasito de pez y parasito de animal

25 - WENDT, Herbert. *La Vida Amorosa en el Mundo Animal*. Barcelona: Noguer, 1964. p. 98. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 378.

26 - Idem., p. 142. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 380.

27 - ANDRADE, op. cit. 201.

de sangue quente.”²⁸ Todo o processo é longo, descrevendo em termos técnicos de cunho biológico, os passos e principalmente os malefícios causados ao hospedeiro. Nesse sentido, poucas características físicas poderiam ser atribuídas a Olavo Hayano/Iólipo a não ser o fato de que a sua apresentação ao longo de segmentos do tema R parece também ser realizada numa forma de ciclo reprodutor equivalente ao de um parasita.

Em uma nota de planejamento, esse personagem aparece descrito como uma espécie de empresário, mas no romance é um tenente coronel do exército brasileiro, alegoria do regime político do período. Às vezes é chamado apenas de Hayano, mas também é referido como “o Iólipo” ou “o Portador”, porém uma função que surge na nota e perpassa a obra reside no fato de ser ele o opressor, violento, destruindo o que faz. Uma de suas especificidades é possuir um rosto oculto que se mostra verdadeiro somente na escuridão:

O marido é assim: dedica-se a uma empresa que subloca mão de obra.
Outra atividade: faz falsas promessas de emprego, para fornecer às firmas uma espécie de bolsa. Tem um estacionamento? Derrubou uma escola para fazer o estacionamento? Não ouve o que ela diz.
Fisicamente: Tayano. Isto à luz do dia. Na obscuridade, é o Iólipo. Tem um rumor no ouvido. Fala sempre de coisas sem importância. É ameaçador e destrói o que ela faz. Ela não consegue fazê-lo elegante.²⁹

Dessa maneira, a ideia de Olavo Hayano/Iólipo assemelhar-se a um parasita justifica-se, em princípio, pelo fato de sua descrição ser realizada de forma gradativa, indicando, principalmente, a difícil gestação, reprodução, nascimento e comportamento sexual ao longo dos segmentos R 7, 8, 10, 13, 14, 15 e 16. Mas destaca-se ainda a noção de escuridão e claridade que o envolve e o revela, característica explorada ao longo de:

R 15

- Nem todos enxergam o Iólipo na escuridão com a mesma nitidez. Alguns percebem apenas um halo muito leve; outros o distinguem com um relevo de xilogravura [...]
- O rosto que se pode ver na escuridão, completamente diverso do que se vê na claridade, é o rosto verdadeiro do Iólipo [...]
- O verdadeiro rosto do Iólipo não é necessariamente horrível. Alguns, na escuridão,

28 - WENDT, op. cit. p. 116. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 379.

29 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - Os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo, 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 38-39.

apresentam um rosto de linhas mais puras que o de carne, o diurno, o que todos conhecem. O que apavora não é o aspecto monstruoso do rosto; e sim o fato de que se trata de um rosto diferente, oculto a nossos olhos quando iluminado e que se revela justamente quando não existe nenhuma claridade que não seja a dele.³⁰

Devido a isso, os sete grifos realizados por Osman Lins entre as páginas 98 e 142 de *La Vida Amorosa en el Mundo Animal* captam a essência de animais parasitários, sendo que no final deste assunto destacado há o registo de uma espécie que irradia luz e a apaga durante o ato sexual:

Pero a esta parte trasera le crece luego una nueva cabeza, de suerte que la parte sexual, a modo de gusano completo emprende su viaje nupcial. En outra espécie, los animales hembras de la generación sexual irradian una luz constante, mientras que los machos brillan como luciérnagas, emitiendo rayos de luz y apagándolos alternativamente. Cuando una pareja efectúa la cópula, ambas partes apagan la luz. En una tercera espécie, la hembra, después de poner los huevos, se convierte en un macho que apresuradamente busca las hembras que han de ser fecundadas. A tales hembras silidas se las puede convertir artificialmente en machos cortándoles lamitad del anillo trasero de su cuerpo.³¹

Assim, este aspecto seria algo próximo ao observado em Olavo Hayano/Iólipo, mas assumindo outras feições para desenvolver um personagem que representa o “anti-amor” ou um “amor” voltado a ameaça e a destruição que oprime e consome ☹ numa relação estranha e semelhante à de parasita e hospedeiro. Contudo, mais imagens relacionadas ao mundo sexual dos animais são visualizadas em outros segmentos de *Avalovara*, mantendo correlação com a obra de Wendt. Em certo momento, Osman Lins se detém, grifando em uma passagem sobre certos animais que se utilizam de odores para atrair o parceiro:

[...] cocodrilos, ánaes almizcleros machos, ratas almizcleras, cabras de almizcle e incluso por alguns tortugas, coleópteros, caracoles y calamares [...] escamas [...] manchas [...] penachos... frambuesas, vainilla o caramelo [...]³²

No colofão, conceitos adicionais não grifados ampliam o interesse pelo tema:

Animais q. usam almíscar p/ atrair o par – 163.

Fabre e as mariposas – 161 e segs.

Escamas, manchas ou penachos de odor – 163.

Cheiro de mariposas – framboesa, baunilha, caramelo – 163³³

30 - LINS, op. cit. pp. 261-262.

31 - WENDT, op. cit. p. 119. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 380.

32 - Idem., p. 163. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 380.

33 - Ibidem., Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 384.

Nesse sentido, o registro desse odor aparece em O 12: “Eu te amo. Tua língua, pelo desejo aquecida, rescende a almíscar. Este é o odor com que a mariposa aquerônica chama o companheiro”³⁴ e configura um aspecto sensorial com alusão direta ao ato sexual de Abel e ‘☺’ como amor natural e libertador. Ademais, pode-se entender que este bestiário do livro de Wendt introduz e faz um contraponto com os motivos do Paraíso existente no tapete, uma vez que em O 14 uma imagem relacionada ao que se chama de “aves do paraíso” liga as duas obras:

O 14

Que o meu corpo se entregue com toda a sua carga de animal. Durante séculos, trazem os navegantes, da Melanésia, aves empalhadas, de espantosa beleza, mas sem pés. Chamam-nas aves-do-paraíso e não é difícil acreditar tenham escapado do Éden no instante em que o portão se abre para a expulsão dos pecadores.³⁵

Em Wendt:

Un ave de gran tamaño y patas largas, de las selvas del sudeste de Australia, que recuerda un poço al faisán, pero que es afín a las aves canoras, es casi tan interesante como el ave del paraíso por sus habilidades en la danza. Se le há dado el nombre de ave lira, porque tienen forma de lira sus dos grandes plumas externas de la cola. Figura entre los más perfectos imitadores del mundo de las aves, porque imita la risa, los gritos, los ladridos, las bocinas de los automóviles y el silbido de las locomotoras. La danza de celo del macho del ave lira, durante la cual actúa como un verdadero ventrílocuo, culmina cuando el ave deja caer hacia delante las desplegadas plumas de la cola. Todo su cuerpo desaparece entonces bajo la cascada de plumas, como bajo un baldaquino de seda. Sólo sobresalen todavía del baldaquino las dos grandes plumas que forman la lira.³⁶

Contudo, longe de sistematizar todos os enlaces que esta leitura tem em *Avalovara* nota-se que ela pontua uma outra face do trato amoroso, dando assim nova perspectiva de estudo sobre este tema. Desse modo, a concepção de amor construída no romance de Lins assume aspectos amplos e devido a isso, pode-se considerar, que além dos já investigados, as ideias de Fouchet, Rilke, Gasset e Wendt criam outras ligações que entrelaçam erotismo, solidão, preparação para o outro, transformação, as metamorfoses do homem e o amor natural.

34 - LINS, op. cit. p. 85.

35 - Idem., p. 112.

36 - WENDT, op. cit. p. 326. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 384.

3. Nas casas do zodíaco

Sobre a presença da simbologia do zodíaco em *Avalovara*, Álvaro Manuel Machado identifica que Osman Lins retoma certos temas de *Nove, novena*, ampliando; sobretudo, a linguagem no plano do conteúdo.¹ Isto se reforça ao comparar as alusões ao princípio do cosmos que surgem no primeiro mistério de “*Retábulo de santa Joana Carolina*” ao segmento R 1. Por sua vez, Sandra Nitrini mostra que o conto “representa o exemplo lapidar da narrativa que realiza plenamente o propósito osmaniano de inserir o homem no universo. Seu entrelaçamento com o cosmos começa desde o arcabouço do retábulo: os doze mistérios correspondem aos signos do Zodíaco”² e só se revelam através da menção a ornamentos.

Contudo, ao contrário do que se observa no conto, em *Avalovara* não há um percurso rígido pelos doze signos, mas referências espalhadas sobre os astros, os elementos, ou animais que os representam, surgindo de maneira sutil ou de forma direta em certos segmentos. Nesse sentido, é possível ver na linha narrativa “A Espiral e o Quadrado” alusões explícitas, sendo o tema relacionado ao movimento circular da espiral em S 4 - “E a passagem da espiral, sucessivamente, sobre cada um, determinará o retorno cíclico dos temas neles esparsos, do mesmo modo que a entrada da Terra nos signos zodiacais pode gerar, segundo alguns, mudanças na influência dos astros sobre as criaturas”;³ - as origens históricas de raiz egípcia e babilônica em S 5 - “Recebe, através do tempo e das distâncias, diluídos, adulterados, talvez ungidos de magia, resíduos da matemática egípcia, da astronomia babilônica e dos ensinamentos pitagóricos”⁴ - e à mecânica rígida do movimento dos astros que se compara à estrutura do romance no segmento S 9:

em seu giro contínuo rumo a um centro ou centros ilusórios, a espiral que governa este livro seguidamente passou por R, o A, o T, sobre outras letras ainda, e assim alguns temas da obra surgiram e desenvolvem-se. Enquanto isto, o Sol avança nos degraus estelares do Zodíaco, sendo oportuno, sendo indispensável evocar esse fenômeno: rege o nosso romance uma mecânica que se pretende tão rígida quanto a que move os astros.⁵

1 - MACHADO, Álvaro Manuel. Osman Lins e a nova cosmogonia literária. *Colóquio/Letras* 33, 1976. pp. 30-39.

2 - NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto - Nove novena e o novo romance*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 239.

3 - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 19.

4 - Idem., p. 23.

5 - Ibidem., p. 71.

Ademais, em “O Relógio de Julius Heckethorn” também se notam certas informações sobre os astros e a ideia de um movimento harmonioso, visto que o artefato a ser construído tem por princípio refletir um microcosmo:

“Os relógios – escreve J. H. – têm estreita relação com o mundo e o que representam ultrapassa largamente a sua utilidade. Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. Mas ainda: exprimem em número simples – tão simples que, ingenuamente, julgamos compreendê-los – o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e dedicada dos astros. Vede os relógios de Sol. Pode-se, após alguma reflexão, continuar a crer que Anaximandro de Mileto, quando fabrica quadrantes, quer apenas facilitar a divisão do dia em horas? O que ele pretende é converter a luz solar, seu giro harmonioso, numa flor geométrica que feneça ao anoitecer”.⁶

Desse modo, a presença dos astros, a mecânica rígida e o movimento harmonioso acabam por ligar as duas linhas narrativas no que tange a noção de uma criação guiada por leis fixas. Ao que tudo indica, a construção de parte desta rede simbólica, a presença dessas imagens e as informações de caráter enciclopédico têm como berço a obra *La Religion Astrale des Pythagoriciens* (1959), de Louis Rougier uma vez que as notas marginais existentes em *História breve da astrologia* (1961), de Paul Couderc, pontuam apenas os dias de começo e fim de cada signo e a associação das doze casas aos planetas. Paralelamente, no livro *O enigma do zodíaco* (1973), de Jacques Sadoul, encontram-se alguns grifos sobre as características dos signos. Pela data de publicação, esta obra estaria apenas relacionada ao campo de interesse de Osman Lins, não entrando portanto na construção do romance. De onde vem, então, a presença do zodíaco em *Avalovara*?

Nos grifos postos por Osman Lins em *La Religion Astrale des Pythagoriciens* observa-se o destaque para os astros, os elementos (terra, água, ar, fogo), a figura histórica de Anaximandro e a astrologia dos babilônicos. Contudo, não é difícil considerar que a presença dessas imagens ou informações não vem a ser um fator determinante para a análise de um momento específico de *Avalovara*, pois no geral elas se encontram disseminadas por todo o romance como uma referência cosmogônica:

Anaximandre assimile la productions des astres à la formation des orages. Dans un orage, le vent, emprisonné dans un nuage comme dans une outre, rompt celui-ci par sa violence et cette déchirure produit le tonnerre et les éclairs. Substituons à la

6 - Ibidem., pp. 165-166.

couche des nuées des gaines opaques d'air comprime, disposées et tournant autour de la Terre comme les jantes d'une roue autour du moyeu d'un char: le feu intérieur remplira le rôle du vent; des ouvertures pratiquées sur le pourtour des jantes, par lesquelles le feu intérieur fait irruption, correspondront aux déchirures du nuage. Suivant que ces déchirures sont béantes, à demi ou complètement obstruées sont béantes, à demi ou complètement obstruées, les astres apparaissent dans tout leur rayonnement en état de phases, ou complètement éclipses. Ainsi la gènesse des astres ne s'explique pas autrement que la formation de météres.

Pour Anaximène, tout procède de l'air qui a formé le monde par condensation progressive. La Terre a été formée la première: c'est un disque mince d'une très vaste étendue, soutenu sur un coussin de nuées. Les astres, fixes comme des clous d'or à la sphère cristalline du ciel, sont entraînés dans son mouvement diurne autour de la Terre. Il y a sept astres errants. Légers comme des feuilles, ils sont emportés par l'air et sont sujets à des rétrogradations, lorsque la résistance de l'air condense les oblige à rebrousser chemin. Ils sont incandescent et s'alimentent des vapeurs terrestres. Certains astres sont de nature terrestre: ce sont des corps obscurs qui circulent dans le ciel et causent des éclipses [...] ⁷

Les astronomes babyloniens découvrirent enfin que les révolutions synodiques des planètes, les révolutions annuelles du Soleil et de la Lune sont des sous-multiples d'une même période commune, la Grande Année, au terme de laquelle le Soleil, la Lune et les planètes reprennent leur position initiale par rapport aux étoiles fixes. Ils en conclurent que la vie de l'Univers est périodique, qu'elle repasse éternellement par les mêmes phases, suivant un rythme perpétuel. C'est l'idée du Retour éternel que professeront toutes les grandes écoles philosophiques de la Grèce, à l'exclusion des atomistes, et qui frappera Nietzsche, sur les hauts plateaux de l'Engadine, comme la révélation la plus fulgurante de Zarathoustra. ⁸

De certa forma, a inserção desse tema permite dividir o romance em quatro partes, sendo uma composta pelas linhas temáticas “A Espiral e o Quadrado” e “O Relógio de Julius Heckethorn” que apresentam alusões diretas ao zodíaco. No entanto, cada signo possui sua simbologia, além de uma vasta lista de objetos a ele relacionados como animais, minerais, pedras, ervas, flores, cores e perfumes. Assim, ao levar em consideração esta característica, nota-se a presença de alguns destes objetos ao longo do percurso dos relacionamentos de Abel. Com isso, na linha narrativa “Roos e as Cidades” tem-se uma entrada neste universo do zodíaco, aspecto também desenvolvido em “Cecília entre os Leões”, e nos temas R, O, E e N com ☺.

7 - ROUGIER, Louis. *La Religion Astrale des Pythagoriciens*. Paris: Presses, 1959. pp. 12-13. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta. Transcrição na pág. 357.

8 - Idem., p. 26. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta. Transcrição na pág. 358.

Em sua estada e percurso pela Europa, Abel vive sua relação com Roos num intervalo de tempo que se passa entre maio, junho e julho, período identificado através dos fatos históricos ou da citação direta aos meses em A 2: “Ngo Dihh Diem na Casa Branca, jardim zoológico holandês vai adquirir mil crocodilos, foto de Churchill, olho os montes de feno espalhados na planura verde, iluminada pelo sol ainda túbio de maio”⁹ ou em A 19: “Posso assumir o emprego no Recife até 15 de julho.”¹⁰

A história de Abel e Roos começa após a entrada do primeiro signo do zodíaco (Áries), que simboliza o começo de tudo, o momento do nascimento e luta pela vida, marcando o início da primavera no hemisfério Norte. Por isso, nas excursões de trem, visitas às cidades, caminhadas pelas ruas, praças e avenidas, observa-se que, além da descrição dos espaços percorridos e da caracterização dos pedestres, há todo um cromatismo visualizado em flores como girassol, rosa, papoula ou gerânio. No entanto, isso não sistematiza uma relação com a simbologia do zodíaco e sim firma um detalhe que, além de marcar a estação do ano, reflete o efêmero no relacionamento do casal, pois o próprio nome Roos (Rosa) pode ser entendido como símbolo do fenecimento. Ademais, outra imagem recorrente nos segmentos do tema A é a do pássaro, sendo até mesmo a personagem comparada a “um pássaro fugidio” em A 1.¹¹

Contudo, duas imagens ligadas ao zodíaco aparecem no segmento A 20, quando Abel, diante de Roos por ocasião de um breve encontro na Porte Dorée, tem a visão da Cidade de Ouro. Tomado por este cenário, surge ao longo dessa visão um cordeiro, animal que representa o signo de Áries: “e eu, a meu lado um cordeiro parido pelo vento, vejo-me em Roos, habito sua carne intemporal [...] Tendo o alvo cordeiro no meu rastro, cruzo um fosso inundável [...] O cordeiro deitou-se a nosso lado, tilintam seus guizos”.¹² Porém, é nessa mesma circunstância que se tem a presença de um leão: “Na sala central do Palácio vejo o trono, vazio, rodeado de leões dourados e árvores de prata, com pássaros de pedras preciosas

9 - LINS, op. cit., p. 25.

10 - Idem., p. 216.

11 - Ibidem., p 23.

12 - Ibidem., pp. 225-226.

cantando eternamente nos seus ramos. O cordeiro estremece e afasta-se balindo: numa dessas árvores, há uma serpente verdadeira.”¹³ Ambos os signos são marcados pelo elemento fogo, que significa dinamismo/ação, e num plano simples de aproximação a estas ideias, isto pode ser associado às investidas de Abel na tentativa de consolidar sua relação com Roos. No entanto, para Ana Luiza Andrade essas imagens e descrição são a representação de Cecília - leões dourados - e no trono vazio, lugar de ☺, a ausência da palavra:

Por isso Roos é a “foz do ir e vir” (*Avalovara*, p. 181) que penetra e desaparece do recinto em que Abel se encontra. Nela Abel não encontra o que busca por representar uma origem inalcançável: “Roos, uma visão, um impossível, a fugidia, a próxima, a ofuscante, a clara, a quase, a que entrevejo, a que perpassa, o relâmpago, a arisada, a apenas visada, a intangível, a vinda inconclusa, o perene ir” (*Avalovara*, p. 297)¹⁴

Com isso, se a separação definitiva entre Roos e Abel marca um rompimento, é possível considerar que a presença da simbologia de Áries anuncia o começo de sua busca da cidade e do romance, pontuando principalmente a fase transitória de amadurecimento de Abel. Nesse sentido, o cordeiro “simboliza a força genésica que desperta o homem e o mundo, e que assegura a recondução do ciclo vital”,¹⁵ elemento que se projetará na sua relação com Cecília. Por sua vez, marcada por várias oposições, Cecília é uma conciliadora de contrários, tendo no próprio corpo o masculino e o feminino, polaridades também presentes no zodíaco e sobre o signo de Leão, o tema T apresenta outras relações do assunto.

Ao longo da linha narrativa “Cecília entre os Leões” há um motivo condutor cuja base é uma fonte religiosa de tradição cristã e devido a isso não é estranho associar diversas imagens presentes com este lastro simbólico. Regina Igel destaca que a própria Cecília indica um vínculo com a figura da santa patronímica romana que fora sacrificada nas garras dos leões; logo diversos animais relacionados ao cristianismo estão ao seu lado:

13 - Ibidem., p. 227.

14 - ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins - crítica e criação*. 1ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 188.

15 - CHEVALIER, Jean; Cheerbrant, Alain. *Dicionários de símbolos*. Trad. Carlos Sussekund et ali. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 188.

ladeando a moça pernambucana estão os carneiros visionados por seu amante (T 12, 14, 14) e, não estranhamente, às visões integram-se leões (T 6, 10, 12). Ambos os tipos de animais se acham vinculados à simbologia cristã. Começando como símbolo de pureza e inocência, já no livro de Enoque, o carneiro (ovelha ou cordeiro) passaria a representar Cristo como o *Agnus Dei* na literatura religiosa. A figura do leão também foi utilizada como representação de Jesus, e data do período romano uma caracterização intercambiável entre eles, de *Agnus Dei* e *Leo fortis*, como se encontra numa inscrição circular do período romano: Vocor Agnus, sum Leo fortis (“Sou chamado Carneiro, sou um forte Leão”).

Como os carneiros e os leões que, visualizados ao redor de Cecília, reforçam um caráter cristão apegado à sua figura (“Cecília, a Madona dos Leões?” T 5), o peixe também preenche o mesmo valor simbólico. Entrosa-se ele à paisagem durante o passeio fantástico pela praia, onde “ruges leões, nas ondas, entre os peixes” (T 12), e vai servir de agouro quando o salto de um peixe é ouvido por Abel no momento da previsão da morte da moça (T 4), que se repetirá durante a catástrofe que a atingiu (T 17).¹⁶

Entretanto, mesmo diante dessa leitura, Osman Lins sinaliza algumas ideias que se relacionam a estas e outras imagens presentes no tema T, em certo trecho da carta já mencionada:

Há toda uma temática do caos e da ordem (ligada ao problema da própria construção literária, que não é mais que a passagem do caos para o cosmos) atravessando o livro. A morte de Cecília, por exemplo, é a representação do caos. Todas as imagens ali expressas são imagens caóticas, de fim de ciclo. Cecília é uma anunciadora. Ver também que ela é sempre marcada por motivos metálicos. É bem clara, nesse sentido, a cena em que Abel a vê pela primeira vez, abrindo o portão de ferro, o vestido amarelo (ouro) etc. Os leões que a marcam e rodeiam também não são gratuitos. O Leão está ligado à idéia de Ouro.¹⁷

Nesse sentido, a presença dos metais e a passagem do caos ao cosmos pode ser analisada conforme a simbologia da alquímia, mas a partir da referência do signo de Leão, que representa o poder soberano e a força nobre, cujo elemento é o Sol, a ideia transmitida perpassa a concepção de vida em seus aspectos de calor, luz, esplendor e poder. Assim, regida por este signo, Cecília encontra-se rodeada por um meio adverso que é o Nordeste, mas tem a capacidade para conviver com esta hostilidade. A este tipo zodiacal corresponde “o caráter de mais alto poder: o Apaixonado, ser de vontade, pela pressão da necessidade e pelo gosto de agir, estando essa força emotiva-

16 - IGEL, Regina. *Osman Lins - uma biografia literária*. 1ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988. p. 135.

17 - Fundo Osman Lins IEB-USP: Documento: OL-RS-CA-02000.

ativa disciplinada e orientada para um fim, a servir ambições de longo alcance.”¹⁸ Por isso, Cecília é destacada com a anunciadora, proporcionando a Abel o caminho para que atinja a plenitude.

Ademais, a noção de opostos e contrários se reforça com a menção ao signo de Gêmeos, aludido indiretamente no segmento T 1 ao caracterizar as irmãs Hermelinda e Hermenilda que ajudam a tecer o relacionamento de Abel e Cecília. Gêmeos é antes de tudo, “o símbolo duplo dos contatos humanos, dos transportes, das comunicações, das contingências do meio no qual vive, da polaridade, inclusive sexual.”¹⁹ Tendo como planeta regente Mercúrio (Hermes) as irmãs parecem carregar no nome (Herme /linda / nilda) a ligação mais direta a esta referência zodiacal.²⁰ Porém, há um retorno do signo em T 17, segmento no qual ocorre a morte de Cecília: “Pela primeira vez no ano, Sol e Lua, ainda oculto o Sol e a nova Lua, passeiam juntos, em seus cursos separados sobre o campo dúplice de Gêmeos. Ninguém, até onde o olhar alcança, senão eu, Cecília e o cordeiro.”²¹

Desse modo, encontra-se neste fragmento a presença de Sol/Lua, Gêmeos e Áries, sendo que a polarização Sol/Lua marca o dualismo ativo-passivo, macho-fêmea ou até mesmo vida-morte, a Lua considerada dentro de suas variadas interpretações como o símbolo de passagem da vida à morte e da morte à vida. Diante da fatalidade, Abel não realiza ou concretiza a plenitude amorosa, e em meio ao caos e transformado pela experiência que teve com Cecília, há o fechamento de outro ciclo com a projeção para o próximo, anunciado outra vez pela presença de Áries.

Por fim, outra relação com o zodíaco surge em uma nota de planejamento do romance na qual os signos são associados a partes do corpo e a simbologia relaciona a estrutura cosmogônica com o ritual conjugal realizado por Abel e ☿, aspecto disseminado em passagens dos segmentos N 1, E 15, E 16, E 17 e N 2 com alusões constantes a essas partes do corpo:

18 - CHEVALIER; CHEEBRANT, op. cit, p.540.

19 - Idem., p.467.

20- Regina Igel faz uma leitura dessa imagem levando em consideração a ideia de que o tema T apresenta uma forte relação com os mitos e a tragédia grega. IGEL, op. cit., pp.147-152.

21 - LINS, op. cit., p. 309.

Cabeça - Carneiro (por cima)
Pescoço - Touro (por trás)
Braços - Gêmeos
Peitos - Carangueijo.
Coração - Leão (s/o estômago).
Ventre - Virgem (sexo)
Cadeiras - Balança.
Genitália - Escorpião.
Pernas - Sagitário (coxa).
Joelhos - Cabra.
Canela - Aquário.
Pés - Peixes. ²²

Ademais, em outra nota de planejamento Osman Lins assinala a presença dos signos de Câncer e Capricórnio:

Porta de
Porta do Céu: Cancer(21-6 a 21-7), Porta dos Homens, queda das almas na Terra;
porta de Capricornio (22-12 a 20-1), porta dos deuses, volta das almas ao eter divino ²³

Referência essa que se encontra marcada com um grifo no livro *La Religion Astrale des Pythagoriciens*:

course du Soleil: le tropique d'hiver sous le signe Du Capricorne, le tropique d'été sous celui Du Cancer. Par la porte du Cancer appelée porte des hommes, se fait la chute des ames sur la Terre; par la porte du Capricorne, appellée porte des dieux, se fait le retour ²⁴

Assim, a “Porta de Câncer” aparece no segmento O 9 enquanto o signo de Capricórnio se faz presente na imagem da cabra desenhada no tapete em O 11 e claramente visível em O 14:

O 9

Cerram-se os cem olhos das asas, elas se desprendem, desfazem-se como se fossem de pó e um vento as levasse, desfazem-se e o ser que antes circundam surge nu, corro à janela e esmurro a tela de aço, o céu está escuro e os edifícios emitem uma fosforescência surda, fulge um raio, o estrondo e o brilho me derrubam. Então, desaba o temporal. O Sol, envolto em nuvens, abre a porta de Câncer. ²⁵

22 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - Os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo: 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 92-93.

23 - Idem., pp. 94-95.

24 - ROUGIER, op. cit., p. 75. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta. Transcrição na pág. 358.

25 - LINS, op. cit., pp. 61-62.

O 11

Dentre os motivos geométricos, dentre as negras ramagens, dentre as franjas e os sossegados ramos, nascem cabras com chifres longos e recurvos, cabras de pêlos brancos, no cio, cadelas com cabeça humana, leoas, todas sem vida, mas galopam e saltam, berram as cabras, urram as leoas, as cachorras ladram, enfio a língua na boca de Abel, enfio a língua entre as flores que brotam, em sua boca, duas cabras famintas sobem dos meus pés, sobem à minha língua, devoram as suas flores, ele diz que me ama. ²⁶

O 14

O me felicem!! A carroça do Sol roda conosco nos campos de Capricórnio ²⁷

O significado de Câncer, entre muitos, é também “o da mediação, da mediunidade, do meio. Ele marca o meio do ano, une o mundo definido ao indefinido, é o limiar da reencarnação, a passagem do zênite para o nadir” ²⁸ Por sua vez, o signo de Capricórnio indica no hemisfério norte o solstício de inverno, sendo também chamado de a porta dos deuses, momento em que a morte aparente da natureza “corresponde à plenitude espiritual, à época em que a engenhosidade do homem atinge seu ponto máximo, pois ele está liberado das labutas sazonais. Símbolo do fim de um ciclo e, sobretudo, do início de um ciclo novo.” ²⁹

Portanto, ao evocar a simbologia do zodíaco em *Avalovara*, Osman Lins extrai elementos de duplicidade, reversibilidade, transformação e projeção de novos ciclos que buscam uma convergência para o Uno e uma visão de plenitude.

26 - Idem., p. 80.

27 - Ibidem., p. 111.

28 - CHEVALIER, CHEEBRANT, op. cit, p.174.

29 - Idem., p.184.

4. Novas matrizes na alquimia

Com uma complexa rede de relações simbólicas, a alquimia, além de ser um dos grandes temas existentes em *Avalovara* ajuda no cruzamento e nas conexões de certos segmentos narrativos. Em sua base, ela relaciona elementos de física, astrologia, química, arte, metalurgia, medicina e religião. Sem ter um caráter científico, foi importante para o desenvolvimento de procedimentos e conhecimentos da química atual e diversos itens compõem sua matéria prima como o orvalho, o sal, o mercúrio e o enxofre.

Além disso, o processo alquímico é descrito por uma vasta e complicada simbologia, incluindo astrologia, figuras enigmáticas e animais, como unicórnio, veado, peixe e pássaros. Osman Lins nunca escondeu esta referência e, quando perguntado por Esdras do Nascimento a esse respeito, assinalou que:

a atração pelas estruturas de inspiração geométricas não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila C. Ghyka: *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Art e Le Nombre d'Or* [...] Também Pitágoras e a alquimia não são estranhos a minha atração pelas figuras geométricas.¹

Assim, investigando a obra do autor pernambucano, alguns estudos já indicaram como ele desenvolve esse tema em *Avalovara* e como amplia certas alegorias presentes na narrativa. Em sua tese de doutorado, Leny da Silva Gomes dedica dois capítulos ao assunto. No primeiro, tece breves considerações sobre como a concepção simbólica dos números originária do pensamento pitagórico lembra a dissolução nos trabalhos alquímicos, característica que alude à prática de transmutação.² No segundo, adentra as relações existentes entre os signos do zodíaco, a linguagem alquímica e as cartas do Tarô.³ Por sua vez, Elizabeth Hazin afirma que, ao lado da ideia da espiral, a alquimia dá forma a *Avalovara* e nessa direção, tomando como base os estudos de Matila Ghyka, a estudiosa analisa xilogravuras e pinturas que tratam do assunto, estabelecendo correlações com

1- LINS, Osman. Alegoria da arte do romance. Entrevista para *O Estado de São Paulo* em 12 de maio de 1974. In: *Evangelho na Taba - outros problemas culturais*. São Paulo: Summus, 1979. p.179.

2 - GOMES, Leny da Silva. Das Moiras à alquimia. In. *Avalovara: uma cosmogonia literária*. Porto Alegre, 1998. 355f. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura) - UFRGS. pp. 83-84.

3- Idem., pp. 261-282. Os signos do zodíaco - a linguagem da alquimia e as lâminas do Tarô.

segmentos do romance.⁴ A esses trabalhos e outros que mencionam a alquimia como um dos principais temas existentes em *Avalovara* e levam em consideração os já mencionados estudos de Matila Ghyka como uma referência central, podem somar outras leituras que não entram na rede de citações de Osman Lins, mas perfilam nas estantes de sua biblioteca.

Entre esses livros estão *La Science Occulte et les Sciences Occultes* (1935), de Paul Carton, o *Trattato su la Pietra Filosofale e l'Arte dell' Alchimia*, de São Tomás de Aquino, em edição de 1945, *O despertar dos mágicos - introdução ao realismo fantástico* (1965), de Louis Pauwels e Jacques Bergier, bem como *Art et Alchimie - Étude de l' Iconographie Hermétique et de ses Influences* (1966), de J. Van Lennep. Porém, nas obras de São Tomás de Aquino e de Pauwels e Bergier poucos grifos são realizados e, aparentemente, sem uma ligação direta com *Avalovara*. Mas, nos volumes de Carton e Lennep descobre-se duas grandes referências e tão importantes quanto as ideias de Ghyka.

Dessa maneira, como apresentado anteriormente, a base numérica existente em *La Science Occulte et les Sciences Occultes* contribui para se pensar sobre algumas relações simbólicas no que toca a estrutura tríplice, dual e una de *Avalovara*. Contudo, o jogo de duplos e formações binárias articulam, indiretamente, uma grande imagem para a alquimia - o ser andrógino, símbolo da totalidade. Por essa razão, a imagem da androginia seria o fio condutor do tema no romance, perpassando assim o relacionamento de Abel com Roos, Cecília e ☺ de forma gradativa e cada vez mais complexa. Com aspectos cosmológicos, o trecho sobre o mito do ser que abriga em seu corpo o masculino e o feminino é destacado em um longo grifo por Osman Lins no livro de Carton. Mas ao invés de reproduzi-lo aqui em sua integralidade, vale destacar, em especial, dois momentos. O primeiro registra o conceito do “*androgyne archétype*”, enquanto o segundo o desenvolve do ponto de vista judaico-cristão:

[...] C'est cet androgyne archétype, Père et Mère de l'univers, agissant dans le créé, par deux forces opposées et femelle, rattachées à une unité archétype originale que représentait le disque ailé des Egyptiens, formé de deux ailes éployées en largeur et fixées à un disque central. Ce disque ailé ou Houd égyptien (fig. 1, A) était le symbole du “Dieu qui n'a pas de forme dont nom est un mystère” qui se trouvait exprimé ici sous forme figurative et numérique. Le cercle du disque central, c'est l'Unique, l'Absolu, l'Infini, l'Eternel. Les deux ailes, c'est le binaire androgynique, archétype, agissant dans les trois zones: air, terre, et eau [...]⁵

4 - HAZIN, Elizabeth. A espiral e a página: criação e intertextualidade em Osman Lins. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *Os nós dos laços - ensaios sobre Osman Lins*. 1ª ed. Brasília: UnB/Papa Terra, 2013. pp. 69-90.

5- CARTON, Paul. *La Science Occulte et les Sciences Occultes*. Paris: Librairie le François. 1935. p. 57. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 304.

[...] Dieu est le Seigneur de toutes choses et la souce et la vie, et la puissance et la lumière, et l'intelligence et l'esprit. Son Verbe parfait, générateur et créateur étant tombé dans la nature génératrice et dans l'eau génératrice rendit l'eau féconde [...] Il n'est pas permis de communiquer de tels mystères à ceux qui ne sont pas initiés. Ecoutez avec l'intelligence." (Hermès, p. 260)

Il est dit dans la Genèse (I; 27) : "Et Dieu créa l'homme à son image; il le créa à l'image de Dieu: il les créa mâle et femelle. Et Dieu les bénit et il leur dit"

L'homme ou Adam primitif a d'abord été conçu comme une entité androgyne qui a succédé à une première étape de la création. Il a été comme une adjonction spirituelle placée dans un moule organique, fourni par l'évolution antérieure des êtres, puisqu'il est expliqué ensuite (Gen. II; 7), qu'après avoir vivifié la terre et les végétaux, Dieu continua la création, matérialisée et vivante, en incarnant l'homme primitif encore bissexué: "Alors l'Eternel Dieu forma l'homme du limon de la terre et souffla dans ses narines un souffle de vie; et l'homme devint un être vivant." Et c'est ensuite, en quelque sorte dans une troisième étape de création, qu'Eve fut créée, en la séparation et la tirant du côté d'Adam [...] ⁶

Nesse sentido, no início de cada segmento em que as mulheres são introduzidas no romance de Osman Lins aparece uma alusão indireta ao andrógino arquetípico. Em A 1 - Roos e as Cidades - Abel descreve seu passeio pelas ruas de Amsterdam, encontrando casas com janelas fechadas e bicicletas estacionadas devido à chuva rápida do mês de maio. Curiosamente, maio pode abarcar o signo de Gêmeos, símbolo geral da dualidade, mas essa imagem de duplicidade se afirma também nos passos vagarosos dados pelos dois, um ao lado do outro: "O braço de Roos pesa docemente e com indefinível esquivança sobre o meu. Sou o recinto no qual penetrou e de onde logo irá embora um pássaro fugidio." ⁷ Já em T 1 - Cecília entre os Leões - o discurso começa com as vozes de Hermelinda e Hermenilda, irmãs tidas como gêmeas e de personalidades não definidas, pois transitam entre si como se fossem um único ser: "Quando pouca a luz, nós próprias nos confundimos. Gêmeas? Não." ⁸ E por fim, em R 1 - ☺ e Abel: Encontros, Percursos e Revelações - os amantes estão em uma sala onde aos poucos, perdem, "ela e eu, a opacidade", ⁹ e vão se revelando, elemento que pelo próprio título do tema R e dos temas E - ☺ e Abel: ante o Paraíso e N - ☺ e Abel: o Paraíso indicam a relação Homem/Mulher ou Adão/Eva.

⁶ - Idem., p. 59. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 304.

⁷ - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 22.

⁸ - Idem., p. 58.

⁹ - Ibidem., p. 13.

Contudo, vale lembrar que Abel sai em busca da Cidade que lhe fora anunciada anos antes no fundo de uma cisterna onde havia caído e escapado da morte. Assim, ao empreender sua viagem para alcançar este objetivo, ele percorre cidades europeias e brasileiras (o Peregrino) e encontra Anneliese Roos (Roos/Rosa) que simboliza as cidades e as traz em seu corpo, sendo que esta sequência (Cidade/Peregrino/Rosa) faz parte do simbolismo alquímico. Mas Abel não alcança a Cidade pelo fato de ela ser apenas parte de seu trajeto e mesmo estas referências entrando na linha narrativa A, talvez como um intróito, a predominância do tema ocorre no contato dele com Cecília e ☺.

Quando preso na cisterna, que representa o espaço de comunicação entre os planos do divino e do terreno (ar/terra), Abel passa por um processo de androginização que é oposto ao de Cecília, sendo apenas sugerido em T 2 e T 3 e devidamente explicitado em T 15:

Encaminho-me para a cisterna. A coberta de zinco, mesmo protegida sob a copa de três ou quatro árvores, estala ao sol violento. A água e o chão cimentado, úmido, atenuam o calor. Neste mesmo lugar – onde a Cidade mais tarde surgiria incitando-me à procura – várias vezes se cumpre, em mim, um rito arcaico. Raspo as coxas (tenho doze ou treze anos?) e escondo entre elas o pênis ainda infantil. Claramente, delineia-se o Mapa. Imagino ser, ao mesmo tempo, macho e fêmea. O Recife, meu país, a Terra inteira, mapa deformado e arbitrário. Passo a mão esquerda, de menino, na pele raspada e no púbis castanho; com a direita, feminina, aperto o imaturo sexo invisível, dobrado para trás, oculto entre as coxas.¹⁰

Para Leny da Silva Gomes a androginia de Cecília está relacionada às primitivas cosmogonias, às divindades fundadoras e às especulações sobre a unidade/totalidade. Assim, essa imagem trata do retorno ao estado primitivo indiferenciado, encenando um “processo com um rito arcaico, acrescentando à atividade de Abel um ritual de androginização. Esse rito, executado na adolescência, terá na idade adulta seu correlato na transmutação que vai operar em Abel, em função da androginia de Cecília.”¹¹ Nessa direção, o segundo fragmento extraído do livro de Carton trata desta questão do mito arcaico, uma “*première étape de la création*”, ideia encontrada em notas de planejamento:

Não por acaso que a hermafrodita ocupa a imaginação do
homem e que tantos desejam, com nostalgia, conhecer “o outro 54
lado.” Em cada ser claramente definido há um exilado (da
indefinição?)¹²

10 - Ibidem., p. 267.

11 - GOMES, op. cit. p. 141.

12 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - Os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo: 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 142-143.

Hermafroditismo lateral: em algumas mariposas e abelhas, metade do animal só produz glandulas sexuais masculinas; e, a outra metade, feminina. Um lado do animal tem aspecto externo de macho e o outro de fêmea.

Cecilia: hermafroditismo verdadeiro, bilateral: 2 ovários e 2 testículos.

Adonis, deus de Biblos, era Andrógino.¹³

O termo hermafrodita é derivado do nome do deus grego Hermafrodito, filho de Hermes e Afrodite, e na lenda ele teria nascido um menino e posteriormente se transformado em andrógino por haver se unido à ninfa Salmacis. Essa imagem do ser que abriga em seu corpo o masculino/feminino é encontrada no surgimento de toda cosmogonia, inclusive em diversas religiões, sendo representada em gravuras que tratam de procedimentos alquímicos como as existentes em *Art et Alchimie - Étude de l' Iconographie Hermétique et de ses Influences*:

Páginas 37 e 45 de *Art et Alchimie*

Dessa maneira, pode-se entender que o jogo de duplicidade que marca a ligação homem e mulher (Abel/Roos, Abel/Cecília, Abel/☺) seria, em termos, uma alusão a este mito arcaico de base cosmogônica que reflete, por sua vez, o desejo nostálgico de totalidade/unidade. Assim, os trechos das notas de planejamento evidenciam que Osman Lins buscou ancorar sua pesquisa tanto no mito judaico-cristão e grego quanto em fatores biológicos/morfológicos, utilizando-se ainda, para representá-lo, de outros símbolos da alquimia como é claramente explicado em outra nota de planejamento:

13 - Idem., pp. 146-147.

O segundo grande símbolo da alquimia é o do matrimônio. A

combinação do Sol e da Lua, “nosso ouro” e “nossa prata”, simbolizava-se nestes termos, amiúde com um desenfado de simbolismo sexual inaceitável em um trabalho de publicação moderna. O Sol fecunda a Lua para gerar a pedra.

Mas na Idade Média a idéia da fecundação e geração era muito diferente da de hoje e simbolizava-se como uma morte seguida de uma ressurreição.

Assim, o produto do matrimônio do Sol e da Lua, que figurava como um hermafrodita, porque continha elementos de ambos, simbolizava-se como um corpo morto, um cadáver hermafrodita na tumba, tornando-se negro e putrefato.

A influência celestial pode ser representada como orvalho caindo, porque amiúde se identificava o orvalho com esta influência celestial. Outro símbolo é o dos pássaros que voam para o firmamento e descem de novo; estes são um símbolo evidente de sublimação, destilação e todos os processos nos quais um espírito se desprende de um corpo. De maneira similar, a figura alada de um hermafrodita é o símbolo do corpo espiritual, o corpo no qual o espírito tem domínio sobre todos os elementos, a pedra branca ou vermelha.

Pássaros negros atacando o sol e a lua mostram o enegrecimento e putrefação dos corpos.

O sol e a lua/se convertem em um corpo hermafrodita que é ungido pelo orvalho celeste.

~~Atenção! Pássaros cobrem o sol, no momento em que a Hermafrodita morre. No momento em que a Cidade vai surgir, os pássaros também cobrem o sol numa nuvem, descem no campo e mostram a~~

cidade,

formando-a.

Pórticos: chumbo, estanho, cofre, ferro-me mescla, prata, ouro.

Ouro - Sol

Prata - Lua crescente

Mercúrio - Lua minguante

Cobre - Venus

Chumbo - Saturno (Osíris) (desmembração)

Ferro - Marte

Estanho - Hermes ¹⁴

A noção de matrimônio aparece no livro de Carton como um “*mariage mystique archétype*”, ideia que justifica esse ser andrógino (*Père et Mère de l’univers*) como símbolo da unidade construído a partir de elementos opostos ou em Lennep na ideia de “*s’épouse*”:

Le homme originel ou Kadmon ou Adam cosmique ou homme collectif ou ésotérique, polarisait en lui, à l’image de Dieu, toutes les forces contraires; il était à la fois homme et femme ou Androgyne. La Genèse le fait entendre avec suffisamment de clarté. Principe masculin et principe féminin étaient un primitivement. Leur séparation acrée en eux le désir et la passion d’unité qui se nomme l’amour. Et l’amour, dans sa

14 - Ibidem., pp. 150-151. Essa nota de planejamento foi devidamente analisada na dissertação, sendo apresentados os passos do processo alquímico, gravuras que ilustram os procedimentos e as correlações entre a nota e o romance.

manifestation la plus corrente est la monogamie que fait que l'homme et la femme mariés ne font plus qu'une même chair et, dans l' Au-Delà, des êtres asexués. ¹⁵

La pierre philosophale, terme de l'oeuvre alchimique, ne connaissait pas l'opposition sexuelle, mais la conciliait dans son hermaphroditisme. Très souvent symbolisée par l'androgyné, cette *petra genitrix* trouvait en elle-même tous les éléments générateurs. "Elle s'épouse elle-même; s'engrosse elle-même; elle naît d'elle-même: elle se résout d'elle-même dans son propre sang; elle se coagule de nouveau avec lui..." [31] Il s'agit en quelque sorte d'une parthénogenèse. ¹⁶

Esses opostos como sombra/luz, negativo/positivo ou Sol/Lua são elementos desenvolvidos em T 15; já os metais, aludidos constantemente, e por terem a propriedade de passar por transformações devido a sua capacidade de fusão, são comparados a uma morte para a obtenção da imortalidade. O ouro corresponde ao Sol, símbolo da imortalidade, enquanto a prata está para a Lua significando a purificação, características presentes em T 16. Por fim, os pássaros seriam um símbolo da jubilação da alma, nascimento ou sublimação, mas devido à morte de Cecília, a noção de totalidade, quase realizada, tem seu término e a luz perde para as trevas, criando um novo caos como se observa em T 17:

T 15

Sua androginia acrescenta ainda, as nossas relações, novos e provocadores significados. Não os vejo claramente e devo guardar-me de decifrações, o que significaria decifrar Cecília. Contemplo-os, atônito, como se contemplasse pela primeira vez uma figura geométrica, um signo, ecoante de lembranças ocultas, de sugestões simbólicas e de nexos ainda não discerníveis.

Nem tudo, aqui, é segredo ou verdade apenas intuída. Conciliam-se, bem vejo, contrários em Cecília; e não posso isolar, na sua carne, a Mulher e o Homem. Macho e fêmea, ela não distingue os inconciliáveis fundidos no seu corpo. Ama-me, então, duplamente - mulher, homem - ou o macho difuso nela incrustado avalia-me com hostilidade? Há, neste caso, um teor de repulsa na sua entrega? Pode suceder que o macho e a fêmea cruzados em Cecília (contempla-me talvez com quatro olhos, dois de mulher e dois de homem) amem-se de um modo absoluto, conquanto incestuoso, amor impossível aos seres comuns. Todos os meus gestos, palavras, atos - segregado e só que sou — seriam um simulacro desse amor, trespassado de ilações misteriosas. Nos códigos alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício. Um símile impõe-se, por tudo isto, entre o andrógino e Jano, deus bifronte. Encontrando-o, adquirem as minhas relações com Cecília, assim o julgo, uma expressão insólita e mesmo assustadora. Indispensável, por enquanto, ao meu comércio com o mundo, chegar à compreensão, ainda que imperfeita, da função do caos e da sua natureza. Os

15- CARTON, op. cit. p. 58. Nota OL - grifo a lápis. Transcrição na pág. 304.

16 - LENNEP, J. Van. *Art et Alchimie - Étude de l'Iconographie Hermétique et de ses Influences*. Bruxelas: Meddens, 1966. pp. 24-25. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 399.

dois rostos de Jano, gravados em tantas efigies monetárias, representam, leio talvez em Ovídio, um vestígio do seu estado primitivo: nas trevas onde o mundo ainda não existe, quando tudo é pesado e leve ao mesmo tempo, Jano, deus dos limiares - e portanto das partidas e das voltas chama-se Caos. Liga-se, simultaneamente, à ordenação e a desordem. Minhas indagações, neste caso, estão escritas em Cecília? ¹⁷

T 16

Nua e apenas mantendo, no braço, sua pulseira com astros de ouro e moedas, Cecília aproxima-se da cama. Ajoelha-se, o pênis enristado pousando entre as coxas e como que suspensos os grandes peitos redondos. A luz que atravessa, na cortina, a lua e o leão, desvendam-se novas figuras do seu ser cambiante e povoado ¹⁸

T 17

A grande roda, com seus inúmeros guizos, enferrujada e com fitas de crepe voando entre os raios, sai do mar e vem girando em minha direção. Futuro e sonho, certeza e segurança, projetos engendrados na inciência, fodam-se. Esfarrapados, doentes, trôpegos (surgem de onde?), deixam o corpo de Cecília como quem deixa uma cidade empestada. Uma nuvem de pássaros escuros, vindos do mar e multiplicando-se nos ares, cobre por um momento o Sol e uma noite breve, ilusória, escurece a praia e o mar. Freiras centenárias, de hábitos arregaçados, enfiam lixo e bosta nas tabacas sangrentas. Um velho, de cócoras, se esporra na mão. Estou ante Cecília e no seu âmagô. A roda passa por mim, refazendo o trajeto da tarde jubilosa em que Cecília e eu, com o pastoril, seguimos de mãos dadas pela praia. Mordo os ovos do engano e cuspo-os, mastigados. rastando para o mar o cavalo atrelado. O mar devora o lugar onde Cecília morre. ¹⁹

Contudo, é a partir do caos que se cria um novo cosmos, pois a noção de morte e renascimento faz parte do processo alquímico, sendo muito comum na representação desse procedimento uma linguagem com imagens sexuais. Em outra nota de planejamento anterior à sequência apresentada, Osman Lins destaca o ato sexual e a entrada dos símbolos alquímicos:

Dominates OPERA (Cuidado, trabalho. - O trabalho p/ aperfeiçoar sua existência. A obra. O trabalho. Esta cópula é uma obra. Entram os símbolos alquímicos. O homem é representado pelo símbolo de Mercúrio ? Ela conta que se deixa acariciar - e isto, esta passividade, também faz parte do “trabalho”. Narra em parte as suas carícias. E a penetração.) ²⁰

17 - LINS, op. cit. pp. 270-271.

18 - Idem, p. 286.

19 - Ibidem, pp. 313-314.

20 - PEREIRA, op. cit. pp. 32-33.

Devido a isso, encontram-se nos segmentos dos temas R e O as mesmas alusões ao ser andrógino arquetípico, aos metais, aos símbolos do zodíaco ou às oposições constantes que são inseridas, sistematizando, portanto, a ligação do tema da alquimia com a narrativa. Neste ponto, um detalhe importante recai sobre uma imagem que é extraída dos livros de Carton e Lenep, ou seja, o símbolo alquímico do ouro: ☉. A diferença está no fato de que na obra de Lenep, Osman Lins apenas indica com uma seta a pequena imagem e na marcação feita em Carton, ele insere um ponto na imagem com duas antenas, transpondo-a depois para *Avalovara*. Reputado o mais precioso dos metais, além da ideia de imortalidade, o ouro, devido a luz que emana, é tido como símbolo do conhecimento, algo que Abel alcança com ☉. Mas para que isso ocorra, o personagem passa por uma transformação, uma espécie de transmutação espiritual, sendo o ouro um exemplo dessa concepção:

[...] Les opérations alchimiques revêtaient ainsi la valeur d'une ascèse permettant la libérations de l'individu hors du chaos matériel et as concentration progressive vers le centre de son être. Le symbole de l'or est la plus parfaite expression. De cette transmutation spirituelle. Pour s'aider, l'alchimiste projetait sur la matière les diverses phases de cette transmutation spirituelle. Au cours de ses opérations, il unissait les deux principes opposés de la matière comme il faisait taire en lui les tendances contraires. Après cette union ou conjunctio, la matière mourait comme lui, abandonnait son écorce charnelle [...]²¹

SYMBLES ALCHIMIQUES MENTIONNÉS DANS LE TEXTE	
LES QUATRE ÉLÉMENTS :	
1-air :	⋈
2-eau :	♊
3-feu :	♋
4-terre :	♌
LES MÉTAUX :	
5-argent :	♍
6-cuivre :	♎
7-étain :	♏
8-fer :	♐
9-mercure :	♑
10-or :	♒
11-plomb :	♓
SYMBLES DIVERS :	
12-antimoine :	♈
13-distiller :	♉
14-jour :	♊
15-matière prochaine :	♋
16-mercure précipité :	♌
17-nitre :	♍
18-orpiment :	♎
19-safran :	♏
20-soufre commun :	♐
21-soufre :	♑
22-sel :	♒
23-tartre :	♓
24-vitriol :	♈

Detalhes dos livros *Art et Alchimie*, de Lenep e *La Science Occulte e les Sciences Occultes*, de Carton

21 - LENNEP, op. cit. p. 16. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 398.

Desse modo, talvez num processo similar ao dos alquimistas o ato sexual de Abel e ☉ possa ser entendido como um processo de transformação que se opera em ambos e longe de abandonar as referências ao tema, logo após a morte de Cecília inicia-se o tema E, projetando Abel em um novo ciclo no qual reaparece a imagem do arquétipo andrógino:

E 1

Fim e início. ☉ e eu, frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso. O Sol, a Lua, a Interferência, a Treva, a Convergência, o Percurso, a Cadência, o Equilíbrio, Dorso contra Dorso, lado a lado, face a face, os braços em T. Onde? Surgem ao mesmo tempo de Carlos Magno, os mapas trocoides e com eles vão ao Mar os navegantes. As águas, nesses mapas, são desenhadas como um T sobre um O: um T sobre a Terra. Seremos, nós, com os braços abertos, T ante T, rodeados pelo mundo, um mapa? Que águas seriam então em nós evocada com seus peixes? ²²

Com isso, acentua-se a ideia de duplicidade, mas desta vez a perspectiva reforça o caráter de conjunção/fusão dos opostos, numa forma de simbolização da unidade que será atingida com esta mulher como Leny da Silva Gomes salienta:

Realiza-se, assim, a reversão, como num percurso circular, do extremo desespero gerado pela morte da amada para a dança coreográfica anunciadora do enlace total entre as duas personagens. Embora tenham também outros significados, os braços em T remetem ao tema T, cujo final representa putrefação, a morte, da qual ressurgem a união, representada na cópula do tema E. As três posições apontadas e a expressão Dorso contra Dorso, grafada em letras maiúsculas, evidenciam a formação circular e remetem novamente para a androginia primordial. ²³

Portanto, não seria um equívoco afirmar que uma imagem predominante e que serve como diretriz para o tema da alquimia em *Avalovara* recai sobre o andrógino/hermafrodita e isso talvez ocorra pelo fato de Abel querer encontrar no outro a sua contra parte através da busca amorosa. ²⁴ No entanto, vários outros símbolos precisam ser explorados devido à sua complexidade, aspecto que forneceria outras interpretações sobre a forma pela qual a alquimia se ramifica na narrativa de Osman Lins.

22 - LINS, op. cit. p. 314.

23 - GOMES, op. cit. p. 155.

24 - Fabíola Bertolini de Moura faz em sua dissertação uma reflexão sobre essa ideia do ser andrógino de acordo com o conceito do induísmo, aspecto que é destacado por Osman Lins no livro *L'Art Amoureux des Indes*, de Max-Pol Fouchet: "Au cours des incarnations, dans la suite des renaissances, il dispose soit d'un corps masculin, soit d'un corps féminin, mais il n'oublie pas la potentialité complémentaire, et il souhaite la retrouver. Vivant dans l'illusion de la maya, il croit la voir dans un être de sexe opposé. L'image qu'il donne de son union avec cet être est celle de la dualité dépassée, de l'androgyne retrouvé, de l'unité rétablie." Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta. Transcrição na pág. 329.

5. Tessitura pela palavra

A palavra é outro eixo temático de *Avalovara*, sendo que a própria trajetória das narrativas sistematiza, em diversos momentos, uma reflexão de sua relação com o mundo. Sobre esse aspecto, Osman Lins relatou que ao elaborar o romance partiu para uma construção que fosse significativa, evocando a ordem cósmica, as medidas do mundo: “A atividade artística passou a me fascinar pelo fato de representar um triunfo do cosmos sobre o caos. E eu tento ordenar o caos da palavra e do mundo.”¹

Assim, para o escravo Loreius encontrar a palavra certa o ajudará na composição da frase que lhe dará a liberdade e não é por acaso que a escolha recai sobre o verbo TENET, não apenas por ser indicativo de posse, de domínio, mas por subentender a noção de conduzir ou sustentar. Nesta palavra também se observa na letra T, a cruz, instrumento “com que se supliciam os escravos fugitivos” e na partícula *net*, o significado “não mais.”²

Já em sua peregrinação pela Europa e no encontro com Anneliese Roos, Abel vê na amada uma junção não apenas das cidades europeias reais, mas das que existem em sua imaginação. Sobre o signo da Cidade, ele busca atribuir características materiais, visibilidade estética (plástica, ornamentos, arquitetura) e nomear essa cidade, dando-lhe uma existência através das palavras. Diante da impotência de descrever o que vê e da impossibilidade de conquistar Roos, que se mostra sempre fugidia, ele observa nela algo que não se presentifica, um não-signo ou um texto futuro a ser decifrado: “levarei anos e anos buscando aquele ponto onde se conciliam o arisco e o verbo: tentando fazer visíveis Roos e as cidades que abrange.”³

Na narrativa de suas relações com Cecília, Abel é apresentado por Hermelinda e Hermenilda como um homem das letras e dos livros, um criador que manipula a palavra e que “tem em seu nome, além da possibilidade etimológica “sopro-espírito”, que o associa à palavra como atributo divino, uma aproximação fonética com abelha, cuja raiz Drb, no hebraico,

1 - LINS, Osman. Nunca o poder é aliado da criação artística. Entrevista ao Jornal da Cidade. 15 de julho de 1976. In: *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. 1ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1979. p. 207.

2 - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 31.

3 - Idem., p. 53.

também significa palavra. A associação é sugerida na sequência: “Um mel. Um nada. Abel!”⁴ Ademais, Cecília está ligada à experiência da memória, pois provoca o retorno de acontecimentos, sentimentos e percepções, tornando concreto o que antes era abstrato e ininteligível.

Por fim, Abel conquista seu sistema pessoal de signos, realização possível através de seu contato com a mulher cujo nome é desconhecido e indicado apenas por um sinal gráfico, possuindo ainda um corpo duplo que emite vozes desconhecidas, além de exibir inscrições indecifráveis na superfície de sua pele. Dessa forma, a palavra funciona como uma alegoria da força criadora e para Inara Ribeiro Gomes isso ocorre pelo fato de existir um percurso que marca estes momentos, visto que:

sucedem-se, em *Avalovara*, a perseguição por uma cidade de sonho, produto de uma “prospecção no vazio”, o retorno a uma fonte de memória cultural e individual e, concluindo a última etapa, a chegada ao paraíso onde se encontram mundo e linguagem, onde as coisas do mundo estão à espera de nomeação. O eixo narrativo do romance delineia um percurso que se distende entre o significante e o significado, delimitando o espaço verbal da obra. A trajetória do personagem-escritor, na sua pesquisa da ficção, realiza um trajeto pelo signo, no qual cada um dos termos da tríade significante/referente/significado está relacionado a uma experiência literária diferente. Podem-se associar as três fases aos três termos do signo, obtendo-se equivalência entre imaginação pura e significante, memória e referente, imaginação cósmica e palavra-significação. Por outro lado, cada uma dessas fases está relacionada, respectivamente, ao espaço, ao tempo e à linguagem, que se sucedem como objetivo de investigação do escritor em formação.⁵

Desse modo, ligado à arte de narrar, o romance *Avalovara* é uma exaltação da palavra, que não se coloca apenas como unidade mínima da obra, mas busca explorar uma abertura máxima a partir dos efeitos de ambiguidade da própria linguagem. Embora, esta temática possa ser analisada em diversas perspectivas, fica aqui a sua função criadora, ou seja, a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos, concepções grifadas por Osman Lins no livro *La Palabra* (1957), de Georges Gusdorf.

Com uma relação direta à noção de criação, a ligação de *Avalovara* com os mitos cosmogônicos abarca tanto aqueles presentes no imaginário judaico-cristão quanto os de outras

4 - GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: uma cosmogonia literária*. Porto Alegre, 1998. 355f. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura) - UFRGS. p. 94.

5 - GOMES, Inara Ribeiro. Espaço, tempo e linguagem em *Avalovara*, de Osman Lins. In: *Anais do Encontro Regional da ABRALIC 2007*.

civilizações antigas. Contudo, um diálogo evidente se estabelece com o texto do *Gênesis*, principalmente ao levar em consideração que Deus ao criar o mundo, os animais e as plantas, cria também o homem (Adão) colocando-o diante deste universo para que então possa dar nome às coisas. Essa ideia assume em uma nota de planejamento uma dimensão bem próxima, sendo que Osman Lins ao tratar da natureza dupla - angélica e carnal - do homem, acaba registrando o seguinte plano: “Ter presente: o ato de nomear as coisas, uma segunda criação”⁶

Nessa direção, Gusdorf defende que, com o advento da palavra manifesta-se a soberania do homem e, ao interpor entre o mundo e ele uma rede das palavras, o homem acaba por se tornar o senhor do mundo. Na ampliação de certos conceitos sobre o tema, Lins grifa a seguinte ideia: “Llegar ao mundo, es tomar la palabra, transfigurar la experiencia en un universo del discurso.”⁷ Com isso, não é estranho pensar que o percurso de Abel, além de refletir uma busca amorosa, sistematiza a posse do mundo pela palavra; na tentativa de transfigurar sua experiência em discurso, ele vai ganhando consciência em cada uma de suas fases.

Desse modo, surge a noção de que a linguagem não cria o mundo, uma vez que este já existe, e a virtude de utilizar a palavra reside no fato de que, a partir dela, cada indivíduo retoma este mundo, elemento que se aproxima do conceito de que ao nomear as coisas, acaba-se por garantir uma segunda criação. Portanto, não tomar consciência dessa função da linguagem é torná-la inoperante; é de certa forma cristalizar a realidade, além de não considerar que “El lenguaje es el ser del hombre, levado a la conciencia de sí, la apertura a la trascendencia.”⁸ Portanto, parece que é a partir desta perspectiva que Abel, em seu relacionamento com a mulher feita de palavras, consegue articular o início da relação entre texto e mundo:

R 9

Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais. Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelham-se um pouco às de um desmemoriado minhas

6 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - Os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo: 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 32-33.

7 - GUSDORF, Georges. *La Palabra*. Buenos Aires: Galatea Nueva Vision, 1957. p. 13. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha. Transcrição na pág. 336.

8 - Idem., p. 14. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul e vermelha. Transcrição na pág. 336.

relações com o mundo. Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo se liga a isto. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) ⁹

No entanto, a palavra com sua função criadora é na concepção de Gusdorf um poder que ultrapassa as possibilidades do homem, pois o dom da linguagem deve ter uma origem igualmente divina e sobre este aspecto acaba assumindo um primeiro valor que é mágico e religioso. Nesse sentido, ao citar o livro como uma de suas referências em carta a Nely Novais Coelho, Osman Lins destaca a ideia de que dar nome à personagem '☺' seria uma forma de desencantá-la. ¹⁰ Dessa maneira, a não nomeada pode ser entendida como uma representação da busca dessa linguagem essencial, ela é o momento no qual Abel se afirma como escritor, tomando consciência da força da palavra, passando a ter poder sobre as coisas. Devido a isso, um dos motivos pelo qual a Nascida e Nascida não apresenta um nome reveste-se deste conceito, elemento destacado e sublinhado por Osman Lins em *La Palabra*:

El primer lenguaje es lenguaje esencial; tiene valor mágico y religioso. No simple designación, sino realidad eminente, por virtud de la cual al hombre le es posible refirmar el gesto denominador y a la vez creador de Dios y captar en su provecho las potencias que pone en juego. Entre los primitivos la significación del nombre esta ligada al ser mismo de la cosa. El vocablo no es como una etiqueta más o menos arbitrariamente añadida a la cosa. Contiene en sí la revelación de la cosa misma en su más íntima naturaleza. Saber el nombre, es tener poder sobre la cosa. Por ejemplo, un poblado primitivo de las Indias holandesas posee un sistema de medicina que descansa integrante sobre los nombres de las enfermedades y de los remedios. Se emplearán las plantas y las sustancias nombre evoca la salud o la curación y se evitarán aquéllas de las cuales el nombre hace pensar en la enfermedad, como si en Francia se empleara la adormidera para la enfermedad del ojo, los garbanzos para los pacientes que quieren aumentar de peso, en mérito a la semejanza de los respectivos vocablos. El retruécano se torna en una técnica, porque el juego de palabras indica una operación al nivel mismo del ser. En semejante perspectiva, se concibe la necesidad de una higiene rigurosa, de una profilaxis de los nombres. Interesa preservar la identidad ontológica de las cosas y de las personas contra el extraño, contra el enemigo. El nombre verdadero será mantenido en secreto, porque es una clave para el acceso a una vida que resultaría librada sin defensa a las empresas hostiles. ¹¹

9 - LINS, op. cit., p. 64.

10 - Fundo Osman Lins IEB-USP: Documento: OL-RS-CA-0200.

11 - GUSDORF, op. cit., pp. 15-16. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul e vermelha. Transcrição na pág. 336.

Portanto, há nessa parte uma forma de observar a retomada da dimensão sagrada da existência do mundo, porque “ressignificando o mito da Criação, configura para o autor um *leitmotiv* que ele associa e transpõe para a organização e composição de sua obra, em um claro alinhamento do Criador divino com o ordenador literário.”¹² Contudo, ao representar a personagem com um símbolo e não revelar seu nome verdadeiro, Osman Lins confere de um lado sua preservação ontológica, elemento que sistematiza na linha narrativa “História de ☺, Nascida e Nascida” a busca pelo próprio nome e identidade.

Por outro lado, a não identificação relaciona-se com um conceito defendido por Gusdorf, ou seja, dentro deste caráter divino há na *Bíblia* uma teologia do nome que corresponde a ontologia da linguagem. O Deus dos cristãos se esconde e nenhum nome nos apresenta ou dá a sua essência. No “Antigo Testamento” ele se revela a Moisés sobre o tetragrama hebraico *Yahweh*, não sendo, portanto um nome, mas uma afirmação de existência, uma forma verbal que significa: *ele é*. Com isso, um grifo importante feito por Lins destaca em Gusdorf que: “El hombre no puede conocer el nombre de Dios, porque conocerlo sería para la criatura igualarse al creador. Sólo el creador sabe los nombres de los seres que ha creado, es decir, no hay en ellos nada de escondido para él.”¹³

Assim, no papel de criador, Osman Lins não revela o nome de ☺ e devido a isso a rede de significações que ele extrai entra na perspectiva de não “desencantá-la”, pois através da nomeação haveria um enfraquecimento de sua função ou representação. Porém, não revelar implica também que por trás dessa criatura existem outros significados, ocultos pelo criador, não visíveis para o leitor, mas possíveis de serem revelados a partir de certos documentos do processo. Em algumas notas de planejamento do romance, esta personagem apresenta uma variação de nomes até chegar a um específico que mantém estreitas relações com outra leitura de Osman Lins e, portanto, tecida pelo poder da palavra.

12 - BARRETO, Luciana. Inversão e complementaridade mítica em *Avalovara*: por uma poética da Queda e do Paraíso. In: GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro (Org.). *No reverso do tapete - a escritura de Osman Lins*. 1ª ed. Porto Alegre: 2012. p. 253.

13 - GUSDORF, op. cit., pp. 18-19. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição nas págs. 336-337.

PARTE IV

MATRIZES RECÔNDITAS

1. *Em busca do tempo perdido e Avalovara* - Albertine, Roos, Cecília e ☹

Diante das inovações realizadas por Osman Lins em *Avalovara* parte da crítica da época acabou por estabelecer relações com Joyce, Cortázar, Claude Ollier e com alguns aspectos da obra de Proust. Por sua vez, Lins ponderou com cuidado certas aproximações, fazendo ressalvas, comparando procedimentos técnicos e estilísticos e, principalmente, destacando que seu trabalho se concentrava sobre os problemas da estrutura romanesca e da construção de personagens.¹ Ademais, ele mostrou em diversos momentos que alguns destes autores fizeram parte de seu repertório de leitura, sendo que a sua primeira manifestação a respeito de Proust parece ter ocorrido em uma entrevista para o *Diário de Pernambuco* quando ganhou o prêmio Fábio Prado, em 1954, pelo romance *O visitante*. Questionado sobre os romancistas estrangeiros de sua preferência Lins disse:

Ainda preciso ler muito. Há diversas obras importantes que ainda não conheço. *Madame Bovary* me deixou uma impressão profunda. Creio, porém, que o mais bem concebido, o que apresenta uma harmonia estrutural mais perfeita, é *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos. É diabolicamente bem feito. Pretendo agora ler a obra de Proust e o *Ulisses*.²

No período de 1930 a 1950 grandes editoras como José Olympio, Melhoramentos, Nacional, Vecchi e Difusão Europeia do Livro lançaram um catálogo considerável de traduções, sobretudo obras-primas da literatura universal. A Editora Globo através da Coleção Nobel publicou entre os anos de 1948 a 1956 os sete volumes que compõem a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Os quatro primeiros, *No caminho de Swann* (1948), *A sombra das raparigas em flor* (1951), *O caminho de Guermantes* (1953) e *Sodoma e Gomorra* (1954), têm como tradutor Mário Quintana. O quinto volume, *A prisioneira* (1954), coube a Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar; o sexto, *A fugitiva* (1956), a Carlos Drummond de Andrade e o último, *O tempo redescoberto* (1956), ficou sob a responsabilidade de Lúcia Miguel Pereira. Para realizar esta empreitada,

Márcia da Anunciação Barbosa informa que:

1 - LINS, Osman. Não ofereço um Brasil mascarado. Entrevista para *Le Nouvelles Littéraires - Paris* em 21 de julho de 1975. In: *Evangelho na taba - outros problemas culturais*. 1ª ed. São Paulo: Editora Summus, 1979. p. 200.

2 - Idem., p. 128. Os que procuram seus caminhos chegarão. Entrevista para o *Diário de Pernambuco* em 30 de maio de 1954.

a editora lançou mão da experiência de publicar *A comédia humana*, de Balzac, entre 1945 e 1955, em 17 volumes. O empreendimento Balzac foi orquestrado por Paulo Rónai, que coordenou a equipe de tradutores e selecionou pessoalmente as introduções dentre o que de melhor havia na crítica internacional. Já a *Recherche* sairia em sete volumes, e o cotejamento com o original francês foi realizado também por Paulo Rónai. A partir desses projetos [...] a Editora Globo passou a contratar tradutores de renome em tempo integral; além disso, o nome do tradutor passou a ser citado na página de rosto, o que raramente acontecia anteriormente. Esse fato contribuiu para um aumento da responsabilidade e da visibilidade do tradutor. Outra mudança em relação ao tratamento da tradução foi o fato de todas as traduções passarem por uma revisão em dois estágios: primeiramente, por um cotejamento com o original e, depois, por uma revisão gramatical e tipográfica. Em um terceiro estágio, as modificações eram discutidas entre o revisor e o tradutor. Assim, esses projetos tiveram importância fundamental na melhoria de qualidade das traduções literárias no Brasil, bem como na melhoria das condições de trabalho do tradutor.³

A respeito desta coleção, Osman Lins manifesta no artigo “Tributo à Coleção Nobel” que, apesar das discussões sobre a produção literária brasileira clamar por uma literatura verdadeiramente nacional, os modelos que vêm do livro traduzido são de máxima importância e quando há qualidade, a tradução só tem a contribuir. Assim, ele cita autores, obras e tradutores, fazendo um elogio ao trabalho que foi importante para sua formação e a de outros escritores de sua geração, além de indicar os volumes *O tempo redescoberto*, *A fugitiva* e *A prisioneira*, de Proust.⁴ Desse modo, mesmo estes depoimentos indicando o contato de Osman Lins com *Em busca do tempo perdido*, não há nenhum dos volumes em sua biblioteca.

No entanto, ao levar em consideração que *Em busca do tempo perdido* e *Avalovara* não apresentam apenas um tema, mas vários que se entrelaçam como uma grande sinfonia, uma leitura comparativa poderia ser realizada a partir das reflexões sobre o papel do escritor, da arte, do estilo, a questão da busca e do encontro, a sonoridade, o simbolismo e a técnica dos textos encaixados - *mise en abyme*. Contudo, sigo o caminho de um pequeno rastro nos documentos do processo criador, pois em uma nota de planejamento do romance verifica-se que embora a personagem ☹ apareça representada por um símbolo, houve uma intenção de nomeá-la.

3 - BARBOSA, Márcia da Anunciação. *Em busca da tradução consagrada de Mário Quintana*. Rio de Janeiro, 2012. 166f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos Neolatinos) - UFRJ. p. 45.

4 - LINS, op. cit., pp. 74-78. Tributo à Coleção Nobel em 16 de julho de 1977.

Dessa maneira, cada variação indica a entrada do sujeito da escritura que busca dar sentido a um significante e sobre este aspecto Philippe Willemart sustenta que, como no inconsciente, o signo pode aparecer e desaparecer ou até mesmo reaparecer em outro momento do discurso, “a escritura literária se constitui no decorrer das idas e vindas da mente do escritor ao manuscrito.”⁸ Assim, essas variações podem ser relacionadas a esta busca de sentido ou, por outro lado, sistematiza uma tentativa de apagar ou omitir a referência que ligaria *Avalovara* ao romance de Proust. No entanto, foi apresentado anteriormente o conceito de que dar um nome a personagem seria uma maneira de “desencantá-la”, portanto se fosse chamada diretamente de “Albertina”, haveria um enfraquecimento de sua função ou representação. Mas não nomear implica a existência de significados ocultos que são desvelados a partir da relação entre Albertine, Roos, Cecília e ☺.

Em busca do tempo perdido é um esforço de restabelecer o homem do passado num homem do presente e o romance se resume na antítese da busca e do encontro. Para Vera de Azambuja Harvey essa busca é narrada nos seis primeiros volumes, mostrando “a vida do herói pelos caminhos ilusórios do amor, do mundanismo, do esnobismo, que só lhe trazem decepções, visto que ele não encontra, na realidade, as imagens que sua imaginação projetara.”⁹ Mas é este sofrimento que serve de ponte e o prepara para o encontro com a criação. Proust, inicialmente, hesitou entre uma obra romanesca e um trabalho crítico e de certo modo seu romance é:

a narrativa da formação de um escritor e da gênese de um livro. Mas o leitor, ao concluir a leitura, observa que o romance que o narrador vai escrever já foi escrito, devendo então voltar para relê-lo, pois nessa segunda leitura terá um prazer redobrado: perceberá os indícios que marcam o itinerário do narrador, o jogo da metalinguagem, enfim, os recursos que fazem a originalidade deste romance.¹⁰

Avalovara é uma obra romanesca e um tratado da narrativa, mas em sua estrutura, ao contrário do que se vê *Em busca do tempo perdido*, a “gênese” do livro, o jogo da metalinguagem e o processo reflexivo sobre a criação são autorreferenciais, elementos abertamente discutido no tema S e conforme Antonio Candido, esta linha temática:

8 - WILLEMART, Philippe. Como se constitui a escritura literária? In: *Crítica Genética e Psicanálise*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 68.

9 - HARVEY, Vera de Azambuja. *Marcel Proust: realidade e criação*. São Paulo: Perspectiva, 2007. pp. 21-22.

10 - Idem., p. 23.

é precisamente a da consciência crítica entrando a cada instante pela série ficcional, denunciando o seu caráter fictício de empresa deliberada, igualmente reversível entre a representação do real e o caráter ilusório da representação. Daí um livro que não tem medo de se apresentar como livro, como maquinismo montado, como não-realidade.”¹¹

Por outro lado, o tema da busca assume duas perspectivas, a primeira é que Abel, assim como o Narrador de *Em busca do tempo perdido*, também tem um propósito de se tornar escritor, mas a conquista do seu ato criativo ocorre através da busca amorosa. Devido às experiências com essas três mulheres em tempos e espaços diferentes é que toma-se conhecimento dos estágios da vida e do romance de Abel. No entanto, acredito que a principal aproximação entre estas obras reside no fato de que Roos, Cecília e podem ser observadas como desdobramentos da personagem Albertine.

No primeiro volume da obra, boa parte da narrativa gira em torno do relacionamento de Swann e Odette, mas o foco de *A sombra das raparigas em flor* é o herói/narrador do romance, chamado Marcel, conforme a fortuna crítica. Porém, se na primeira parte ele é um jovem frágil, doente e dependente da mãe, na segunda começam suas mudanças, marcadas por uma sequência de experiências que amplia o seu mundo, embora a ingenuidade permaneça. Dividido em duas partes, “em torno da sra. Swann” e “nomes de terras: a terra”, na primeira, Marcel descreve o seu relacionamento com Gilberte, filha de Swann e Odette. Por ser seu primeiro amor, tudo nela é maravilhoso, restando a ele nada mais do que idolatrá-la.

Na segunda parte do livro o protagonista viaja com a avó para o balneário de Balbec e esta viagem lhe propicia várias descobertas, como a amizade com o jovem Robert de Saint-Loup e o pintor Elsir. Em um passeio com Elsir ocorre o encontro com um bando de “raparigas em flor” e entre as moças está Albertine por quem ele se apaixona. Nesse primeiro contato, as sensações se intensificam e vale destacar o estado de hesitação, dúvida e angústia que dominam Marcel, não apenas nesse momento, mas por todo o período que passa em Balbec. Diante destes sentimentos suas reflexões buscam compreender e dar um significado a esta experiência, citando assim a alternância dos estados da alma, a mutação de crenças; ao tratar do amor diz:

11 - CANDIDO, Antonio. A espiral e o quadrado. In: LINS, Osman. *Avalovara*, 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p.10.

Variação de uma crença, vazio do amor também, que, sendo preexistente e móvel, se detém na imagem de uma mulher simplesmente porque essa mulher será quase inatingível. E logo começamos a pensar, mais do que nessa mulher, cuja imagem dificilmente evocamos, nos meios de conhecê-la. Desenvolve-se todo um processo de angústias, o que basta para sujeitar o nosso amor a essa mulher, o objeto que mal conhecemos desse amor. A paixão chega a tornar-se imensa, e ocorre-nos reconhecer que lugar diminuto ocupa dentro dela a mulher real.¹²

Nesse sentido, a hesitação, a dúvida e a angústia tornam-se presentes em algumas das reflexões de Abel durante o período em que esteve com Roos e num passeio no lago de Varese, sua declaração de amor também reflete uma noção de inatingível:

A 16

Há inúmeras maneiras de amar e eu jamais conseguiria dar-lhe uma ideia do modo como a amo, um amor mesclado com o inalcançável e a geometria. (Move-se na minha boca o instrumento estranho?! Sim, léxico e sintaxe, dóceis, obedecem-me e tornam-se, associados, um mapa menos rasurado e mais preciso.) No entanto, Roos, quando eu escrevo que a amo, exprimo a substância e a natureza do que você deflagra em mim. Não se parece como os mapas? O que eu digo é algo incompleto e falho. Mas você chega a porto. Com estas palavras, orienta-se e chega à compreensão do que eu quero dizer.” “Pode-se mentir.” “Neste caso, trata-se de um mapa enganoso. O mapa de um continente irreal, não um mapa imperfeito.”¹³

Contudo, mesmo diante desse primeiro encontro com Albertine, o amigo Elsir não a apresenta a Marcel, algo que ocorrerá dias depois em uma reunião íntima na casa do pintor. Antes desse momento, a moça existe apenas em seu pensamento, passando de um fantasma de quem não se sabe nada a uma pessoa que começa a ganhar forma, uma metamorfose e nessa transformação, Marcel compara Albertine a uma cidade:

À medida que me aproximava da jovem e mais a conhecia efetuava-se por subtração, sendo cada parte de imaginação e de desejo substituída por uma noção que valia infinitamente menos [...] O que aliás não impede que Albertine, depois dessa primeira metamorfose, ainda devesse mudar muitas vezes para mim. As qualidades e os defeitos que uma criatura apresenta dispostos no primeiro plano de sua face arranjam-se numa formação muito diversa quando a abordamos por um lado diferente – como, numa cidade, os monumentos espalhados em ordem dispersa numa linha única, sob outra perspectiva escalonam-se em profundidade e trocam suas grandezas relativas.¹⁴

12 - PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido - à sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2006. p. 512.

13 - LINS, op. cit., pp. 153-154.

14 - Idem., p. 529.

Longe de ser um elemento único ou determinante para fazer essa aproximação com a personagem Roos, talvez um contato mais direto ocorra com as esquivanças de Albertine ou as projeções de Marcel sobre seu relacionamento com a moça, que se intensificam após o primeiro encontro na casa de Elsir, chegando ao clímax com a tentativa de um beijo. Esperando por uma ocasião em que possa convidá-la para sair, pois ela está sempre na companhia das amigas (Gisèle, Andrée, Rosemonde), ele tem que conhecer todas e dividir a atenção. Nesse período, Marcel contempla Albertine e diante da suave sensualidade dela menciona o tom róseo da pele:

Eu olhava as faces de Albertine enquanto ela me falava, e perguntava comigo que perfume, que gosto poderiam ter; naquele dia ela estava, não fresca, mas lisa, de um róseo único, violáceo, cremoso, como certas rosas que têm um verniz de cera. Eu estava apaixonado por elas como o ficamos às vezes por uma espécie de flores. ¹⁵

A pressão da mão de Albertine tinha uma suavidade sensual muito em harmonia com a coloração rosada, levemente malva, da sua tez. ¹⁶

Dessa maneira, uma possível analogia estaria na tonalidade rósea, rosa ou rosada que constantemente se associa a Albertine, remetendo ao nome Roos (Rosa). Contudo essa característica não é encontrada na personagem de *Avalovara*, sendo ela sempre acompanhada de uma claridade e a partir dessa condição, Sandra Nitrini estabelece uma relação entre a busca obstinada de Abel por Roos e a de Ahab pela baleia branca: “ambas são esquivas, com a diferença de que “cidades são maiores que baleias e não nadam com a mesma rapidez”, no que Abel “leva vantagem sobre o infortunado herói de Melville”, palavras do personagem osmaniano, numa manifestação dialógica de *Avalovara* com *Moby Dick*. ¹⁷ Com isso, a ideia de esquivança parece ser um fator determinante para se pensar um contato entre Albertine e Roos.

15 - Ibidem., p. 546.

16 - Ibidem., p. 580.

17 - NITRINI, Sandra. O intertexto canônico em *Avalovara*. In: *Transfigurações*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2010. p. 149.

Em uma visita a Albertine, Marcel entra no quarto do hotel em que a moça estava hospedada, detalhando o caminho, sensações e mencionando mais uma vez o corpo róseo dela. Ao encontrá-la deitada no leito, inclina-se para beijá-la, mas ao perceber a intenção, ela o repreende, ameaçando tocar a campainha e chamar a tia. Nessa recusa, Marcel tem uma definição do que seria seu amor: “Eu julgava que o amor que tinha por Albertine não era fundado na esperança da posse física. No entanto, quando me pareceu resultar da experiência daquela noite que essa posse era impossível [...]”¹⁸ Com isso, Marcel tem suas expectativas frustradas e nos dias seguintes reflete e processa a diluição de seu sentimento.

Dessa maneira, ao levar em consideração os projetos amorosos de Marcel para com Albertine, as de Abel em relação à Roos, as esquivanças destas mulheres diante das investidas recebidas e a não realização do contato, visualizam-se alguns aspectos dessa primeira correlação entre *Em busca do tempo perdido* e *Avalovara*, e pode-se construir outras a partir do momento em que Marcel sugere o hermafroditismo/androginia de Albertine. Isso ocorre no retorno da jovem na segunda parte de *O caminho de Guernantes*, quando Marcel deitado em seu leito e as voltas com algumas recordações é interrompido por Françoise que abre a porta e introduz Albertine sorridente, silenciosa, repleta e segundo ele:

contendo na plenitude de seu corpo, preparados para que eu continuasse a vivê-los, vindos até a mim, os dias passados naquela Balbec a que jamais voltara. Por certo, cada vez que tornamos a ver uma pessoa com quem as nossas relações – por insignificantes que sejam – sofreram uma mudança, é como o confronto de duas épocas.¹⁹

Pensando na possibilidade de dar continuação aos dias passados em Balbec, Marcel já não consegue reconhecê-la, pois ela lhe lembrava outra época e essa divisão não marca apenas tempos diferentes, mas também a diferença ao comparar as feições antigas e atuais da moça e uma cisão na sua maneira de amar. Assim, é a partir dessa percepção de Marcel que tem-se uma primeira alusão ao tema do hermafroditismo/androginia:

18 - PROUST, op. cit., p. 594.

19 - PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido - o caminho de Guernantes*. Trad. Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2007. p. 383.

A verdade é que eu não amava absolutamente Albertine, filha da bruma exterior, apenas podia contentar o desejo imaginativo que o tempo novo despertara em mim e que era intermediário entre os desejos que podem satisfazer de uma parte as artes da cozinha e as da escultura monumental, pois pensar ao mesmo tempo em mesclar minha carne a uma matéria diversa e quente, e ligar por algum corpo estendido a um corpo divergente, como o corpo de Eva mal se prendia pelos pés ao quadril de Adão, a cujo corpo ela é quase perpendicular naqueles baixos-relevos romanos de Balbec que figuram de um modo tão nobre e tranquilo, quase ainda como um friso antigo, a criação da mulher.²⁰

No entanto, essa divisão Homem/Mulher, sugerindo o hermafroditismo de Albertine aparece também em uma passagem de *A prisioneira*:

Oh, grandes atitudes do Homem e da Mulher onde procura juntar-se, na inocência dos primeiros dias e com a humildade da argila, o que a criação separou, onde Eva fica admirada e submissa diante do Homem ao lado de quem acorda, como ele próprio, ainda só, diante de Deus que o formou!²¹

Os fragmentos aludem ao mito da criação, reflexo de um encontro de formas entre o homem e mulher, lembrança de uma época em que estavam unidos. Defendido por Aristófanes em *O banquete*, de Platão e presente no *Gênesis* bíblico, o mito também aparece em *Avalovara*, mas sob duas perspectivas, uma formada pelas imagens duplicadas, que anunciam a busca do uno, e a outra ligada ao processo alquímico na oposição Homem/Mulher ou Sol/Lua como comentei anteriormente. Assim, o que aproximaria o romance de Osman Lins do que é apresentado por Marcel seria o instante no qual Abel ao falar sobre Cecília formaliza sua visão de amor, valendo-se desta referência cosmogônica para descrever o corpo da amada:

T 15

Este amor, embebido da ânsia, nunca vencida, de resgatar meus atos e escolhas infelizes, é magnificado com a circunstância de que no corpo de Cecília (Cecília: corpo e corpos, homens e mulheres, suas fábulas), eu ame de modo uno, não perturbado pela interferência purificadora - distanciadora, portanto, do espírito, seres numerosos e concretos. Fora do seu corpo, um amor como este é inviável ou realizável apenas como operação mental. Então, será amor? Sua androginia acrescenta ainda, as nossas relações, novos e provocadores significados. Não os vejo claramente e devo guardar-me de decifrações, o que significaria decifrar

20 - Idem., p. 386.

21 - PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido - a prisioneira*. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2011. p. 93.

Cecília. Contemplo-os, atônito, como se contemplasse pela primeira vez uma figura geométrica, um signo, ecoante de lembranças ocultas, de sugestões simbólicas e de nexos ainda não discerníveis.

Nem tudo, aqui, é segredo ou verdade apenas intuída. Conciliam-se, bem vejo, contrários em Cecília; e não posso isolar, na sua carne, a Mulher e o Homem. Macho e fêmea, ela não distingue os inconciliáveis fundidos no seu corpo.²²

Contudo, Philippe Willemart mostra que para o narrador proustiano o desejo é múltiplo e jamais satisfeito, sendo impossível de se realizar, uma vez que o apresenta cheio de ângulos diferentes, mas é nesse ponto que reside uma tensão entre o desejo de Marcel e a suficiência de Albertine.²³ Nesse sentindo, nota-se que Marcel não deseja mais Albertine, amou-a quando adolescente em Balbec, mas não conseguiria receber aquele beijo do objeto amado, pois o tempo é outro e a partir desta conscientização, ele começa a vê-la não como uma, mas várias Albertines:

[...] naquele curto trajeto de meus lábios para a sua face foram dez Albertines que eu vi; como aquela única moça era uma deusa de várias cabeças, a que eu tinha visto por último, quando tentava aproximar-me dela, cedia lugar a outra mais.²⁴

Eu, que conhecia várias Albertines numa só, parecia-me ver muitas outras deitadas a meu lado. Suas sobranceiras, arqueadas como eu nunca as tinha visto, cercavam-lhe os globos das pálpebras como um sedoso ninho de alcione. Raças, atavismos, vícios repousavam-lhe na face. De cada vez que mexia com a cabeça, criava uma nova mulher frequentemente não imaginada por mim. Parecia-me que eu possuía não uma, mas inumeráveis Albertines.²⁵

Com isso, uma primeira ideia seria a de que essas “Albertines” teriam uma relação com os seres que habitam o corpo de Cecília; no entanto esse aspecto que vai se desenvolvendo *Em busca do tempo perdido* está ligado à reconstrução da personagem, uma soma de todas as Albertines encontradas por Marcel. Isso se deve ao fato de que no mundo de Proust os seres não apresentam uma essência determinada e capturável, pois jamais somos os mesmos:

22 - LINS, op. cit., p. 270.

23 - WILLEMART, Philippe. *A educação sentimental em Proust - leitura de O caminho de Guermantes*. 1ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. pp. 103-120.

24 - PROUST, op. cit., p. 398. *O caminho de Guermantes*.

25 - PROUST, op. cit., p. 84. *A prisioneira*.

os seres não atravessam o tempo sendo eles mesmos, mas, diversamente, estar no tempo é ser/estar espalhado por diversos pontos do tempo e do espaço. Momentos espaço-temporais que nascem e morrem, únicos e irrepetíveis, nenhum deles representando a “essência” daquele ser. Pontos que se sucedem, em número indefinido e potencialmente infinito, que, tomados individualmente nada dizem. Cada um sendo somente um *momentum* de uma trajetória cuja visão completa só pode ser definida no seu fim.²⁶

Desse modo, Roos, Cecília e ☺ representam fases na vida de Abel, distribuídas em tempos e espaços diferentes, sendo a última mulher uma soma do que foi vivido com as demais. O Abel que está em São Paulo é uma adição do cortejador frustrado da experiência com Roos na Europa à vítima do destino na experiência com Cecília em Recife. Mas esta última mulher totaliza as experiências amorosas anteriores, ou seja, a idealizada e inalcançável Roos e a atingível e humana Cecília:

R 15

ressurgem da ausência, uma e outra, ambas tensas de drásticos contrastes nem discerníveis, ambas dúplices, e, mais do que dúplices, acima de medidas e limites, ressurgem as duas mulheres a quem amo em pontos afastados dos anos e do mundo, que me atravessam, às quais me confio, que em dado momento concentram e assumem minhas obsessões, trituro entre os molares os seus nomes e os dois nomes como que se fundem, o primeiro nome: claridade constante, maré resplendente, Roos, cardume de fogos, o segundo: Cecília guarneçada de virilidade, essas a quem amo e ante as quais, humilde e assombrado, subvejo a face – cheia de vozes e signos – do mundo eis que ressurgem. Introduzo as primeiras alusões, difíceis e abafadas, entre as pausas de ☺, e a língua se contorce quando falo. Ouve-me?...

A estrangeira, oscilante entre as fronteiras do ir e do vir, surpreendente nas edificações de seus espaços tangíveis e fantásticos, cheios de torres, de pássaros, de peixes, de animais rasteiros e bandeiras hasteadas, a estrangeira, esquiva e luminosa (voltam-se as plantas na direção do seu rosto), a frágil e povoada andrógina a quem amo, que se desnuda, múltipla, ante a janela aberta para as vertiginosas tardes nordestinas de estio, pesadas de perfumes, de azul e do zumbir das moscas, essas mulheres tão fundamente amadas que se incorporam para sempre ao mundo, são no mundo uma poeira e um som, eis que as vejo sob uma perspectiva inesperada e que nem me espanta. Seria, Roos, em tua flutuação entre o ir e o vir, uma versão mais sutil e antecipadora das oposições de Cecília? Não corresponde à claridade que é um dos teus dons – como a noite corresponde ao dia e a morte ao nascimento – certa constante de negror, associada, desde o eclipse, à presença de ☺? Além do mais, ignoro como e até que ponto, repercutos, recôndita, não sei até que ponto, nas simetrias, nos ritmos. Tendo a crer, Cecília, que a duplicidade do teu ser coberto de cifras ressurgem em ☺, neste caso um ser tríplice, dual e uno, e

26 - COSTA, Rogério Soares da. Albertine encarcerada: amor, tempo e ontologia n' *A prisioneira* de Marcel Proust. In: “*Existência e Arte*”- *Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes* - Ano III – N. III. 2007.

também pergunto agora se não ouço, por vezes, tua voz na sua boca. Jamais diria, entretanto, serdes fragmentos ou simples tentativas inconclusas desta que, ainda não sei como, vos revive. Sendo cada uma, absoluta e por assim dizer ilimitada, nenhuma é tudo. Íntegras, não constituem, apesar disto, realidades solitárias: na sua integridade, unem-se em um todo – soma e sùmula de totalidades – não superior ou mais perfeito do que as unidades abrangidas.²⁷

Com isso, o fato de Marcel ver diversas Albertines como soma das experiências anteriores talvez venha a ser um aspecto assimilado por Osman Lins, pois isto se aproxima em termos do modo como Abel vê em ☺ os amores que teve com Roos e Cecília. Nesse sentido, as personagens de *Avalovara* podem ser observadas como desdobramentos da Albertine de Marcel Proust, uma vez que ao ser recuperada pelas lembranças de Marcel três momentos marcam a percepção que ele tem da jovem: a Albertine idealizada e não conquistada de Balbec, a Albertine que toma uma forma física (Homem/Mulher) e contrasta com a anterior e as Albertines que se multiplicam, distanciando-se das demais. Porém, na sua busca do amor, Marcel tenta criar em sua amada algo definido e passivo de posse, o que resulta na impossibilidade de unidade.

No entanto, no percurso de Abel a questão amorosa é tomada em outra perspectiva, pois mesmo apreensivo e desiludido diante de tantas perdas, o amor compartilhado com ☺ é para os dois uma experiência reveladora. Assim “negando o amor, Abel estaria renunciando a si mesmo, uma vez que toda a sua trajetória é conduzida por suas paixões. Anneliese Roos, Cecília e ☺ não são apenas mulheres que amaram e foram amadas, elas representam anseios e inquietações que fazem de Abel um ser autêntico, único.”²⁸

Portanto, ao apresentar o nome Albertina nos documentos do processo criador de *Avalovara*, Osman Lins indicia um provável contato com *Em busca do tempo perdido* que infelizmente não está presente em sua biblioteca, mas os rastros deixados, no arquivo e no romance, pontuam o caminho aqui seguido. Nesse sentido, a omissão do nome da personagem acoberta algumas relações que Lins procurou estabelecer com a obra de Proust. Sem abandonar a ideia de que dar um nome a ☺ seria uma maneira de desencantá-la, é possível considerar que esta comparação é apenas uma entre várias outras que podem ser construídas a partir deste gancho.

27 - LINS, op. cit., pp. 260-262.

28 - DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas - movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. 1ª ed. Brasília: UnB/Imprensa Oficial, 2000. p. 203.

2. *Ulisses e Avalovara*: dimensões temporais

Por mais que Osman Lins tenha negado que ao escrever *Avalovara* não se inspirou em um escritor como Joyce, afirmando ainda que suas fontes eram outras,¹ não se deve desconsiderar sua admiração pelo escritor irlandês, elemento disseminado em alguns de seus artigos e entrevistas. No ano de 1964 a editora Civilização Brasileira lançou, com tradução de Hamilton Trevisan, o livro de contos *Dublinenses* e no ano seguinte, numa de suas incursões críticas pela obra do autor, saiu no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* uma resenha na qual Lins ressalva a importância da iniciativa e o papel de Joyce na literatura; porém, condena alguns critérios da tradução que não faz jus ao original:

O lançamento, pela Civilização Brasileira, de "*Dublinenses*", em tradução pouco cuidadosa, agravada pela revisão lamentável, não corresponde à importância literária e histórica do texto. Oferece-nos, a oportunidade, senão de discutir o mérito artístico dessa "série de epifanias (a expressão é de James Joyce), de episódios aparentemente sem consistência que revelam, entretanto, o destino dos personagens", pelo menos de evocar as circunstâncias dramáticas que assinalam os primeiros anos desse livro e ilustram, com clareza, o respeito e a fidelidade de um escritor à sua obra.²

Em suas considerações, Lins destaca a dificuldade do escritor em publicar os seus livros, dando para isso exemplos de cartas enviadas a editores e agentes literários. Nessa direção, cita os entraves editoriais que Joyce obteve com *Dublinenses*, *Retrato do artista quando jovem* e *Ulisses*. Alguns exemplos são retomados mais tarde em *Guerra sem testemunhas* e Osman Lins tem como fonte o livro *Lettres* (1961), de James Joyce, exemplar de sua propriedade e com seus grifos, destacando detalhes sobre contratos, tiragem de edições, valores e porcentagens sobre as publicações. Contudo, ele se manifestaria especificamente sobre Joyce em outros dois momentos.

O primeiro ocorre quando ao discutir a importância dos tradutores no mercado editorial brasileiro, dando como exemplo o trabalho de Siegfried Unseld, dono da Suhrkamp Verlag na Alemanha, que contratara um grupo de profissionais para traduzir a obra de Joyce. Assim, questionando o mercado nacional, que dificilmente se arriscaria num empreendimento desse porte,

1 - LINS, Osman. Livre atirador. Entrevista ao *Jornal da Tarde* em 04 de janeiro de 1974 In: *Evangelho na taba - outros problemas culturais*. 1ª ed. São Paulo: Editora Summus, 1979. p. 172.

2 - LINS, Osman. A história de *Dublinenses*. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 08 de maio de 1965. Ano 9, n. 498, *Suplemento Literário*. Artigo transcrito nas págs. 486-487.

Lins apresenta que para a tradução de *Ulisses*, a Suhrkamp financiara Hans Wollschläger durante três anos, enquanto Antonio Houaiss para fazer trabalho semelhante para a Civilização Brasileira contara com apenas um ano.³ Já o segundo momento, trata-se de uma homenagem de quando Osman Lins ao passar por Zurique, acaba se perguntando diante do túmulo do escritor: Joyce precisaria ser lembrando daquele modo ou a obra dele o louvaria?⁴ Ademais, algumas manifestações pessoais são encontradas em seu arquivo, a exemplo de uma carta não enviada, na qual há um esboço de entrevista. Ao falar sobre sua trajetória de escritor, faz a seguinte comparação:

[...] Minha trajetória como escritor, ao contrário, assemelha-se, guardadas as proporções, às de Joyce: ele chega ao *Ulisses* depois de amadurecer a sua experiência literária nos contos de *Dublinenses* e no *Retrato do artista quando jovem*. Joyce, claro, será admirado por quem o conhecer apenas a partir de *Ulisses*. Muitos pontos deste livro, porém, adquirem significação à luz dos escritos anteriores. Problemas temáticos e linguísticos existem, em embrião, na parte “tradicional” da sua obra. E o conhecimento desta parte é parte indispensável [...] ⁵

Em outra carta ao amigo Lauro de Oliveira, discutindo a dificuldade de encontrar espaços culturais e livrarias em Recife, Lins acaba pontuando a não entrada de sua obra na terra natal e no desabafo, Recife é equiparada a Dublin:

[...] Além do mais, é tão frequente me dizerem que os meus livros nunca são encontrados nas livrarias recifenses, que o melhor talvez seja mesmo esquecer, sob certo aspecto, que essa cidade existe. Pelo menos, esquecer que aí há leitores. Ah, Pernambuco! Ah, Recife, minha Dublin! [...] ⁶

Desse modo, o apreço de Osman Lins pela obra de James Joyce manifesta-se tanto numa esfera pública quanto pessoal, sendo possível ainda encontrar considerações pontuais com um teor crítico em algumas de suas entrevistas. No entanto, parece certo afirmar que sempre houve, por parte de Lins, uma resistência na comparação de sua obra com a de Joyce e talvez isso se deva ao fato de que esta aproximação não tocou nos aspectos apreendidos por ele. De modo geral, o termo vanguarda é o mais usado para ligar *Ulisses* e *Avalovara*, mas Álvaro Manuel Machado expõe que isso não deve ser entendido no sentido da simples pesquisa formal como

3 - LINS, op. cit., pp. 71-73. Em defesa do tradutor, traidor e vítima. 26 de fevereiro de 1977.

4 - Idem., pp. 123-124. Diante do túmulo de James Joyce. Abril de 1977.

5 - Fundo Osman Lins IEB-USP. Documento: OL-RS-CA-0076.

6 - Fundo Osman Lins IEB-USP. Documento: OL-RS-CA-0122.

aconteceu com os futuristas dos anos de 1920, e sim como uma vasta descoberta da linguagem, na qual forma e conteúdo atingem uma ordem no nível da mais exigente invenção, significando que *Avalovara* propõe outro modelo literário, outro arquétipo da linguagem e através deste uma nova visão cósmica. Assim, embora a estrutura geral do romance de Osman Lins seja rigorosa, acaba se opondo ao rigor “intelectual” do romance europeu como fez *Ulisses*.⁷

Contudo, em uma nota de planejamento, tem-se outro elemento indicativo da relação entre *Ulisses* e *Avalovara*, pois Osman Lins ao citar o tratamento do tempo que daria ao romance apresenta que o modelo de “J.” seria o mais adequado e não é difícil considerar a partir de algumas relações que a letra abrevia Joyce:

Esta parte deverá ser mais avançada de tôdas quanto ao aspecto
TEMPO. Concepção básica:

Tudo o que posso fazer é representar o vazamento
do tempo mítico no tempo histórico: Ou: a invasão ou
vazamento do Todo na parcela.
Sucedeu assim com Cristo. Êle é Deus (eterno, mítico)
(co) projetado num ser humano (histórico, temporal).

O tratamento do tempo dado por J. no seu romance constitui um bom
modelo. Mas eu desejaria ir além. Como? Tudo tem os seus limites.
Entrando com uma frase por dentro da outra? De qualquer
modo, devo enveredar no problema, pois a cronologia, em geral,
está mais ou menos familiar e firme no demais temas, deve
dar firmeza - funcionando como paredes, muralhas - à liberdade
de tratamento temporal prevista para o tema.⁸

Em *Ulisses*, considerado por muitos como a ascensão do modernismo literário, Joyce usou diversos elementos para composição da narrativa, tais como o fluxo de consciência, a paródia, ironia e os diferentes gêneros discursivos ao apresentar os personagens na Dublin de 16 de junho de 1904. Deste modo, a ação do romance se desenrola neste único dia, indo das 8h da manhã às 2h da madrugada. Além disso, a obra contém 18 capítulos agrupados em três partes, sendo que cada um deles cobre, aproximadamente, uma hora deste dia. A história se concentra nas personagens Leopold Bloom, um judeu de origem húngara que trabalha como agente publicitário para jornais, é casado com Molly, mulher infiel, aspirante à cantora lírica, e Stephen Dedalus, um jovem com veleidades artísticas e o mesmo personagem de *Um retrato do artista quando jovem*.

7 - MACHADO, Álvaro Manuel. Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana. In: *Revista Colóquio/Letras* 33, 1976. pp. 37-38.

8 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - Os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo, 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 50-57.

Com isso, o que aparentemente seria um dia enfadonho na vida de um homem comum, torna-se nas mãos de Joyce em um universo simbólico, um espaço para discussões filosóficas, religiosas e da própria consciência. Isso ocorre na medida em que Joyce projeta a potencialidade de um mito épico (tempo mítico) na vida rotineira, mundana e marcada pela indeterminação de suas personagens (tempo histórico). As correspondências míticas, em vista de sua complexidade, devem ser consideradas não apenas nos símbolos principais extraídos de Homero, mas também em toda uma rede secundária de símbolos de diversas fontes. Paulo Vizioli afirma que:

os paralelismos com a *Odisseia*, antes de mais nada, fazem do Sr. Bloom a contraparte moderna de Ulisses, o herói desterrado de sua querida ilha de Ítaca, que tenta retornar à pátria, ao convívio com sua fiel esposa Penélope - ironicamente encarnada pela infiel Srª. Bloom - e com seu filho Telêmaco - representado por Stephen Dedalus. Aí temos, portanto, os temas do exílio do homem atual, do seu anseio de reintegração (ou de volta ao lar), e da necessidade do reencontro entre homem e mulher e entre pai e filho.⁹

No entanto, alguns elementos presentes em *Ulisses* diferem do que encontra-se em *Avalovara* e um deles reside no fato de que cada um dos capítulos se utiliza de uma técnica de escrita, afastando-se da narrativa clássica cuja função é a de representar uma história com unidade estrutural e discursiva. Assim, através de um fluxo de consciência desconexo e fragmentário, tem-se em *Ulisses* uma deformação linguística tanto na aglomeração de frases como na criação de palavras, característica que segundo Osman Lins distancia suas poéticas. Contudo, vale observar que o tratamento do tempo ao qual Osman Lins se refere na nota apresentada parece estar atrelado ao modo como Joyce a partir de um único dia o redimensiona ao projetar nele e em suas personagens, um tempo mítico.

Nessa direção, em *Avalovara* encontra-se um tempo plural assumindo várias dimensões à medida em que se entrelaça com o tempo literário. Abel e ☺ entram em um apartamento em São Paulo pouco antes das 14h de um final de novembro, passando lá duas horas até serem mortos por Olavo Hayano. Assim, as narrativas que os envolvem nos temas R, O, E e N indicam os tempos e os espaços diferentes indo do ano de 1942 a 1966. Além disso, o tema S aborda um período anterior a 79 a.C com a narrativa sobre Loreius e Ubonius, o tema A está situado na Europa em 1958, o tema T se passa em Recife entre 1962 e 1963, enquanto o tema P abrange o período da I e da II Guerra Mundial.

9 - VISIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. 1ª ed. São Paulo: Ed. Pedagógica Universitária, 1991. p. 67.

Assim, ao “querer ir além” Osman Lins concentrou vários momentos temporais e espaciais num único espaço e momento. Já a relação mítica dentro da obra aparece em muitas perspectivas, isto é, ela vai da origem do homem (referências ao paraíso na imagem do tapete) à utilização dos símbolos alquímicos ou do zodíaco. Desse modo, através de um jogo de discursos múltiplos e focos narrativos variados que acompanham o movimento da espiral dentro do quadrado, Lins simboliza, de acordo com Ermelinda Ferreira, “os processos de temporalização do espaço e de espacialização do tempo.”¹⁰

Ademais, em *Ulisses* a estrutura assume paralelos com a epopeia grega que, sobretudo, funciona como metáfora do heroico no homem comum na era moderna e segundo José Antonio Arantes a ideia de um guia não foi descartada por Joyce que, reconhecendo a complexidade do livro, elaborou um diagrama explicativo para uso doméstico. Assim, “no diagrama, Joyce adotou a divisão da *Odisseia*: “*Telemaquia*” (parte I, episódios 1-3), “*Odisseia*” (parte 2, episódios 4-15) e “*Nostos*” (parte 3, episódios 16-18). Para cada episódio, que no diagrama tem título, corresponde uma denominação grega, uma cena, um órgão do corpo, uma arte, uma cor, um símbolo e uma técnica narrativa.”¹¹ Em *Avalovara*, a sobreposição de um quadrado que formaliza a dimensão espacial e uma espiral, formaliza a dimensão temporal, sistematiza uma estrutura rigorosa lidando com oito linhas narrativas, sendo que na primeira edição saiu um “guia” - “*Avalovara - a magia de Osman*” - desenvolvido por José Paulo Paes.¹²

Além disso, algumas considerações sobre *Ulisses* são encontradas em *A rainha dos cárceres da Grécia*, obra em que Osman Lins concretiza uma experiência radical ao escrever um romance ensaio sobre um texto de ficção imaginário. Em forma de diário o livro entrelaça a História e o cotidiano com passagens da vida sacrificada de Julia Marquezim Enone e Maria de França. Assim, apenas como ilustração e sem ter o objetivo de estabelecer relações com *Avalovara*, nota-se em certas passagens uma menção direta ao romance *Ulisses*, elemento que reforça o contato de Lins com esta obra:

10 - FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas - a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2005. p. 51.

11 - ARANTES, José Paulo. Um guia para entender *Ulisses*. In: *Revista Entre Livros*. São Paulo: Duetto, 2005. p. 41.

12 - Em carta depositada na Fundação Casa de Rui Barbosa, José Paulo Paes fala sobre confecção de guia, explicitando as estratégias e comentando o romance. Documento transcrito na pág. 488.

10 de agosto

Razões bem diversas das que conduziram à criação de Rônfilo Rivaldo - e, também, mais superficiais no seu esquematismo - orientam a escolha, a fatura e a conduta dos tipos que representam no livro o mundo burocrático. Joyce, no *Ulisses*, leva para Dublin de 1904, reduzindo-os a um nível farsesco e deplorável, os heróis da *Odisseia*. A casta Penélope? Chama-se Mary Tweed: verdadeira puta. O temível Ulisses? Quem: o corno Bloom. Nausicaa: a coxa Gertie Mac Dowell. Circe: Bella Cohen, cafetina. Julia Marquezim Enone traz para o Recife, condenando-os a uma vida sem glória e inteiramente anônima, heróis (quem sabe até que ponto reais?) da História do Brasil.¹³

13 de agosto

Afirma-se que o poema de Homero ressurgiu em Joyce sob uma forma degradada é por ser o nosso mundo incapaz de gerar outra *Odisseia*. Sugeriria igualmente Julia Marquezim Enone, com mordacidade e desencanto, não sermos hoje capazes de engendrar heróis como os de ontem?¹⁴

17 de agosto

Tais personagens prendem-se deliberadamente ou não a um problema artístico fundamental, o da significação da obra (ou de determinadas unidades). Que significa, no romance, a redução de tantos mitos brasileiros à cinzenta vida burocrática? Que significa a transformação de Ulisses num insignificante morador de Dublin? Respostas solicitam o observador. Corretas? Não. Não há, nesse caso, respostas absolutas e sim respostas possíveis. Nem mesmo o autor é testemunha incontestável: ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros. Isto não nos impede de arriscarmos hipóteses de impossível confirmação.¹⁵

Ademais, há outras relações a partir de certos símbolos e nesta direção Álvaro Manuel Machado afirma que assim com Joyce, Osman Lins cria também uma *Odisseia* moderna na medida em que o herói de *Avalovara* é um Ulisses multifacetado que atravessa o espaço e o tempo à procura do Uno no múltiplo, o Uno do eu e do Cosmos. Desse modo, ao comparar a espiral em oposição ao labirinto, e às cidades visitadas por Abel a Dublin, Machado conclui que em *Avalovara* a criação pontua um novo arquétipo ligado aos grandes mitos, cujo percurso sistematiza um domínio e superação de grandes modelos literários, assim:

13 - LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1976. p. 168.

14 - Idem, p. 170.

15 - Ibidem, pp. 173-174.

o símbolo infinitamente aberto da espiral que mais do que o do quadrado serve de ponto de partida ao romance de Osman Lins opõe-se ao símbolo, fechado, do labirinto que predomina no *Ulisses*, de Joyce. As conotações culturais e históricas não são, aliás, para desprezar: a espiral teria sido, segundo os especialistas, um protolabirinto de antes da evolução do sistema agrário e da formação das grandes cidades tentaculares. Ora, se Osman Lins evoca, em amálgama, as cidades mais diversas (Paris, Recife, Amsterdam, São Paulo, Bruges, Verona, Milão, etc.) e traça o perfil ambíguo de três mulheres, sobretudo o de Anneliese Roos, como sendo reflexos dessas cidades, situa-se nos antípodas de James Joyce, o qual concentra todas as cidades do mundo numa só, Dublin, monstruosamente fora do tempo e do espaço e, no entanto, minuciosamente descrita. Osman Lins confere a cada cidade um poder diferente de iniciação do ser no tempo e no espaço, um poder de *renovatio* iniciática. Cada cidade encerra em si a sua própria plenitude cósmica e leva o herói a encontrar relações inesperadas entre passado, presente e futuro, bem como entre as diferentes mulheres que conhece. Por outro lado, a cidade em Joyce é um labirinto de castigo e de perdição, enquanto que em Osman Lins ela se identifica com a própria imagem da coincidência, por mais momentânea que seja, da espiral e do quadrado, na medida em que, fugidia como um rio, a cidade conserva ao mesmo tempo uma certa fixidez a que se poderia chamar telúrica. Por outras palavras, o símbolo da cidade-labirinto em Joyce tem por função suspender o tempo e o espaço, enquanto que o símbolo da cidade-espiral em Osman Lins funciona como prolongação infinita duma *durée* que se inscreve num espaço tornado sagrado momentaneamente mas sempre mutável e tendo por isso mesmo um caráter ativo em relação ao tempo.¹⁶

Dessa forma, diante destas aproximações entre *Avalovara* e *Ulisses* notam-se determinadas correlações que podem ser ampliadas, mas o elemento central não destacado pela crítica, bem observado por Álvaro Manuel Machado e indicado por Osman Lins na nota de planejamento mencionada no início ocorre na forma como ele apreendeu a questão do tempo mítico e do tempo histórico. Nesse sentido, o percurso de Abel é definitivamente marcado pelo tempo histórico e o personagem consegue concretude junto às mulheres que ama e junto ao texto que vai se construindo; assim, gradativamente, sua figura toma feições humanas, na medida em que seus espaços vazios vão acolhendo a substância básica da composição dos homens, ou seja, o Tempo. Isso, de acordo com Regina Dalcastagnè, confecciona Abel, preenche-lhe os espaços e alimenta-lhe os conflitos. Desse modo, afirma-se a ideia de que o tempo é um dos grandes protagonistas de *Avalovara*. Ademais, com todas as suas conotações míticas, *Avalovara* é um romance do tempo, um romance que dá conteúdo ao tempo e faz com que espaços vazios sejam convenientemente preenchidos e abastecidos. Contudo:

16 - MACHADO, op. cit., p. 38.

lidar com tempo, escapar à sua irreversibilidade é uma etapa não concluída da experiência humana. Mircea Eliade dizia que o primitivo tolerava a história (o tempo profano) com dificuldade, tentando aboli-la periodicamente através de rituais que reatualizavam a cosmogonia. De certa forma, é o que faz Julius Heckethorn quando abandona seu relógio para se dedicar à música. Uma espécie de retorno, simbólico que seja, a um momento anterior à criação (o relógio), anterior à história (que passa a existir a partir de sua delimitação em dias, em horas e minutos; através do relógio em suma).

Tanto Julius Heckethorn quanto Abel são personagens que guardam em si substratos míticos, o que poderia explicar, até certo ponto, a forma como eles se relacionam com o Tempo.¹⁷

Por outro lado, a intenção de “representar o vazamento do tempo mítico no tempo histórico”, como é visualizado na nota citada, leva em consideração que ao narrar um mito, de certa forma, o reatualizamos e sobre este aspecto, Benedito Nunes comenta que há um limite na arte de narrar quando o romance estende seu enredo para este plano mítico, pois:

a rigor não há um tempo mítico, porque o mito, história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal. O que quer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura e no qual aquilo que uma vez que aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado.¹⁸

Esta visão pode ter sido depreendida por Osman Lins no contato com a leitura de Mircea Eliade que tece considerações importantes para compreensão desta relação entre o tempo mítico e histórico, ao considerar que quando se recita um mito:

reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, “contemporânea”, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis. Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao “viver” os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e indefinitivamente recuperável.¹⁹

Contudo, esta perspectiva tende para uma atemporalidade, para a imobilidade na qual Osman Lins procurou organizar suas cenas, aspecto que de certa forma faz parte de sua visão de construção artística:

17 - DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas - movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. 1ª ed. Brasília: UnB/Imprensa Oficial, 2000. pp. 115-116.

18 - NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 66.

19 - ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano - a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 21.

eu gostaria, por exemplo, de não mover jamais os meus personagens. De apresentá-los sempre em quadros fixos e sucessivos como numa fotonovela de grandes proporções. E, sempre que posso, faço isto. Mas não posso sempre. O máximo que consigo é fazer com que a organização das cenas tenda para isto.²⁰

Nessa direção, duas leituras presentes na biblioteca do romancista indicam pistas de seu interesse pelo tema, uma relacionada *A fonte* (1947), de Charles Morgan e a outra recai no livro *Confissões* (1952), de Santo Agostinho. Na linha do romance psicológico, a história de Morgan narra o confinamento de oficiais ingleses em um castelo holandês durante a I Guerra Mundial. Esse isolamento acaba sendo um sinal de liberdade para o personagem Lewis Allison, pois assim ele pode dedicar-se integralmente à leitura, à meditação e a um livro que está escrevendo. É neste paraíso intelectual que acaba se apaixonando por Julie, mulher casada com um oficial alemão ferido em batalha. Entre os vários grifos realizados por Osman Lins, o primeiro se detém na cena em que Lewis partilha uma garrafa de vinho em um jantar com o capitão holandês Herriot, pois este partiria em missão logo pela manhã. As reflexões de Lewis sobre o fim do conflito, o destino dos amigos que conheceu e a incerteza do futuro articulam-se em torno de uma noção do tempo:

Nunca sentiria tão fortemente que, em cada instante de suas vidas, os homens morrem para esse instante. Não é o tempo que se afasta deles, mas eles que recuam da constância, da imutabilidade do tempo. De modo que, depois, quando olhamos para trás, não é a nós mesmos que vemos, nem mesmo, como se costuma dizer, os nossos eus de antigamente, mas estranhos fantasmas feitos à nossa imagem e semelhança e com os quais não temos comunicação alguma²¹

Em relação ao *Confissões*, Osman Lins não fez anotações no livro XI, mas deixou um marcador de página, considerado como uma marginália pensa. Nessa parte, Santo Agostinho reflete sobre a essência do tempo, que entende como uma distensão da alma humana que é capaz de voltar-se para o passado, intencional o presente e projeta-se para um futuro que ainda não existe. Assim, o passado se afasta de nós, algo que não pode ser medido, pois não é mais, o futuro ainda não veio e o presente é um continuo deixar de ser, elemento que ajuda na definição de eternidade, um presente imutável e que só pertence a Deus, o criador de todas as coisas.

20 - LINS, op. cit., p. 178. Alegoria da arte do romance. Entrevista para *O Estado de S. Paulo* em 12 de maio de 1977.

21 - MORGAN, Charles. *A fonte*. Trad. Mário Quintana. 2ª ed. Porto Alegre, Globo, 1947. p. 45. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta. Transcrição na pág. 240.

Dessa maneira, as marcas dessas leituras que refletem sobre a questão do tempo tocam na noção de imutabilidade e duração, mas ao sistematizar esta categoria no romance Osman Lins cria uma obra cuja função na narrativa funda-se em uma investida contra a ilusão de um tempo único, instaurando diferentes temporalidades, e permitindo que vozes do passado, presente e do futuro possam ecoar ao mesmo instante devido a técnica da simultaneidade apoiada na espiral, de acordo com Marisa Balthasar Soares:

espécie de imagem estrutural do romance, a movimentação da espiral no palíndromo é a explicitação de um pacto de leitura, em que o leitor é convidado a colocar em questão as representações cristalizadas do tempo único, por meio de seu próprio tempo de leitura, no que ele implica de elaboração do material verbal já lido. Um tempo não de mera fruição, mas de participação na recomposição do romance, em sua ambivalência entre fragmento e o uno, que exige atos de leitura sensíveis às concatenações elaboradas no tempo ficcional [...] Graças a essas estratégias de promoção dos efeitos de simultaneidade, instaura-se entre as temporalidades do mundo imaginário narrado a evocação de diferentes experiências temporais: a mítica, a rigor atemporal e que é metaforizada na própria imagem cíclica da espiral; a histórica, a que remetem os contextos ficcionais de ações das personagens; e a subjetiva.²²

Mas vale ressaltar que a projeção desse tempo mítico assume outras imagens, visto que as alegorias do tapete, do palíndromo ou do relógio pontuam a representação de duas esferas que envolvem o espírito humano: a religiosidade e a arte, noções essas que perpassam todo o romance; enfatizando, principalmente, a ideia de criação, sendo que o próprio texto criado por Abel, *A viagem e o rio*, apresentado ao longo das sequências do tema R sistematiza parte deste conceito. Quando questionado por ☺ sobre o assunto do texto - “- *A viagem e o rio*. Trata de quê, Abel?” - ele responde: “- Do tempo mítico e das suas relações com a narrativa.”²³ Assim, como se dá esse vazamento do tempo mítico no tempo histórico e em que sentido *Ulisses* se define como modelo desse tipo de tratamento temporal?

A ação no livro de Joyce transcorre desde as 8 horas da manhã de 16 de junho de 1904 e dura as 18 horas seguintes, estruturando a obra em 18 capítulos. Porém, as três primeiras horas são repetidas em torno dos dois personagens principais (Dedalus e Sr. Bloom), deixando no vazio o intervalo das 11 às 12h - banho do Sr. Bloom - e das 6 às 8h, em que pode-se deduzir vagamente

22 - SOARES, Marisa Balthasar. *Tempo de Avalovara (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)*. São Paulo, 2007. 168f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 38-39.

23 - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 182.

que ele faz uma visita de pêsames. Contudo, um valor importante do livro reside no fato de que cada um dos capítulos, ou o livro como um todo, sugerem aspectos da *Odisseia* homérica. Um exemplo disso, entre muitos outros extraídos do texto, firma-se quando o personagem Stephen Dedalus, uma contrapartida de Telêmaco, sente que não há mais lugar para ele na torre e resolve partir sem a intenção de voltar, aspecto que simboliza a busca do pai, numa ligação com a epopeia e para Dedalus, uma busca espiritual.²⁴

Dessa forma, as vozes que vão emergindo ao longo da narrativa, uma ou duas para cada capítulo, expressam um mundo vulgar a partir de um tempo marcadamente histórico, que por sua vez indica vários eixos temporais, como “o tempo “real” romanesco no qual principia e reprincipia para os protagonistas, o tempo presente vivido pelo monólogo interior, o tempo relembrando por diferentes personagens que abarca a história da Irlanda e suas relações com a Inglaterra, e os momentos vários da história da humanidade, em vários lugares da Terra e tempos vários do Homem, além dos tempos projetados, prospectivos e psicológicos, conforme nos apresenta Antônio Houaiss.²⁵ Nas correlações sugeridas pelos símbolos ou motivos que evocam o texto homérico observa-se um enquadramento alegórico, que segundo Benedito Nunes, acaba situando a existência humana “no horizonte de um passado inesgotável que a cada instante da ação reflete,

24 - As correlações entre a *Odisseia* e *Ulisses* implicam um amplo campo de estudos cujos paralelos sistematizam diversas possibilidades de leitura. Contudo, a intenção aqui não é comparar todas estas relações, mas identificar apenas esse ponto de partida, ou seja, como um momento histórico marcado se entrecruza com referências míticas, elemento que sistematiza a ligação do tempo mítico e histórico. Para isso, observei nos estudos a que tive acesso algumas reflexões da relação do romance *Ulisses* com o texto de Homero. Jean Paris faz um percurso pelas obras de Joyce e identifica não apenas os mitos presentes na epopeia homérica, mas também estabelece uma correlação com a tradição judaico-cristã. José Maria Valverde apresenta um painel biográfico do autor e mostra como passagens da vida de Joyce aparecem no romance, indicando ainda como cada um dos 18 capítulos se associa à *Odisseia*. Já em análises mais recentes, Sérgio Luiz Prado Bielli pontua diversas iniciativas que transportam *Ulisses* para o formato digital, viabilizando assim uma leitura hipertextual a partir das referências épicas, enquanto Henrique Piccinato Xavier analisa como o confronto de Leopold Bloom com o cidadão em um pub de Dublin, no capítulo 12, equivale ao de Odisseu e Polifemo, observando ainda a reencarnação histórica desse embate na filosofia e na literatura. A saber:

VALVERDE, José Maria. *Conhecer James Joyce e a sua obra*. Trad. João Maia. 1ª ed. Lisboa: Ulisseia, s/d.

PARIS, Jean. *Joyce - Coleção Escritores de sempre*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

BIELLI, Sérgio Luiz Prado. Um hipertexto *avant la lettre*: o *Ulisses*, de James Joyce. In: *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, vol. 14, n. 1. pp. 58-68, jan./jul. 2010.

XAVIER, Henrique Piccinato. *Por uma estética da imanência*. São Paulo, 2013. 248f. Tese (Doutorado em Filosofia) - FFLCH-USP.

25 - HOUAISS, Antônio. O artista da palavra. In: MUTRAN, Munira et. ali. (Org.). *Joyce no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Olabrás/ ABEI, 1997. p. 122.

enfeixa uma imagem temporal de caráter cíclico do cosmos e da cultura”²⁶ nos tornando assim, contemporâneos da idade dos nossos mitos. Nesse sentido, notam-se em *Avalovara* diversas imagens que configuram esse “enquadramento alegórico”, permitindo com isso o vazamento do tempo do mítico no tempo histórico aludido por Osman Lins em suas anotações.

Com uma divisão que pode ter uma equivalência, assim como Joyce estruturou seu *Ulisses* em três partes, vale ressaltar que a temporalidade de *Avalovara* também assume três núcleos, sendo um deles definido pela história da criação do palíndromo pelo escravo Loreius, o outro pela construção do relógio por Julius Heckethorn e por fim o da criação do romance de Abel, sendo que há neste último três temporalidades diferentes relacionadas ao contexto dos personagens. Assim, ao investigar os efeitos de simultaneidade a partir destas temporalidades, Marisa Balthasar Soares apresenta uma reflexão sobre cada um destes núcleos a partir dos conceitos de Walter Benjamin, Henri Bergson e Anatol Rosenfeld, destacando respectivamente as ideias de “experiência do sujeito”, “tempo como duração” e o modo como o romance moderno rompe com a “ilusão de um tempo único.”²⁷

Contudo, mesmo diante destas dimensões temporais diversificadas é possível observar que a projeção mítica ocorre a partir de uma marcação histórica definida, sendo que o primeiro enquadramento alegórico emerge da narrativa que se passa em Pompeia no ano de 200 a.c. Com isso, Ana Luiza Andrade aponta como incerta a origem do palíndromo, sendo que alguns pesquisadores dão como local de criação a Itália, Egito e Gália, mas os exemplos mais antigos aparecem em Pompeia, entre 79 e 62 a.c.²⁸ De qualquer modo, é a partir deste fato histórico que Osman Lins pontua sua fabulação sobre a construção da frase latina.

Assim, com a criação do palíndromo e a morte do servo Loreius, Publius Ubonius sonha com o Unicórnio e recebe ordens do animal que contém informações autorreferenciais do romance, mostrando o espaço, as letras e o percurso. Seu sonho passa a ser conhecido em todas as esquinas de Pompeia, cruzando o mar Tirrênio, o Mediterrâneo, chegando ao Egito para então ser transcrito em documentos. Esta narrativa

26 - NUNES, op. cit. p. 68.

27 - SOARES, op. cit. p. 57.

28 - ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins - crítica e criação*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 171.

que sistematiza a organização do livro, não foi inventada pelo romancista, apenas imita um longo poema místico, consagrado ao Unicórnio, cujo exemplar inconcluso acha-se em Veneza, na biblioteca Marciana e acaba sendo encontrado por Abel:

A 19

Requisitei uma *Odisseia* aldina e um manuscrito egípcio em grego. Não sei grego. Queria vê-lo, apenas. Veio o livro de Aldo Manucci. No lugar do outro, por engano, trouxeram-me a versão grega de um poema místico. A apresentação em italiano dá as características do texto. Seu fundo é a espiral. Um dos temas, a busca do Nome. O autor consagra a obra ao Unicórnio.²⁹

Nesse ponto, é interessante observar que uma das requisições feitas por Abel recai justamente sobre a epopeia que serve de modelo para *Ulisses*, mas é no manuscrito trazido por engano que se encontra o poema base para a escritura do romance com seus temas. Assim, situado em um momento que compreende historicamente o ano de 1958, a narrativa desenvolvida no tema A, através desse enquadramento, retoma o que foi apresentado no tema S, possibilitando uma ligação não apenas entre as linhas temáticas, mas também passado e presente, elemento que permite a retomada das relações simbólicas ou uma forma de “entrar com uma frase dentro da outra” como é pontuado na nota de planejamento. Na imagem do Unicórnio pode-se ter uma representação da penetração do divino na criatura, sendo comum na Idade Média a associação deste animal mítico a iconográfica cristã, ou seja, ele é visto como um símbolo da encarnação do verbo de Deus no seio da Virgem Maria,³⁰ aspecto que se associa à noção de criação.

Dessa forma, nestes enquadramentos alegóricos que perpassam o romance de Osman Lins é possível observar que o vazamento do tempo mítico no tempo histórico acontece por meio de símbolos que evocam o espaço cósmico, o tempo e a criação, funcionando como uma reatualização desses arquétipos que começam a ser recuperados já no primeiro segmento a partir do momento em que Abel e ☉ estão no apartamento. Em *Ulisses* a utilização das referências míticas na armação do livro acaba sendo minimizada pela eliminação dos títulos dos capítulos emprestados de Homero, mas ao pensar no modo como Joyce a partir de um momento histórico marcado retoma este universo épico parece certo pensar que Osman Lins tomou *Ulisses* como um modelo temporal para *Avalovara*.

29 - Idem., p. 220.

30 - Ermelinda Ferreira faz uma análise ampla desta imagem no artigo A dama e o unicórnio: exercícios de imaginação. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins - o sopro na argila*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2004. pp. 263-291.

3. Apenas um recibo? Abel e Liev Nikoláievitch Míchkin

Conforme apresentado na primeira parte, no arquivo de Osman Lins uma nota fiscal da Livraria José Olympio cancela a aquisição das *Obras completas e ilustradas*, de Dostoiévski, coleção composta de quinze volumes, traduzida do francês e não do original russo, que teve várias edições nos anos de 1940 a 1960. O recibo nos diz que o conjunto faz parte da segunda edição (1952), contendo: vol. 1 *O eterno marido* e vol. 2 *Um jogador* com tradução de Costa Neves; vol. 3 *Humilhados e ofendidos* e vol. 4 *Recordações da casa dos mortos* com tradução de Raquel de Queiroz; vol. 5 *Niétotchka* com tradução de Costa Neves; vol. 6 e 7 *Crime e Castigo* com tradução de Rosário Fusco; vol. 8 e 9 *O idiota* com tradução de José Geraldo Vieira; vol. 10, 11 e 12 *Os demônios* e vol 13, 14 e 15 *Os irmãos Karamázov* traduzidos por Raquel de Queiroz.

Porém, mesmo não fazendo parte de sua biblioteca preservada, Osman Lins mostrou ecos dessa leitura em seus textos. Em *Marinheiro de primeira viagem* duas passagens fazem alusão ao autor russo. Na primeira, o narrador compara os pedestres que observa com as personagens dos livros: “Abriu-se a terra: a capa esvoaçando ao vento e bêbado, tal esses personagens de Dostoiévski, que aparecem no meio de uma ponte, em pleno nevoeiro e dizem uma porção de coisas imprevistas [...]”¹ A segunda passagem se dá após um passeio de trem e surge uma conversa com um passageiro italiano devido a uma pergunta não respondida: “Abriu a boca, não proferiu nenhum som. Ficou de queixo caído, a mão estendida: como nos grandes momentos dos romances de Dostoiévski [...]”²

Ademais, encontram-se algumas considerações sobre temas e estilo em *Guerra sem testemunhas* e em certas entrevistas; contudo, entre os livros preservados na biblioteca de Osman Lins, *Dostoiévski artista* (1967), de Leonid Grossman é a única referência que restou sobre o autor russo e nos grifos existentes em algumas páginas, a seleção de informações é convertida pelo romancista brasileiro em um apontamento de leitura, que ajudam a pensar determinadas relações com *Avalovara*. Porém a ligação mais direta ocorre na comparação de Abel com Liev Nikoláievitch Míchkin, personagem de *O idiota*.

1 - LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 3.

2 - Idem., p. 113.

No tema A – Roos e as Cidades – Abel é o narrador personagem que relata sua experiência de viagem e o envolvimento amoroso com Roos. Assim, no nível ficcional, o relato em sua maior parte tem uma apresentação linear e muito familiar ao romance tradicional europeu. Essa estrutura aparece em uma nota de planejamento em que os detalhes da ação, locais, descrição de ruas, praças e avenidas são minuciosamente organizados.³

Dessa maneira, os segmentos do tema sistematizam um percurso espacial e temporal dentro dos moldes tradicionais de ficção, sendo portanto um aspecto relacionado ao primeiro momento de Abel, um aspirante a escritor, fascinado pela cultura e tradição romanesca do velho mundo. Nesta linha narrativa, a primeira menção a Dostoiévski aparece em A 13, quando ao sair pelas ruas de Paris após uma tentativa frustrada de ligar para Roos e passar pela rua *Guynemer*, Abel resolve fazer uma visita aos Weigel. O chefe da família está doente há anos, não escuta bem e ao pedir que se sentasse próximo à sua cama, acaba por chamá-lo pelo nome do personagem do livro *O idiota*:

A 13

Chama-me, ninguém sabe por que, talvez por causa da barba ferrugem, Liev Nikoláievitch Míchkin, fitando-me com seus olhos ligeiramente estrábicos. Quando está melhor, como neste fim de tarde, seu assunto são os grandes prosadores russos. Então emociona-se e passa as mão na calva, com insistência. Imita, segundo creio, o linguajar dos heróis dostoiévskianos: “Como está o senhor? Hein? Sente-se bem? Parece que está pálido. Acha que cheguei ao fim? Tome alguma bebida. Faz bem com este frio. (Apesar da calefação, sempre acha que faz frio. Talvez se imagine em São Petersburgo.) Vejo-me hoje com uma disposição espantosa. Não, nada do que eu disse é verdade. Tudo passa e logo serei julgado pelos meus crimes. O senhor, Liev Nikoláievitch Míchkin, não sabe o que é a velhice. Procuremos entender-nos. Que significa tudo isto?”⁴

Assim, a relação depreendida por Abel se dá pela caracterização da “barba ferrugem”, elemento este que de certo modo é apenas aludido no livro: “O dono da capa era um jovem duns vinte e seis ou vinte e sete anos, de estatura pouco acima da vulgar, de cabelos abundantes, faces encovadas e uma barba pontuda já mudando de

3 - PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - Os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo, 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. pp. 58-69.

4 - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 119.

cor.”⁵ No entanto, existem outros detalhes mais relevantes que recaem sobre o modo como o estado físico e a feição psicológica do senhor Weigel criam uma tensão em seu discurso, aspecto que se traduz na perfeita semelhança em sua forma de ser e de expressar esse ser, conforme Paulo Bezerra:

essa homologia é de tal forma consistente que cada alteração, por mínima que seja, no estado da personagem e na sua relação com o seu mundo reflete imediatamente na forma de expressão, isto é, na fala da personagem: quando essa relação é de entendimento mútuo a linguagem é mais fluente, quando é complexa e conflituoso a linguagem é proporcionalmente complexa. Nesse contexto as variações do estado psicológico da personagem refletem-se imediatamente na sua maneira de expressar-se, na sua linguagem. Daí as constantes evasivas no discurso, as expressões reticentes, as orações formadas apenas por partículas sem participação de verbo ou substantivos [...] ⁶

Nesse sentido, Osman Lins capta a essência de um elemento de composição na construção das personagens de Dostoiévski, e tal recurso acaba se consolidando na forma como é descrito o senhor Weigel e no modo como ele fala. Para Leny da Silva Gomes, o nome dado a Abel pelo velho faz uma referência à peregrinação obsessiva de Liev Nikoláievitch Míchkin em torno de Nastássia Filípovna, característica que se aproxima, em termos, da que é feita por Abel em relação à Roos. Ademais, Gomes compara a fala do senhor Weigel à concepção de mundo da personagem Kírilov, de *Os demônios*.⁷ Dessa maneira, a manifestação das personagens no nível da linguagem parece ser algo que Osman Lins captou em suas leituras, e entre os trechos grifados no livro de Grossman, destaca-se a reflexão sobre um processo estrutural de apontamentos da personagem que serve para a caracterização e apresentação de sua visão de mundo:

5 - DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Trad. José Geraldo Vieira. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. p. 06.

Na tradução feita por Paulo Bezerra tem-se: “O dono da capa com capuz era um jovem também de uns vinte e seis e vinte e sete anos, estatura um pouco acima da mediana, muito louro, de cabelo basto, faces cavadas e uma barbicha maciazinha, eriçadinha, quase inteiramente clara.” In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. 3ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 22. Porém, não desenvolvo esta relação a partir das diferenças nas traduções, pois a descrição psicológica predomina sobre a descrição física das personagens.

6 - BEZERRA, Paulo. *A vida como leitmotiv*. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. 3ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 7.

7 - GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: um romance de formação*. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *O nó dos laços*. 1ª ed. Brasília: Papa terra/ UnB, 2013. pp. 31-32.

Um dos processos estruturais prediletos de Dostoiévski é a introdução no romance de apontamentos da personagem. Aqui o romancista alcança uma enorme variedade quanto ao gênero: diários, reminiscências, cartas, tratados, biografias com tratamento hagiográfico, doutrinação, argumentações, resenhas, confissões, artigos, poemas, transcrevem-se na íntegra ou em citações, mais raramente apenas relatados. Interrompendo a ação, esses documentos geralmente aprofundam muito a caracterização da personagem, e lançam luz abundante sobre a sua concepção de mundo ou sua ideia principal.⁸

Nesse sentido, o que se sobressai no segmento e na conversa de Abel com o senhor Weigel é a ausência de nexos, aspecto focalizado por Osman Lins em *Guerra sem testemunhas* ao pontuar que os personagens de Dostoiévski apresentam-se frenéticos, “ante seus crimes, suas febres súbitas, seus intoleráveis discursos, seus paroxismos [...]”⁹, elementos esses que caracterizam o velho Weigel. Porém, em outros dois momentos essa linguagem desconexa é retomada, reforçando assim o processo estrutural de apontamento da personagem. O primeiro ainda ocorre no segmento A 13, instante em que as dúvidas presentes nas falas do senhor Weigel parecem se projetar no espírito de Abel, assumindo assim um sentido existencial:

Julie levanta-se, serve-me um conhaque. Sol no canavial. Liev Nikoláievitch Míchkin, você é um inútil. O mundo explode. Pássaros vermelhos nas janelas, sobre o abajur, sobre as mãos de Suzanne e os ombros de Julie. São Petersburgo. Porque custo tanto a amadurecer? Deve-se amadurecer? Gaivotas fuliginosas. Pobre insensato! Cidades vindo à deriva, num mar fosforescente ou pelos ares. Que procura você?¹⁰

Desse modo, ao lembrar o personagem Míchkin, Lins evoca a encarnação de uma perfeição ideal, pois ao criá-lo Dostoiévski pautou-se na imagem mista de Cristo e de Dom Quixote cuja bondade mostraria o grau supremo da evolução do indivíduo, capaz de sacrificar-se em benefícios de todos. Mas diante desta concepção, numa sociedade corrompida, a bondade é entendida como ingenuidade e por isso Míchkin é tachado de idiota. Assim, no devaneio do senhor Weigel a “noção de inutilidade” deste personagem é destacada e a partir disso, na mescla do fluxo interior e da ação que se desenrola na conversa, observa-se a oposição de espaços (Sol no canavial, típico do nordeste, e São Petersburgo). Ademais, no “mundo que explode” e no questionamento sobre o que busca, Abel pensa sobre o seu não amadurecimento como escritor, ideia retomada de uma conversa com Roos a respeito do que já havia publicado:

8 - GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. 1ª ed. Rio de Janeiro: 1967. p 53. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha. Transcrição na pág. 419.

9 - LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1974. p. 60.

10 - LINS, op. cit., p. 121.

A 10

“Você escreve, Abel?” “Sim. Mas publiquei tão pouco até hoje! Um ou dois contos. Só. E já tenho quase vinte e oito anos. Sou dos que custam a amadurecer e talvez não amadureça nunca. Sinto e ajo como se tivesse vinte ou vinte e um anos. Creio que já era tempo de ter escrito alguma coisa válida.”¹¹

Com isso, a feição psicológica ganha destaque e não seria difícil observar que esse contato entre Abel e o senhor Weigel serve como um modo de reforçar este estado interior, pontuando assim um discurso hesitante que Abel identifica na fala do velho, mas que na verdade acaba por projetar conflitos com os quais ele se identifica. Dessa forma, ao ser questionado sobre o que procura, surge a reflexão sobre sua função de escritor, e talvez sobre a inocência de Abel, num contraponto com a de Míchikin, vinda do fato de ele acreditar que em sua idade, já deveria ter escrito alguma coisa relevante. Mas em seu percurso há a busca da palavra e a do amor, tema este que também aparece nas indagações do senhor Weigel em sua última conversa com Abel:

A 18

- Liev Nikoláievitch Míchkin... (Fala entrecortado. Sua voz apagada lembra-me uma corrente cheia de ferrugem, fazendo-se em pedaços sob a terra.) Definitivamente, a vida é um fardo grande demais para os homens. Viver, Nikoláievitch Míchkin, não será um crime? Nada é mais impotente e estático, sim, estático, que o nosso amor. Nosso amor não salva os outros. Antes... antes... pode condená-los.
- Está vendo as coisas sombrias. Amanhã...
- Não, não. Desde ontem, sinto-me clarividente, Liev Nikoláievitch.¹²

Assim, o velho indica uma ideia de amor estático, refletindo em termos a situação pela qual Abel passa com Roos, e ao reforçar sua visão do amor, que é inversa ao sentimento humanista presente na personagem Míchikin, parece prever o resultado final da busca de Abel. Porém, o que marca este momento é que Abel mais uma vez reconhece na fala entrecortada do senhor Weigel, semelhante a correntes enferrujadas, uma caracterização psicológica que segundo Paulo Bezerra é um aspecto fundamental em Dostoiévski, pois:

Trata-se de uma estratégia consciente do autor, que, fazendo a personagem usar sua própria linguagem, faz dela uma representante bem caracterizada do seu universo social, levando-a também a refletir pela fala o seu estado psicológico. Isso abrange todas as personagens do romance *O idiota*, particularmente a personagem central, o príncipe Míchkin.¹³

11 - Idem., p, 76.

12 - Ibidem., p. 189.

13 - BEZERRA, op. cit., p. 8.

Portanto, Osman Lins como um bom leitor soube reconhecer este estilo do autor russo e ao colocar em Abel esta percepção, presentifica a intertextualidade que não se constrói simplesmente pela menção do nome de Liev Nikoláievitch Míchkin, mas também numa forma de como o texto é organizado para refletir, em momentos específicos, este aspecto interno das personagens. Este elemento é destacado em *Dostoiévski artista*, pontuando exatamente a ideia da caracterização psicológica:

Mestre da caracterização psicológica, Dostoiévski dramatiza, numa série de casos, também os objetos habituais do cotidiano, cria as naturezas-mortas inusitadas, aparece como o incomparável pintor de costumes dos desvãos miseráveis e como artista da cinzenta paisagem urbana.¹⁴

Dessa maneira, a relação mais evidente entre *O idiota* e *Avalovara* parece se estabelecer na forma como a narrativa do tema A se organiza a partir de elementos do romance tradicional e psicológico e em certa medida o velho Weigel ao chamar Abel de Liev Nikoláievitch Míchkin antecipa um aspecto de seu percurso, pois na construção da imagem do príncipe Míchkin e sua utopia do amor-compaixão por todos, existe a predominância do tema da superação do egoísmo burguês. Nesse sentido, é possível considerar que na palavra e no amor, Abel busca seu lugar no mundo e talvez isto seja uma visão tão inocente quanto a de Liev Nikoláievitch Míchkin.

25/26 - Dificuldades p/ compor.

53 - Gêneros dentro do romance.

60 - Leis fundamentais da composição em D.

101 - Eugene Sue s/ os mistérios de Paris.

159/60 - "Rima" de situações.

155 e segs. - Os objetos em D.

164. D: valioso como estudioso da alma e inaceitável como ideólogo político

164 - Os grandes pensadores superam as suas próprias convicções em suas obras.

Apontamento de leitura no colofão do livro *Dostoiévski artista*

14 - GROSSMAN, op. cit., p. 155. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha. Transcrição na pág. 419.

4. *José e seus irmãos e Avalovara: Abel e a cisterna*

No ano de 1948, a Editora Globo lançou *José e seus irmãos* (*As histórias de Jacó, O jovem José, José no Egito e José, o provedor*), de Thomas Mann e desses volumes, encontram-se no espólio de Osman Lins no IEB-USP, *O jovem José* e *José, o provedor* com alguns grifos e apontamento de leitura no colofão, sendo que não há vestígios materiais de que Lins tenha realizado a leitura dos outros títulos. Porém, entre seus escritos estas duas referências aparecem em três momentos: em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, no artigo “Tributo à coleção Nobel”, há alusões ao romance *O jovem José*, e em *A rainha dos cárceres da Grécia*, Lins cita dois capítulos de *José, o provedor*.

Considerado como um dos trabalhos fundamentais da produção de Thomas Mann, a tetralogia, o mais extenso de todos os seus romances, reconstituição de aspectos da civilização antiga, traça um painel da natureza humana vinculando-se à história de José. Mas os versículos do *Gênesis* constituem-se através de grandes saltos temporais, lacunas e apagamento de uma história particular ou detalhada dos indivíduos, cabendo ao escritor alemão preencher esses vazios com criatividade e imaginação.

Ademais, Eugênio Trías aponta que a obra é marcada por um dualismo cuja origem pode ser observada a partir de extremos já existentes na história de Caim e Abel. Ao matar o irmão, Caim é condenado por Deus à dispersão e à deriva; sua vida, a partir de então, será uma eterna diáspora. Ele não terá pátria e nem lar, não terá lugar para se refugiar e nem cidade onde repousar e todas as negações definirão sua identidade, deixando como sucessores míticos de sua existência Ismael, filho de Agar, Esaú, irmão de Jacó ou Lia, filha de Labão. Devido a isso, a história narrada por Thomas Mann fala de um mito que apresenta uma dualidade direcional que aponta dois caminhos, duas direções onde se observa as linhas de parentesco e filiação que se constituíram através de oposições como Bem x Mal, Bom x Ruim ou Verdade x Mentira. Assim, esses pólos aparecem em *José e seus irmãos* como uma herança e se manifestam na existência humana e na característica temporal dela, pois:

o tempo é nem mais nem menos, esse movimento giratório perpétuo que faz com que o celeste se encarne, se faça carne, se terrealize, o que faz também com que o terrestre se sublime em forma e figura sempiterna, imperecedora. De fato, tempo e eternidade, terra e céu, carne e espírito, são princípios rotativos que revelam a sua essência e

existência a cada volta da esfera. O todo espacial é uma esfera giratória que permite mostrar o que é contingente, sob outro ponto de vista, como essencial e necessário; o eternamente igual a si mesmo, sob um ponto de vista contraposto, como finito e temporalizado. Em torno dessa realidade esférica e giratória esclarece-se a natureza do par tempo-eternidade, ao mesmo tempo que se revela a ligação misteriosa entre a essência mítica e a existência quotidiana.¹

De certo modo, o percurso de Abel em *Avalovara* lembra em termos esta condenação mítica, principalmente, ao levar em consideração a noção de diáspora, pois os espaços visitados por ele sistematizam não apenas um trajeto, mas uma forma de buscar, recuperar ou aprisionar, através de um texto, o seu lugar no mundo. Além disso, a duplicidade e o tempo cíclico associados ao mito cosmogônico judaico-cristão direcionam uma leitura que aproximaria a obra de Thomas Mann como uma das matrizes de *Avalovara*. Porém, a relação entre estas obras, além dos temas em comum, parece se dar a partir do livro *O jovem José* com o capítulo “José lançado na cisterna”, elemento que remete a segmentos do tema T, quando Abel está preso em uma cisterna. Dessa forma, a ligação mais direta se constrói por meio de uma das principais alegorias existentes no romance de Osman Lins, e que representa simbolicamente um espaço de comunicação entre o divino e terreno, noção que por sua vez reafirma a dualidade.²

Contudo, essa busca implica um mergulho no passado que inicialmente parece ser abordado em uma perspectiva individual, mas numa análise mais aprofundada reflete o peso da tradição/história legado a todos. Nesse caso, o período que Abel passou na Europa, sistematiza sua tentativa de se alojar em um lugar no mundo, mas a cultura com a qual se depara pela primeira vez em sua vida, representa o peso da herança cultural europeia, algo inconquistável e associado à sua relação com Roos.

Neste momento, encontra-se Abel com 26 anos de idade, recém-separado e com informações dispersas e imprecisas sobre sua família. A viagem se assemelha a uma fuga e diante desta situação surge à inquietação sobre o que realmente ele busca: um amor? um texto? uma cidade? De certo modo, a resposta para estas questões reside num mergulho

1 - TRÍAS, Eugênio. *Conhecer Thomas Mann e a sua obra*. Trad. Manuel Seabra. 1ª ed. Lisboa: Ulisseia, s/d. p. 53.

2 - Leny da Silva Gomes mostra que esta alegoria se relaciona a uma descida ao inferno, motivo recorrente na tradição literária e que representa uma espécie de busca do conhecimento, de si e da humanidade. Nesse sentido, ela apresenta como esta imagem aparece na *Odisseia*, na *Divina comédia* e em *José e seus irmãos* para depois traçar alguns paralelos com *Avalovara*. In: <http://www.um.pro.br/avalovara/>

ao passado e em relação a *José e seus irmãos*, o primeiro volume da obra, *As histórias de Jacó*, tem como prelúdio um capítulo chamado “Descida ao inferno”, cuja frase inicial apresenta esta noção: “É muito fundo o poço do passado.”³

Assim, Thomas Mann faz uma reflexão a respeito do passado e de suas ligações com a memória, reconstitui a genealogia de José, as relações diferenciadas entre o tempo no oriente e no ocidente; delimita o espaço e seus governantes, aspectos do que ele chama de “bastidores e abismos”, e ao falar sobre o processo de criação pontua que no quadro a ser desenhado no romance, tão cheio de encanto trágico, um protagonista real é tecido e ele é a alma do gênero humano. É o “aventureiro e fecundo na aventura, mito que, completo graças à sua combinação de um relato velhíssimo e da mais antiga profecia, nos sugere com bastante clareza onde se localiza o Paraíso e nos dá elementos para a reconstituição da história da Queda”,⁴ tema que também perpassa *Avalovara*.⁵

Filho preferido de Jacó, não por ser o primogênito, mas por ser o primeiro com Raquel, a mulher que mais amava, José é o décimo primeiro de doze irmãos. Devido ao amor e favoritismo que recebera do pai, ele é invejado e acaba sendo vendido, ainda jovem com 17 anos, a mercadores ismaelitas por 20 moedas de prata. Levado ao Egito como escravo é comprado por Potifar, oficial e capitão da guarda do rei, de quem ganha à confiança por seu espírito de liderança e inteligência. Porém, José é acusado injustamente de ter abusado da mulher de seu senhor e por isso é preso. Na prisão fica conhecido como intérprete de significado de sonhos ao decifrar os do copeiro-chefe do palácio. Nesse momento, o faraó acometido por sonhos perturbadores, ao saber das qualidades do jovem José, resolve consultá-lo. Satisfeito com a leitura, dá a José um anel e o nomeia *Adon* do Egito, governador ou administrador do reino.

3 - MANN, Thomas. *As histórias de Jacó*. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 13.

4 - Idem., p. 37.

5 - Luciana Barreto apresenta uma reflexão sobre este tema em seus estudos e desenvolve um doutoramento intitulado *Inversão e complementariedade mítica em Avalovara: por uma poética da Queda e do Paraíso*. A saber:

BARRETO, Luciana. Abel, Roos, Babel: (des)encontro, dispersão e inacabamento. In: HAZIN, Elizabeth. (Org.). *Linscritura - Limiares da escrita osmaniana*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial, 2014.

BARRETO, Luciana. Inversão e complementariedade mítica em *Avalovara: por uma poética da Queda e do Paraíso*. In: GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro (Org.). *No reverso do tapete - a escritura de Osman Lins*. 1ª ed. Porto Alegre: UniRitter, 2012.

Em *Avalovara* a família de Abel também é numerosa, sendo ele o terceiro filho de doze irmãos. Criado pela mãe, uma ex-prostituta chamada apenas de Gorda, ele não conhecera o pai, tendo no Tesoureiro, seu padrasto, o que mais se aproximava da figura paterna. Diante dos irmãos depara-se com desprezo e hostilidade devido suas pretensões culturais e intelectuais, aspectos claramente observados no jantar de comemoração do aniversário de Gorda no segmento T 8:

Mauro volta para mim os óculos grossos e quase negros:

- E o nosso letrado? Sempre inédito, *mon amour*? Não foi mais à Europa, ver as francesas?

O seu riso espasmódico e mordente secciona as palavras. Cesarino acompanha-o nas perguntas, mostrando os incisivos estragados:

- Por que não escreve uma novela para o rádio sobre a sua esposa, Abel? Ouvi dizer que dá dinheiro. ⁶

Assim, tanto José como Abel são negados por parte de seus parentes, mas dotados de uma necessidade de ir além das aparências, encontram no conhecimento uma saída. No entanto, Abel não é vendido pelos irmãos e ao invés de interpretar sonhos, ele se movimenta de modo obstinado atrás de um objeto idealizado e de significado impreciso (um amor, um texto, uma cidade). Depois de um período fora, acaba voltando para casa e “se diz “sem nada”, porém, a noção desse “nada” parece ser o ganho para o peregrino saudoso de seu passado. Já reintegrado à própria terra, ele projeta no corpo da hermafrodita Cecília, simulacro da memória, a experiência coletiva não vivenciada na Europa.” ⁷

Dessa maneira, nos segmentos do tema T têm-se os detalhes da família de Abel, seu reencontro com o passado individual e no relacionamento com Cecília ele aceita seu estado de banido do Éden, desfazendo, portanto a idealização do tempo mítico e se integrando ao tempo histórico. No entanto, isto começa com sua queda em uma cisterna, que se equipara ao momento em que José fora lançado pelos irmãos em um poço antes de ser vendido. Esta cena começa em *Avalovara* no segmento T 2 e através da apresentação de Abel vai tomando forma ao longo de T 3, T 4, T 6, T 15, T 17 com alguns reflexos em E 12 e E 13.

6 - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 145.

7 - SOARES, Marisa Balthazar. *Tempo de Avalovara (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)*. São Paulo, 2007. 168f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. p. 64.

O fato se constrói como um objeto fragmentado que incomoda Abel desde sua infância, sendo que a cena transcorreria na Praia dos Milagres, em Olinda, junto ao chalé da família. Contudo, há uma variação temporal significativa, juntando épocas e espaços diversificados e relacionados a sua imersão no passado e a confecção de sua escrita. Para Leny da Silva Gomes, embora exista essa variação cronológica e espacial os eventos estão precisamente ligados, visto que:

T 2 e T 3 Abel está com dezesseis anos. No T 3 há referências a sua idade entre 9 ou 10 anos. No T 4 há uma mistura dos tempos passado e futuro (“Há 16 anos de permeio entre esta tarde de domingo na Estrada das Ubaías e a noite em que sou tentado a desembaraçar a tarrafa no fundo da cisterna.”), Abel com dezesseis e com trinta e dois anos - prenúncios da morte de Cecília. No T 6 são decorridos cinco anos depois de Abel ter voltado da Europa e uma semana após seu encontro com Cecília. No T 15 Abel, com trinta e dois anos, relembra acontecimentos da época em que tinha doze ou treze anos. No T 17 Abel presencia a morte de Cecília. O relacionamento de Abel e Cecília transcorre de 15 de julho de 1962 a 21 de maio de 1963, conforme dados sutilmente espelhados pelo texto.

Nos capítulos T 2 e T 3 a cisterna representa uma fase de Abel em que ele oscila no limiar (à beira da cisterna) das trevas, lida com um artefato enredante e captador (a rede – eixo mediador) e está cercado de símbolos e referências que conotam as sombras e o espírito saturnino.⁸

Desse modo, ao pensar na imagem da cisterna, observa-se que no livro *Gênesis* quando José é jogado pelos irmãos no fosso, o relato bíblico concentra-se apenas na ação em si, e os seus desdobramentos (causas e consequências) não sistematizam uma dimensão psicológica e existencial.⁹ Contudo, categorias do romance não podem ser aplicadas a esta passagem, sendo isto possível somente no que Thomas Mann desenvolve a partir desta breve narrativa. Portanto, todos estes aspectos ganham outra dimensão em três capítulos da quinta parte do livro *O jovem José*: “José lançado na cisterna”, “José grita do fosso” e “No fosso”. Porém, apesar dos grifos feitos por Osman Lins não incidirem sobre estas partes, algumas correlações são importantes.

8 - GOMES, Leny da Silva. In. *Avalovara: uma cosmogonia literária*. Porto Alegre, 1998. 355f. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura) - UFRGS. p. 86.

9 - *Gênesis*, 37, versículos 20 a 24. In: www.bibliaonline.com.br

20 - “É agora! Vamos matá-lo e jogá-lo num destes poços, e diremos que um animal selvagem o devorou. Veremos então o que será dos seus sonhos.”

21 - Quando Rubem ouviu isso, tentou livrá-lo das mãos deles, dizendo: “Não lhe tiremos a vida!”

22 - E acrescentou: “Não derramem sangue. Juguem-no naquele poço no deserto, mas não toquem nele”.

23 - Rubem propôs isso com a intenção de livrá-lo e levá-lo de volta ao pai.

24 - Chegando José, seus irmãos lhe arrancaram a túnica longa, agarraram-no e o jogaram no poço, que estava vazio e sem água.

No capítulo “José lançado na cisterna”, os irmãos comparados a uma alcateia de lobos esfaimados vão contra José e lhe dão uma surra. Diante da ideia de matá-lo, Rubem intervém propondo que para tanto bastava que o jogassem no fosso. Nesse ponto, o narrador mostra que Simeão, Levi e Gad, ao dar cabo da vida de José, estariam, repetindo o que Caim fizera a Abel. Sozinho na cisterna, José começa a pensar em tudo o que acontecera e, nessa profundidade, nu e despojado de tudo, principalmente de sua *ketonet* (túnica ganhada de Jacó), é que tem início a revelação e o seu entendimento das coisas.

Assim, o ato dos irmãos implica o sepultamento de um objeto que ofuscava o coração de Jacó e impedia a transmissão de amor do pai aos demais filhos; além disso, tirando a túnica de José, que simbolicamente era o que mais se aproximava da alma, acabam promovendo um corte no elo pai e filho ou corpo e alma. Mas para José, esse mesmo sepultamento serve para que ele se torne outro e para ver, além das aparências, conforme o capítulo “José grita do fosso”. Mas é no final, “No fosso”, que se encontra um José tomado pelos próprios pensamentos, percebendo que de nada adiantam seus gritos, choro e lamentos. Isolado ele se depara com diversos questionamentos e:

os seus verdadeiros pensamentos, com efeito, não estavam com esses rogos e queixas mecânicas e superficiais, mas estavam debaixo delas; debaixo dos verdadeiros pensamentos andavam ainda outros mais verdadeiros, como sombras suas e vozes mais baixas na corrente profunda, de modo que todo aquele conjunto se assemelhava a uma música movimentada, composta verticalmente e o seu espírito estava todo absorto em dirigir contemporaneamente aquelas vozes em cima, no meio e embaixo [...] todos os seus pensamentos sobre o que dizia, enquanto tumultuavam nele vários pensamentos ¹⁰

No momento em que Abel está preso na cisterna, tem-se também o contato com suas reflexões e dúvidas e de certo modo as vozes ouvidas por José, numa tentativa de comunicação com os irmãos, na necessidade de estabelecer os elos que se partiram, parece que se projetam nas diferentes temporalidades que são evocadas no tema T, configurando o desdobramento do narrador, o que possibilita diversas perspectivas ou a noção de aperspectivismo. Mas o que interessa aqui é ressaltar a ideia de revelação a partir deste “sepultamento” que surge no final de T 2:

10 - MANN, Thomas. *O jovem José*. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 465.

Mas cuidado, Abel. Atenção para a rede. Seguram-na? Não há, embaixo, ganchos ou ferrolhos em que possa ter-se emaranhado. Que, então, prende-a dentro da água escura, multiplicando por mil ou por dez mil os seus pesos de chumbo? Sustenta-a algum espírito lodoso? Arrasta-a, maligno, para o fundo cimentado? Verá com quem. Seguro a com a mão esquerda e com a outra vou abrindo rapidamente a camisa. Estes fios no fundo da cisterna, presos nos cornos das trevas, vêm interferir, como um ruído importuno ou a vinda de estranhos, em meu trabalho secreto, a procura cega de uma indicação (o onde, o nome, o por quê) que aplaque em minhas veias o castigo de buscar. Enxergo mais do que pretendo e suporto. Por que, então, não vejo o que procuro? ¹¹

Dessa maneira, observa-se de um lado a imagem de José destituído de sua túnica, que além de um *status* conferido pelo pai representava sua ligação com o espiritual, o divino ou elo familiar. Na cisterna, Abel tem em mãos uma rede, que está relacionada a este espaço, pois é o artefato que usa para captar o que lhe escapa, daí então os questionamentos pontuando sua busca. Conforme Leny da Silva Gomes, esta rede simboliza a captação do que se encontra submerso, aparentemente no espaço da cisterna, mas também representa a tentativa de atingir a espiritualização; sendo portanto uma ligação entre os três níveis cósmicos, ¹² o que nos remete de certo modo à ideia das vozes de cima, do meio e de baixo, ouvidas por José dentro do fosso. Por outro lado, há fragmentos na sequência da cisterna em *Avalovara* que trabalham diretamente com a dualidade Trevas x Luz, um dos eixos condutores de *José e seus irmãos*. Porém, o sepultamento de José o conduzirá a uma nova vida, passando de escravo a governador, caminhado das trevas à luz, e esse aspecto, segundo Anatol Rosenfeld, se deve ao fato de que:

José talvez seja o mais saudável e abençoado representante humano moldado por Thomas Mann - uma imagem onírico-mítica da alta humanidade, a quem será outorgada a mercê de Deus. Como Goethe, Thomas Mann usou o Oriente antigo, o tempo primacial, porque esperava encontrar nele o prototipo, em cuja sucessão mítica se plasmou como sequência a metamorfose multiforme da humanidade. José constitui o símbolo do ser humano que, do nexo do todo, ao qual estava ligado no começo de forma mítica, emerge como indivíduo consciente de si e cai em um individualismo desagregador. No entanto, amadurecendo, ele encontra o caminho que o levará de novo à vida dos outros, à vida a serviço da sociedade. Encapsulado de início em seu eu sonhador, consegue abrir uma brecha para o mundo. “Na figura de José”, comenta o autor, “desemboca o eu em sua presunção de se ver como absoluto, abnegando-se de novo dentro do coletivo e social.” ¹³

11 - LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 68.

12 - GOMES., op. cit. p. 90.

13 - ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. pp. 57-58.

Em sua trajetória determinada por seus amores e pela conquista do conhecimento, Abel também sai de sua postura de ser absoluto e adentra o coletivo e social conduzido por Cecília, cuja morte é anunciada em vários segmentos. Com isso, outra ligação está no fato de que estas previsões espalhadas ao longo do tema T sistematizam uma visão do futuro, algo próximo do que seriam os sonhos de José e o seu dom de interpretá-los. Mas Abel não identifica os sinais e com a morte de Cecília tem que continuar seu trajeto, ideia que se aproxima, em termos, da noção de Caim em seu perpétuo exílio. Surge então um novo ciclo e no seu encontro com a mulher de São Paulo, ele sai das trevas em direção à luz, conquistando o que tanto procurava.

A partir destas e outras referências religiosas, Regina Dalcastagnè sustenta que Abel está intrinsecamente relacionado à cosmogonia bíblica, sendo portanto descendente de Adão e Eva, com isso:

O Abel que circula pelas páginas de *Avalovara* é o mesmo que teve a garganta rasgada na *Bíblia*, mas já é inteiramente outro. Se observado por esse ângulo, veríamos que sua fronte guarda uma pequena mancha, ao mesmo tempo em que uma tênue cicatriz se insinua em seu pescoço. É um Abel renascido, ainda aquele, mas já carregando a experiência dos que se seguiram, herdeiros de seu irmão, criadores e habitantes de cidades. Vértice de um triângulo que une os três primeiros homens, ele não é nem aquele que habitou o Paraíso - “nascemos expulsos e caídos” (Av, 236) - nem o que edificou as cidades. Abel não passa de um “vento passageiro”, e esse é seu tormento primordial.¹⁴

Por outro lado, o movimento feito por Abel, próximo ao de José, também se configura como o de um homem que toma consciência da sua individualidade e ligado à ideia de totalidade busca preencher suas lacunas, sendo o percurso devidamente marcado por uma herança mítica. Assim, além da relação bíblica, Osman Lins encontra na obra de Thomas Mann uma outra referência para apoiar sua criação, ampliando com isso os diálogos de *Avalovara*.

14 - DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas - movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. 1ª ed. Brasília: UnB/Imprensa Oficial, 2000. p. 31.

5. *Quarteto de Alexandria e Avalovara*

Os livros *Justine* (1960), *Balthazar* (1961), *Mountolive* (1961) e *Clea* (1961), conhecidos como *O quarteto de Alexandria*, de Lawrence Durrell, formam um conjunto no qual cada volume tem o nome de uma personagem. Cada qual narra a mesma história sobre seu ponto de vista e apenas o quarto livro avança no tempo e apresenta a situação atual das personagens. A ação da quadrilogia se passa no período da II Guerra Mundial e alguns anos após, tendo como cenário a cidade de Alexandria, com sua beleza, mistério e miséria, funcionando quase como uma personagem. Durrell conjugou em sua composição a filosofia budista com a qual teve contato na Índia, as ideias de Freud, Einstein e Marquês de Sade, realizando assim uma investigação do amor moderno.

Em *Justine*, o narrador e protagonista Darley, candidato a escritor, está com Justine e com a dançarina de cabaré Melissa, apresentando a história da primeira a partir de um diário dela. Uma ligação amorosa que se configura um jogo narcísico e uma paixão perigosa terminada em desastre. Nos dois livros seguintes, alguns aspectos não esclarecidos no primeiro são iluminados pelas perspectivas do médico e cabalista Balthazar e pelo embaixador britânico no Egito, David Mountolive. Por fim, *Clea* articula-se como uma síntese cujos aspectos obscuros nos romances anteriores são desvelados como o retorno de Darley a Alexandria após ficar anos isolado em uma ilha.

Acusado de pedantismo ficcional, de obscuridade e alienação política pela elaborada sequência narrativa, Durrell sistematizou do ponto de vista estilístico uma grande inovação técnica através de um foco narrativo variado. Contudo, os contatos com *Avalovara* não se constituem apenas a partir desta relação, mas por algumas aproximações através dos grifos de Osman Lins.

Do ponto de vista temático, surgem na quadrilogia de Durrell reflexões sobre o processo criador, a presença da cidade, o amor e o erotismo. Desse modo, parte do percurso de Abel poderia se associada a estes motivos, mas em *Avalovara* o ato criador é discutido em várias dimensões, passando pela meta-narrativa do tema S, pela alegoria do relógio e do tapete e pelo processo formativo de Abel como escritor. Ademais, Alexandria

configura-se o espaço predominante da trama de Durrel, enquanto em *Avalovara*, além da cidade buscada por Abel, Europa, Recife e São Paulo são espaços que preenchem sua forma de ver e dar um sentido ao mundo. Dessa maneira, um elemento que se destaca e resulta em uma ligação ocorre a partir do relacionamento amoroso.

O livro *Justine* tem como epígrafe o trecho de uma carta de Freud: “Começo a crer que todo ato sexual é um processo que envolve quatro pessoas” elemento que na narrativa se direciona as personagens Darley, Justine, Messin e Melissa e numa oposição simples, nos remete a relação de Abel com as três mulheres. Nesse sentido, Osman Lins destaca nesta obra a seguinte passagem: “Só se podem fazer três coisas com uma mulher, disse um dia Clea. Podemos amá-la, sofrer por ela, ou então fazer literatura”. Eu passava pela experiência de um fracasso em todos estes domínios do sentimento.”¹ Com isso, a marca do leitor Osman Lins recorta o momento em que Darley reproduz uma fala de Clea, indicando que na relação com uma mulher seria possível amar, sofrer ou escrever, conceito por ele sintetizado em nota no colofão: “Pode-se fazer 3 coisas c/ 1 mulher - 25.”²

Dessa maneira, ao pontuar estas três noções, a associação com *Avalovara* recai sobre as experiências amorosas de Abel que em Paris se apaixona por Annelise Roos, cronologicamente a primeira das três mulheres, porém seu amor não é correspondido. Em Recife, ele descobre Cecília, hermafrodita que abriga em seu corpo homens e mulheres, que acaba morrendo em um acidente e o sofrimento o toma por completo. Por último, conhece em São Paulo a mulher feita de palavras, encontrando a plenitude amorosa e sua escrita.

Portanto, em uma relação estreita, de certo modo, o percurso feito por Abel gira em torno do amor, do sofrimento e da busca da literatura; contudo, ao contrário do que foi apresentado em relação à Albertine de Proust, a personagem Justine não se desdobra nas mulheres amadas por Abel e até o modo como o tema do erotismo é desenvolvido articula-se de forma diferenciada.

1 - LAWRENCE, Durrel. *Justine*. Trad. Daniel Gonçalves. 1ª ed. Lisboa: Ulisseia, 1960. p. 25. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 359.

2 - Idem. Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 361.

Para Darley, Justine tinha um lado estúpido, cultuava o prazer, as pequenas vaidadezinhas e preocupava-se com o que os provincianos poderiam pensar dela, além da arrogância. Porém, ele admira nela um pensamento quase que masculino devido à independência das ideias, elemento que o atrai e ao mesmo tempo o ajuda a pensar uma concepção de obra literária:

O pórtico com um arco quebrado onde inocentemente nos sentávamos a conversar; mas a nossa conversa escolhia um caminho repleto de insinuações que tomávamos por presságios de uma pura e simples amizade. Sobre este chão de terra batida, sentindo subir das profundezas da terra uma frescura sombria, só um desejo predominava em nós, e era o de comunicar os pensamentos e experiências que ultrapassam a gama das idéias que, ordinariamente, são o tema das conversas. Ela falava como um homem e eu falava-lhe como se ela fosse um homem. Não consigo recordar-me em substância do que tratávamos nessas conversas. Apoiando-me sobre um cotovelo, bebendo arak, sorrindo-lhe, eu respirava o perfume, quente como o próprio Estio, que se exalava do seu vestido e do seu corpo, um perfume que se chamava, não percebo bem porquê, *Jamais de la vie*.

São estes momentos que o escritor possui, e não o amante, e que vivem para sempre. Podemos recordá-los uma vez por outra ou servimo-nos deles para construir esta porção de vida que é a obra literária. Podemos embriagá-los com palavras, mas o que não podemos é destruí-los. Nesse mesmo contexto encontro outro desses momentos, deitado ao lado de uma mulher adormecida, num quarto arrendado à hora perto da mesquita. Na madrugada desse começo de Primavera, densa de orvalho, destacando-se no silêncio que entorpece a cidade, antes do despertar das aves, ouvia a voz monótona do muezzin cego recitando o Ebed - a voz flutuando como um cabelo na camada de ar fresco que assenta sobre as palmeiras de Alexandria.³

A partir desse fragmento, Osman Lins sintetiza no colofão as primeiras conversas de Darley com Justine e os momentos que o escritor possui. No entanto, poucas linhas adiante, a cena que não entra nos grifos de Lins seria sugestiva para se estabelecer algumas conexões, uma vez que Justine ao sentar na cama, abraça os tornozelos e começa a recitar versos de amor de um velho poeta. Darley escuta a voz, a entonação de cada sílaba grega e percebe nela o estranho e ambíguo poder da cidade que se funde nesta mulher sedutora. Com isso, o fato de Justine ler versos levaria a pensar na mesma prática por Roos ao declamar os versos de Anacreonte no segmento A 6 e na sua dupla essência (mulher/cidades), mas estas imagens construídas por Durrel pontuam apenas um elemento exótico/sedutor apreendido pelo personagem/narrador Darley, enquanto em *Avalovara* estas características constituem a personagem, aspectos alegóricos, temáticos e formais do romance.

3 - Idem., p. 28. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 359.

Além disso, Osman Lins grifa a concepção de amor da personagem Justine, momento este retirado de uma passagem de seu diário e apresentado por Darley. Para ela, pensar o amor como uma comunhão de espíritos é algo vão, pois a relação entre os amantes são experiências diferentes que nada têm a ver com a posse e sim com uma satisfação pessoal:

“É vão acreditar-se, escreve ela, que o amor possa advir de uma comunhão de espíritos, de pensamentos; é a explosão simultânea de dois espíritos empenhados no ato independente de se expandirem. E a sensação é a de que alguma coisa explodiu dentro deles, silenciosamente. Em torno deste acontecimento, assombrado e apreensivo, o apaixonado ou a apaixonada continua a viver examinando a sua própria experiência; apenas a gratidão cria nela a ilusão de que comunica com o seu amigo, mas é falso, porquanto ele nada lhe deu. O objeto amado é, simplesmente, aquele que viveu uma experiência igual no mesmo instante, como um Narciso; e o desejo de estar junto do objeto amado é devido, em primeiro lugar, não à idéia de possuí-lo, mas, simplesmente, de permitir a comparação entre as duas experiências, como a mesma imagem vista em espelhos diferentes. Tudo isto pode preceder o primeiro olhar, o primeiro beijo, o primeiro contato; preceder a ambição, o orgulho e a cobiça; preceder as primeiras declarações que assinalam o ponto de viragem - pois a partir daqui o amor degenera em hábito, em posse e... em solidão”. Que característica é esta descrição do amor, tão a sério, tão... Justine! ⁴

Nesse sentido, esta visão sobre o amor pode ser entendida como um contraponto que existe em *Avalovara*, uma vez que Abel busca através do amor um reencontro com o outro e com o seus iguais. Mas para Darley, a experiência vivida com Justine marca o seu percurso e o fará perceber a importância da ideia já apresentada: na relação com uma mulher só se pode amar, sofrer e escrever. Contudo, no conjunto das obras que compõem *O quarteto de Alexandria*, a maior incidência de grifos recai sobre o primeiro volume, tendo em *Balthazar* e *Mountolive* marcas que não fornecem nenhuma aproximação específica ou evidente.

Por fim, um aspecto formal é discutido em *Clea*, num momento em que Darley conversa sobre a arte de escrever, apresentando diversos escritores, técnicas e procedimentos artísticos e, ao concluir seu pensamento, sistematiza o que seria a estrutura para a construção de uma narrativa, passagem destacada por Lins:

4 - Ibidem., p. 56. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Transcrição na pág. 360.

Não, agora a sério, se desejas ser - já não digo original mas meramente contemporâneo - podes tentar um truque de cartas sob a forma de novela, passando, por exemplo, um eixo comum por quatro histórias e dedicando-as respectivamente a cada um dos quadrantes. Um *continuum*, palavra, incorporando não um *temps retrouvé* mas um *temps délivré*. A curvatura do próprio espaço dava-te uma narrativa estereoscópica, e quando à personalidade humana, vista através de um continuum, talvez parecesse prismática. Quem sabe? Lanço te a ideia. Imagino uma forma que se for satisfeita, tem a possibilidade de levantar em termos humanos os problemas da causalidade ou indeterminação... Nada de muito *recherché*, de resto. Uma história simples de rapazinho e rapariguinha. Mas desta maneira não estarias como a maior parte dos teus contemporâneos simplesmente a preencher uma linha tracejada! ⁵

Assim, no apontamento de Osman Lins do colofão, a síntese desse trecho é indicada como uma chave para o quarteto, aspecto que se relaciona diretamente com a estrutura da obra de Durrel. Nesse sentido, cada quadrante seria um volume amarrado por um eixo que envolve um rapazinho (Darley) e uma rapariguinha (Justine) e as demais personagens que conviveram com os dois dariam essa visão estereoscópica/prismática que montam um conjunto.

Dessa forma, é interessante observar que no trecho assinalado por Osman Lins, a reflexão sobre a narrativa encerra a própria estrutura do romance, mas isso apenas indica um procedimento que não faz parte da obra como eixo temático, tal como tem-se em *Avalovara*. Portanto, parece certo afirmar que o diálogo de Osman Lins com *O quarteto de Alexandria* não se estabelece pela estrutura, mas pela relação amor, sofrimento e escritura, elementos que são ampliados pelos vários temas de *Avalovara*, mas assumem outras perspectivas.

5 - LAWRENCE, Durrel. *Clea*. Trad. Daniel Gonçalves. 1ª. ed. Lisboa: Ulisseia, 1961. p. 147. Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha. Transcrição na pág. 363.

PARTE V

DIÁLOGOS DO LEITOR ESCRITOR

1. Relação dos livros da biblioteca de Osman Lins

No IEB-USP, a primeira classificação da biblioteca de Osman Lins foi realizada por Elisabete Marin Ribas que, ao seguir os critérios do quadro de arranjo para fundos pessoais, dividiu o material em cinco grupos. Mantendo parte dessa estrutura, fiz uma reordenação das informações e acrescentei outro grupo com 101 livros que se dispersaram, restando apenas as folhas de rosto, destacadas e anexadas ao arquivo. Já o material depositados na Casa de Rui Barbosa teve a classificação feita pela Biblioteca São Clemente. Dessa forma, a partir do conteúdo consultado no banco de dados dos institutos e na análise dos livros estabeleci para este trabalho a seguinte organização:

Complemento I - 30 livros (Universo de interesse geral - Publicações nacionais e estrangeiras)

Complemento II - 23 livros (Livros examinados por Osman Lins para a composição de *A cabeça levada em triunfo*)

Complemento III - 43 livros (Livros escritos ou organizados por Osman Lins)

Complemento IV - 36 livros (Livros que contêm textos escritos por Osman Lins)

Complemento V - 48 livros (Críticas, homenagens, dissertações, teses sobre Osman Lins)

Complemento VI - 101 livros (Folha de rosto de livros que pertenceram a Osman Lins)

Complemento VII - 102 livros (Publicações nacionais e estrangeiras).

O critério básico para a ordem de entrada dos livros em cada um dos complementos foi a data de publicação, aspecto que fornece uma distribuição temporal das edições e uma diretriz para se pensar um provável momento das pesquisas realizadas por Osman Lins. Tanto quanto possível, foi inserido a edição e o nome do tradutor, visto que algumas obras não trazem a informação.

FUNDO OSMAN LINS IEB-USP

Complemento I

Universo de interesse geral - Publicações nacionais e estrangeiras

1.	SCOTT , Walter. <i>Ivanhoe</i> . Não consta, s/d. 570 p.
2.	SMITH , John C. W. <i>Maravilhas do conto Norte- Americano</i> . Introdução e notas de Edgard Cavalheiro. Seleção John C. W. Smith. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, s/d. 335 p.
3.	RIBEIRO , João. <i>História universal</i> . 6ª ed. Rio de Janeiro: Jacintho R. S. Editor, 1929. 490 p.
4.	MORGAN , Charles. <i>A fonte</i> . 2ª ed. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1947. 386 p.
5.	AQUINO , San Tommaso d. <i>Trattato su la Pietra Filosofale e l'Arte dell'Alchimia</i> . Milano: Ed. Italiana, 1947. 69 p.
6.	MANN , Thomas. <i>O jovem José</i> . Trad. de Agenor Soares de Moura. Porto Alegre: Ed. Globo, 1948. 247 p.
7.	MANN , Thomas. <i>José, o Provedor</i> . Trad. de Agenor Soares de Moura. Porto Alegre: Ed. Globo, 1948. 414 p.
8.	RILKE , Rainer Maria. <i>Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke</i> . Trad. de Paulo Rónai e Cecília Meireles. Porto Alegre: Ed. Globo, 1953. 109 p.
9.	SEDLMAYR , Hars. <i>A revolução da arte moderna</i> . Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1955. 135 p.
10.	PENA FILHO , Carlos. <i>A vertigem lúcida</i> . Recife: Sec. Ed. e Cultura, 1956. 88 p.
11.	<i>Bíblia Sagrada</i> . Trad. de Padre Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1957. 1501 p.
12.	CAMUS , Albert. <i>L'Exit et le Royaume</i> . 53ªed. Paris: Gallimard, 1957. 232 p.
13.	RÓNAI , Paulo. <i>Encontros com o Brasil</i> . Rio de Janeiro: MEC /INL, 1958. 249 p.
14.	GASSET , José Ortega y. <i>Estudios sobre el Amor</i> . 10ª ed. Madrid: Rev. Occidentes, 1959. 222 p.
15.	PORTELLA , Eduardo. <i>Dimensões II</i> . Rio de Janeiro: Agir, 1959. 188 p.
16.	GOETHE , W. <i>Viagem à Itália</i> . 2ª ed. Trad. de Osório Borba. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. 417 p.

17.	JOHNSON , Chester. <i>Clocks and Watches</i> . New York: The odyssey Library, 1964.46 p.
18.	NASCIMENTO , Esdras. <i>Solidão em família</i> . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. 233 p.
19.	MAGALDI , Sábato. <i>Aspectos da dramaturgia moderna</i> . São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962. 146 p.
20.	<i>História em rótulos de cigarros - a litogravura no antigo Recife</i> . Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais - NEC, 1965. 41 p.
21.	FISCHER , Ernst. <i>A necessidade da arte</i> . Rio de Janeiro: Zahar, 1966. 255 p.
22.	BORGES , Jorge Luis. <i>L'Aleph</i> . Paris: Gallimard, 1967. 219 p.
23.	<i>Estudos universitários</i> nº 2-3. Recife: UFPE, 1967. 215, p.
24.	ECO , Umberto. <i>Obra aberta</i> . 1ª ed. São Paulo: Trad. Giovanni Cutolo. Perspectiva, 1969. 279 p.
25.	RIEDEL , Diaulas. <i>Almanaque do pensamento astrológico-literário</i> . São Paulo: Pensamento, 1974. 192 p.
26.	ROUSSELOT , Jean. <i>William Blake</i> . Paris: Seghers, 1975. 186 p.
27.	<i>Annali – Sezione Romanza – XVIII, 1 e XX, I</i> . Napoli: Inst. Universitario Orientale. 1976/1978
28.	SPALDING , Tassilo Orpheu. <i>Labyrinthus</i> . Goiânia: Civilização Brasileira, 1976. 178 p.
29.	MACHADO , Álvaro Manuel. <i>A novelística portuguesa contemporânea</i> . Portugal: Bertrand, 1977. 95, p.
30.	CARIELLO . Graciela. <i>Nuevos Testimonios</i> . Argentina: La Cachimba, 1978. 17 p.

FUNDO OSMAN LINS IEB-USP

Complemento II

Livros examinados por Osman Lins para a composição de *A cabeça levada em triunfo*

1.	LOURENÇO FILHO , M.B. <i>Juazeiro do Padre Cícero</i> . 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d. 217 p.
2.	MELO , José Maria de Campos. <i>Manual do fabricante de tecidos</i> . 2ª ed. Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1944. 599 p.
3.	CÉSAR , Getúlio. <i>Curiosidades de nossa flora</i> . Recife: Imprensa Oficial, 1956. 375 p.
4.	OVERBEEK , Johannes Van. <i>Como vivem as plantas</i> . São Paulo: Pioneira (USP), 1970. 170 p.
5.	JOLY , Aylthon Brandão. <i>Conheça a vegetação brasileira</i> . São Paulo: Polígono (USP), 1970. 165 p.
6.	GOULART , José Alípio. <i>Da palmatória ao patíbulo - castigos de escravos no Brasil</i> . Rio de Janeiro: Conquista, 1971. 223 p.
7.	SALGADO , Plínio. <i>Trepandé</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. 202 p.
8.	PASSOS , Claribalde. <i>Estória de engenho (col. Canavieira v. 11)</i> . Rio de Janeiro: IMC, 1973. 202 p.
9.	BRAND , Harold & HOG , Wagner. <i>Ciências 6ª série</i> . São Paulo: Lisa, 1973. 242 p.
10.	LOPES , Plínio Carvalho. <i>Ensino dirigido de Biologia</i> . São Paulo: CPN, 1974. 189 p.
11.	Companhia Estadual de Silos e Armazéns. <i>Grãos: Beneficiamento e Armazenagem</i> . Porto Alegre: Sulina, 1974. 148 p.
12.	PASSOS , Claribalde. <i>Universo verde (col. Canavieira v. 17)</i> . Rio de Janeiro: IMC, 1975. 223 p.
13.	MACEDO , Nertan. <i>Lampião</i> . 5ª ed. Rio de Janeiro: Renes, 1975. 221 p.
14.	MACEDO , Nertan. <i>Sinhô Pereira: o comando de Lampião</i> . Rio de Janeiro: Antenova, 1975. 148 p.
15.	PERRY , Carlos. <i>Plantas e flores ornamentais para sua casa e jardim</i> . Rio de Janeiro: Antenova, 1975. 83 p.

16.	PASSOS , Claribalde. <i>Estória de engenho (col. Canavieira v. 20)</i> . Rio de Janeiro: IMC, 1976. 139 p.
17.	FACÓ , Rui. <i>Cangaceiros e fanáticos</i> . 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 223 p.
18.	CARONE , Edgard. <i>A República Nova (1930-1937)</i> . 2ª ed. São Paulo: Diefel, 1976. 414 p.
19.	ACQUAVIVA , Marcus Claudio. <i>Caçadores de cabeças</i> . São Paulo: Nosso Brasil, 1976. 62 p.
20.	QUEIROZ , Maria Isauro Pereira de. <i>Os cangaceiros</i> . São Paulo: Duas Cidades, 1977. 226 p.
21.	Comissão Sergipana de Folclore. <i>Revista Sergipana de Folclore, Ano 1 nº 2</i> . Aracaju, 1977. 72 p.
22.	FABICHAK , Irineu. <i>Horticultura ao alcance de todos</i> . 5ª ed. São Paulo: Nobel, 1977. 74 p.
23.	CASTRO , Luiz Paiva de. <i>O cometa é um homem a cavalo</i> . Rio de Janeiro: José Álvaro, 1978. 155 p.

FUNDO OSMAN LINS IEB-USP

Complemento III

Livros escritos ou organizados por Osman Lins

	Quantidade	Título
1.	1	<i>O fiel e a pedra</i> . Porto: Portugália, 1963. 347 p. (Contemporânea, 50)
2.	1	<i>O fiel e a pedra</i> . 2ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1967. 316 p.
3.	1	<i>Capa verde e o natal</i> . Conselho Estadual de Cultura, 1965. Concurso Narizinho/Brasil
4.	2	<i>O visitante</i> . Porto: Portugália, 1966. 239 p. (Coleção Contemporânea, 94)
5.	1	<i>Nove, novena</i> . 1ª ed. São Paulo: Martins, 1966. 240 p.
6.	1	<i>Um mundo estagnado</i> . Imprensa Universitária-UFPE, 1966, Brasil-Recife
7.	1	<i>O fiel e a pedra</i> . 3ª ed. São Paulo: Martins, 1971. 318 p.
8.	1	<i>Retable de Sainte Joana Carolina</i> . Paris: Denoël, 1971. 252 p.
9.	1	<i>Avalovara</i> . Melhoramentos 1ª ed. 1973, Brasil - São Paulo
10.	1	<i>Avalovara</i> . 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974. 415 p.
11.	1	<i>Nove, novena</i> . 2ªed. São Paulo: Melhoramentos, 1975. 238 p.
12.	2	<i>Avalovara</i> . 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974. 415 p.
13.	1	<i>Avalovara</i> . Barcelona: Barral, 1975. 415 p.
14.	2	<i>Avalovara</i> . Frankfurt AM Main: Suhrkamp Verlag, 1976. 447 p.
15.	1	<i>Missa do galo: variações sobre o mesmo tema</i> , São Paulo: Summus, 1977. 109 p.
16.	1	<i>O diabo na noite de natal</i> . Novo Norte, 1978, Brasil
17.	1	<i>Lições de casa</i> . Novo Norte, 1978, Brasil

18.	1	<i>Marinheiro de primeira viagem</i> . 2ª ed. São Paulo: Summus, 1980. 159 p.
19.	2	<i>Avalovara</i> . New York: Alfred A. Knopf, 1980, 332 p.
20.	2	<i>La Reine des Prisons de Grèce</i> , Paris: Gallimard, 1980. 260 p.
21.	2	<i>Die Königin der Kerker Griechlands</i> . Frankfurt AM Main: Suhrkamp Verlag, 1980. 275 p.
22.	1	<i>La reina de las cárceles de Grecia</i> . Madrid: Edições Alfaguara, 1981.
23.	1	<i>Avalovara</i> . 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986. 415 p.
24.	1	<i>Nossos Clássicos - Osman Lins</i> (nº. 116). Rio de Janeiro: Agir, 1986. 170 p.
25.	3	<i>Le Fléau et la Pierre</i> . Paris: Actes-Sud Unesco, 1989. 406 p.
26.	1	<i>Nove, novena</i> . Companhia das Letras 4ªed., 1994, Brasil - São Paulo
27.	2	<i>Messa del Gallo: Sei Variazioni sullo Stesso Tema</i> . Milão: Biblioteca de Vascello, 1994. 114 p.
28.	1	<i>Missa do galo: variações sobre o mesmo tema</i> , 1977, 1994, Alemanha
29.	1	<i>Nine, Novena</i> . Los Angeles: Sun & Moon, 1995. 277 p.
30.	2	<i>Avalovara</i> . 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 359 p.
31.	2	<i>The Queen of the Prisons of Greece</i> . Trad. Adrià FrizziEUA: Dalkey Archive, 1995. 187 p.
32.	1	<i>Palavras à Juventude</i> . Giordano, 1996, Brasil - São Paulo

FUNDO OSMAN LINS IEB-USP

Complemento IV

Livros que contêm textos escritos por Osman Lins

	Tema	Obra	Doc.	Referencia bibliográfica
1.	<i>Nove novena</i>	Die Verwirrten (Os confundidos)	1	<i>Die Reiher und Andere Brasilianische Erzählungen.</i> Alemanha: Horst Erdmann verlog, 1967 p.310.
2.	Conto	Ana Florência	1	<i>Moderne Brasilianische Erzähler.</i> Alemanha: Walter – Verlag, 1968. 358 p.
3.	<i>Os gestos</i>	Conto de circo	2	SALES , Herberto, <i>Antologia escolar de contos brasileiros.</i> São Paulo: Ediouro, 1969. 294 p.
4.	<i>O fiel e a pedra</i>	Capítulo 4	3	PERES , Renard. <i>Antologia escolar de escritores brasileiros.</i> Rio de Janeiro: de Ouro, 1970. 269 p.
5.	<i>Nove, novena</i>	The Transparent Bird (O pássaro transparente)	2	<i>New Directions 25</i> , New York: New direction, 1972. 179 p.
6.	<i>Avalovara</i>	L’Horloge de Julius Heckethorn (O relógio de Julius Heckethorn)	1	<i>Les Lettres Nouvelles.</i> Paris: Ed. LN, sept. Outubro - 1973. 190 p.
7.	<i>Os gestos</i>	Elegiada	1	<i>30 Nouvelles du Monde Entier.</i> Paris: La Nouvelle Revue Française, 1973. 383 p.
8.	<i>Nove, novena</i>	Pastoral	1	RAMOS , Ricardo (Org.). <i>Contos escolhidos.</i> São Paulo: ed. Três (anexo da revista Mais n. 42), 1976. 128 p.
9.		Apresentação	2	VIANA , Vivina de A. <i>O Rei dos cacós.</i> São Paulo: Vertente, 1977. p. 03.
10.	<i>A rainha dos cárceres da Grécia</i>	(trecho)	2	<i>Via 2.</i> Berkeley: University of California, 1977. 83. p.
11.	Ensaio	Problemas inculturais brasileiros	2	<i>Caderno de teoria e crítica literária, n.8.</i> Araraquara: UNESP, 1978. 64 p.

12.	<i>Nove, novena</i>	Il Punto nel Cerchio (Um ponto no círculo)	2	<i>L'occhio dall'Altra Parte</i> . Italia: Vanni Scheiwiller, 1978. 225 p.
13.	<i>Nove, novena</i>	De Forviklede (Os confundidos)	1	<i>Latin Amerika Forteller</i> . Noruega: den Norske Borklubben, 1980. Vol. 1 376 p. , Vol. 2 380 p.
14.	<i>Nove, novena</i>	Retábl Sváté Joany Caroliny (Retábulo de Santa Joana Carolina)	1	<i>Pet Brazilskech Novel</i> . Tchecoslováquia: Klub ctenaru odeon, 1981. 399 p.
15.	<i>Nove, novena</i>	Retabulum Swietej Joanny Koroliny (Retábulo de Santa Joana Carolina)	2	<i>Nowe Opowiadania Brazylijskie</i> . Polônia: Wydawnictwo literackie, 1982. 255 p.
16.	Poesia	Lamentação Transviária	2	COUTINHO , Edilberto (Org.). <i>Presença poética do Recife</i> . RJ: José Olympio, 1983. p:109-11.
17.	<i>Marinheiro de primeira viagem</i>	Beau Geste	1	LADEIRA , Julieta G. <i>Memória de Hollywood</i> . : Nobel, 1988. 318 p.
18.	<i>Nove, novena</i>	The Way of St. Joana Carolina (Retábulo de Santa Joana Carolina)	3	<i>A Journal of Brazilian Literature - Brasil/Brazil</i> . Providence (EUA): Mercado Aberto, 1990. 115 p.
19.	<i>Nove, novena</i>	Pastoral	1	<i>Exile Review</i> . A literary Quarterly vol.14 n.04. Toronto: Exile editions, 1990. 128 p.
20.	<i>Nove, novena</i>	Perdidos y Encontrados (Perdidos e achados)	1	<i>Cuentos Brasileños Contemporáneos</i> . Cuba, La Habana: ed. Arte y literatura, 1991. 466 p.
21.	<i>Nove, novena</i>	Noivado	3	LADEIRA , Julieta Godoy (Org.). <i>Contos Brasileiros Contemporâneos</i> . São Paulo: Moderna, 1991, 1992, 1994. 79 p.
22.	<i>Os gestos</i>	Lembrança	1	RAMOS , Ricardo (selec.). <i>A palavra é... Criança</i> . São Paulo: Scipione, 1992. 101 p.

FUNDO OSMAN LINS IEB-USP

Complemento V

Críticas, homenagens, dissertações e teses sobre Osman Lins

	Tema	Referências bibliográficas
1.	<i>Os gestos</i>	PONTES , Joel. <i>Os contrastes no conto de Osman Lins</i> . In: O aprendiz de crítica (1955-1959). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. 329 p.
2.	<i>O fiel e a pedra</i>	COELHO , Nelly Novaes. <i>O fiel e a pedra</i> . In: <i>O ensino da literatura</i> . São Paulo: FTD, 1966. 546 p.
3.	<i>O fiel e a pedra</i>	CUNHA , Fausto. Ficção e prosa poética. In: <i>Situações da ficção brasileira</i> . Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970. 156 p.
4.	<i>Nove, novena</i>	ROSENFELD , Anatol. The Creative Narrative Processes of Osman Lins. In: <i>Studies in Short Fiction</i> . South Carolina: Newberry College, 1971. 285 p.
5.	<i>Nove, novena</i>	<i>A estrutura nova do 'Retábulo de Santa Joana Carolina' de Osman Lins</i> . Ribeirão Preto: FFCL - Barão do Mauá, 1972.
6.	<i>Nove, novena</i>	LUCAS , Fábio. Osman Lins e a renovação do conto. In: <i>A face visível</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. 194 p.
7.	<i>Nove, novena</i>	NITRINI , Sandra. <i>Les Niveaux de Surface et de Profondeur dans le Recit (Approche sémiotique de 'Retable de Sainte Joana Carolina')</i> . Paris : Ecole Pratique des Hautes Études, 1973.
8.	<i>Nove, novena</i>	LANES , Ely V. Osman Lins e a grande viagem. In: <i>Caderno de Literatura III</i> . Ribeirão Preto: 1973.
9.	<i>Avalovara</i>	NAUD , José S. Temas Latinoamericanos: Cultura e Integración. Rosario: Centro de Estudios Brasileños de Rosario, 1976. 124 p.
10.	<i>Avalovara</i>	SEVERINO , Alexandre E. Brazilian Literature Novels. In: <i>Handbook of Latin American Studies</i> n.37. Florida: University of Florida, 1976. p.495.
11.	<i>Avalovara</i>	MARCO , Joaquín. Sobre 'Avalovara' de Osman Lins. In: <i>Revista de Cultura Brasileña</i> . N.41. Madrid: Embajada de Brasil en España, 1976. 152 p.
12.	<i>Nove, novena</i>	NITRINI , Sandra. Retábulo de Santa Joana Carolina - Mistérios do Eu. In: <i>Revista de Letras</i> . Assis: UNESP, 1977. 253 p.
13.	<i>Os gestos</i>	SÁ , Jorge de. <i>A amplitude da viagem (a tematização da impotência em 'Os gestos', de Osman Lins)</i> . Rio de Janeiro: UFF - Instituto de Letras, 1977.
14.	<i>O fiel e a pedra</i>	MOUTINHO , J. G. N. <i>O fiel e a pedra</i> . In: <i>A fonte e a forma</i> . Rio de Janeiro: Imago, 1977. 135 p.

15.	Homenagens	NEOTTI , Clarêncio. Osman Lins: uma retificação. In: <i>Revista de Cultura Vozes</i> n°. 7, ano 72. Petrópolis: Vozes, 1978. 80 p.
16.	Teatro	FACIOLI , Valentim. Provocação e Ideologia. In: <i>Escrita (revista literária)</i> Ano IV, n.28. São Paulo: Vertente, 1978. 128 p.
17.	Homenagens	JOSEF , Bella. Carta do Brasil - a propósito da morte de Osman Lins. In: <i>Colóquio Letras</i> n° 45. São Paulo: Livraria Editora Fernando Pessoa, 1978. 104 p.
18.	<i>Nove, novena</i>	ANDRADE , Ana Luiza B. C. <i>O espaço geométrico e o espaço mítico em 'Nove, novena'</i> . Austin: University of Texas at Austin, 1978.
19.	<i>Avalovara</i>	REALI , Erilde M. <i>La Spirale del Testo nella Ricerca di Osman Lins</i> . In: <i>Annali - Sezione Romanza</i> . XX. 1. Nápoli: Instituto Universitário Orientale, 1978. p.05.
20.	<i>Nove, novena</i>	CINTRA , Ismael A. O texto movediço a propósito de 'Conto Barroco ou Unidade Tripartita'. In: <i>Conto Brasileiro - Quatro Leituras</i> . Petrópolis: Vozes, 1979. 123 p.
21.	<i>Nove, novena</i>	BARBOSA , João A. <i>Nove, novena</i> novidade. In: <i>Opus 60 - Ensaios de Crítica</i> . São Paulo: Duas Cidades, 1980. 151 p.
22.	<i>Avalovara</i>	RANDAZZO , Sônia H. ' <i>Avalovara</i> ': <i>Estudo do Texto</i> . Porto Alegre: PUCRS, 1980.
23.	Homenagens	<i>Os Melhores Contos do "Concurso Osman Lins"</i> . Brasília: FENAB, 1980. 151 p.
24.	Biografia	FOSTER , David W. & REIS , Roberto. <i>A Dictionary of Contemporary Brazilian Authors</i> . Tempe: Arizona State University, 1981. 152 p.
25.	Homenagens	<i>Os Melhores Contos do 2º "Concurso Osman Lins"</i> . Brasília: FENAB, [1981 ou 1982]. 78 p.
26.	<i>Avalovara</i>	ROCCO , Maria Thereza Fraga (Org.). <i>Ensaios 77</i> . São Paulo: Ática, 1981. 286 p.
27.	Ensaios	ANDRADE , Ana Luiza B. C. <i>The Narratives of Osman Lins: Criticism and Creation</i> . Austin: University of Texas at Austin, 1982.
28.	Homenagens	<i>Os Melhores Contos do 4º "Concurso Osman Lins"</i> . Brasília: FENAB, 1983. 96 p.
29.	<i>Avalovara</i>	PIRES , Enilda. <i>La Geometrie Spatio-Temporelle du Roman 'Avalovara' d' Osman Lins</i> . Poitiers: Université de Poitiers, 1983.
30.	<i>Nove, novena</i>	LANES , Ely V. <i>Estudo Descritivo dos Ornamentos em 'Nove, novena'</i> . Araraquara: UNESP, 1984.
31.	<i>La Paz existe?</i>	FIGUEIREDO , Maria do Carmo L. <i>La Paz existe?</i> In: <i>Estudos Românicos</i> n.12 - 13. Belo Horizonte: UFMG, 1985. 146 p.

32.	Homenagens	BARAVALLE , Graziella. <i>Homenaje a Osman Lins. Gracias por la poesía</i> in De Oscuro Vuelo. Barcelona: Serbal, 1985. 56 p.
33.	<i>A cabeça levada em triunfo</i>	LADEIRA , Julieta de Godoy. Osman Lins - <i>A cabeça levada em triunfo</i> . Cenas inéditas do romance inacabado. In: <i>Revista do Instituto de Estudos Brasileiros</i> . São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985. 279 p.
34.	Homenagens	RELA , Walter. Osman Lins. In: <i>Estudios de Ciencias y Letras</i> nº 12-13. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, 1986. 243 p.
35.	<i>Avalovara</i>	FIGUEIREDO , Maria do Carmo L. <i>Avalovara: a multiplicidade do avesso</i> . In: <i>O Eixo e a Roda</i> . Belo Horizonte: UFMG, 1986. 234 p.
36.	Homenagens	<i>Os Melhores Contos do 5º “Concurso Osman Lins”</i> . Brasília: FENAB, 1986. 78 p.
37.	<i>La Paz existe?</i>	AZEVEDO , Carlos A. A imagem da Bolívia na Literatura Brasileira Contemporânea. In: <i>Brotéria</i> vol. 126 n. 5-6. Lisboa: Brotéria, 1988. 600 p.
38.	<i>A rainha dos cárceres da Grécia</i>	FIGUEIREDO , Maria do Carmo L. <i>Ler e escrever: variações sobre o mesmo tema</i> . Belo Horizonte: UFMG, 1990.
39.	<i>A rainha dos cárceres da Grécia</i>	SILVA , Odalice de Castro. <i>O esplendor da palavra (Osman Lins e A rainha dos cárceres da Grécia)</i> . Fortaleza: UFC, 1991.
40.		BRANDAU , Roswita. <i>Bücher aus der Bundesrepublik Deutschland</i> . Frankfurt: Aum, 1992.
41.	<i>A rainha dos cárceres da Grécia</i>	FRIZZI , Adria. Creative Deregulation: Naming and Pastiche in Osman Lins, ‘A Rainha dos Cárceres da Grécia’. In: <i>Luso-Brazilian Review</i> vol.31 n.1. Wisconsin: University of Wisconsin press, 1994. 142 p.
42.	<i>A rainha dos cárceres da Grécia</i>	PAES , José Paulo. O mundo sem aspas. In: <i>Transleituras</i> . São Paulo: Ática, 1995. 142 p.
43.	<i>Marinheiro de primeira viagem</i>	<i>Marinheiro de primeira viagem</i> . Adaptação da obra de Osman Lins. Faculdade Ibero-americana, 1995.
44.	<i>Avalovara</i>	GOMES , Leny da Silva. ‘Avalovara’: <i>A criação literária e outras cosmogonias</i> . Porto Alegre: UFRS, [1995].
45.	<i>Avalovara</i>	DALCASTAGNÈ , Regina. <i>Uma obra em movimento: leitura (s) de Avalovara, de Osman Lins</i> . Campinas: UNICAMP, 1997.
46.	Vários	FERREIRA , Hermelinda. <i>Cabeças compostas - a personagem femininas na narrativa de Osman Lins</i> . Rio de Janeiro: Senai, 2001. 153 p.
47.	<i>homenagem</i>	<i>Outra Travessia: Revista de Literatura</i> . Nº 4. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 2005. 169 p.
48.	<i>Biografia</i>	Zum Lateinamerikanischen Programm Herbst 1976 im Suhrkamp Verlag

FUNDO OSMAN LINS IEB-USP

Complemento VI

Folha de rosto de livros que pertenceram a Osman Lins

	Descrição	Cód. de referência
1.	<i>Nuevos testimonios</i> , de Graciela Cariello - livreto com dedicatória a Osman Lins	OL-RS-0010
2.	<i>Reflexões de um professor secundário</i> , de Paulo Ronái - livreto com dedicatória a Osman Lins	OL-RS-0009
3.	Meilleurs voeux	OL-RS-0026
4.	<i>Pequena história do anti-semitismo</i> , de Vamberto Moraes com dedicatória de Cesanina para Osman e Julieta.	OL-RS-0044
5.	<i>O guarani</i> , dedicatória para Osman e Julieta	OL-RS-0045
6.	<i>Por que literatura</i> , de Luiz Costa Lima - folha de rosto com dedicatória para Osman Lins	OL-RS-0046
7.	<i>Poemas escolhidos</i> , dedicatória para Osman Lins	OL-RS-0048
8.	<i>Linguagem, leitura e produção de texto</i> , de Heitor Megale e Marilena Matsuoka. 5ª. Série	OL-RS-0051
9.	<i>Linguagem, leitura e produção de texto</i> , de Heitor Megale e Marilena Matsuoka. 7ª. Série	OL-RS-0052
10.	O projeto político	OL-RS-0054
11.	Dedicatória na folha de rosto do livro <i>Doramundo</i> , de Geraldo Ferraz	OL-RS-0058
12.	Dedicatória na folha de rosto do livro <i>Poesia e realidade</i>	OL-RS-0059
13.	Dedicatória na folha de rosto do livro <i>O índio cor de rosa evocação de Noel Nutels</i>	OL-RS-0061
14.	Dedicatória na folha de rosto do livro <i>Percegonho céu azul do sol poente</i> , de Guido Guerra	OL-RS-0065

15.	Dedicatória de Antonio Candido na folha de rosto do livro <i>Os parceiros do rio bonito</i>	OL-RS-0069
16.	Dedicatória de Lygia Fagundes Telles na folha de rosto do livro <i>Antes do baile verde</i>	OL-RS-0071
17.	Dedicatória para Osman na folha de rosto do livro <i>Crepúsculo para a paz</i> , de Geraldo Dias da Cruz	OL-RS-0072
18.	Dedicatória de Orígenes Lessa na folha de rosto do livro <i>As árvores aflitas/A multiplicação milagrosa</i>	OL-RS-0073
19.	Dedicatória de Eduardo Portella na folha de rosto do livro <i>Fundamentos da investigação literária</i>	OL-RS-0074
20.	Dedicatória de Eduardo Portella na folha de rosto do livro <i>Literatura e realidade nacional</i>	OL-RS-0075
21.	Dedicatória de Eduardo Portella na folha de rosto do livro <i>Teoria da comunicação literária</i>	OL-RS-0076
22.	Dedicatória de Ricardo Bada na folha de rosto do livro <i>La generacion del 39</i> , organizado por ele.	OL-RS-0077
23.	Dedicatória de Luiz Canabrava na folha de rosto do livro <i>Sangue de Rosaura</i>	OL-RS-0079
24.	Dedicatória de Paulo Ronai na folha de rosto do livro <i>Como aprendi o português e outras aventuras</i>	OL-RS-0080
25.	Dedicatória de Hermilo Borba Filho na folha de rosto do livro <i>História do teatro</i>	OL-RS-0081
26.	Dedicatória de Olívio Montenegro na folha de rosto do livro <i>Nossos clássicos - José Veríssimo</i>	OL-RS-0082
27.	Dedicatória de Lygia Fagundes Telles na folha de rosto do livro <i>História escolhidas</i> .	OL-RS-0083
28.	Dedicatória de Lygia Fagundes Telles na folha de rosto do livro <i>Mythologie Générale</i> .	OL-RS-0084
29.	Dedicatória de Afonso Felix na folha de rosto do livro <i>Poesia Sempre</i>	OL-RS-0085
30.	Dedicatória de Hermilo Borba Filho na folha de rosto do livro <i>Sol das almas</i>	OL-RS-0086
31.	Dedicatória de Hermilo Borba Filho na folha de rosto do livro <i>Diálogo do encenador</i>	OL-RS-0087
32.	Dedicatória de Fernando Ferreira de Soares no livro <i>Poesia sempre</i>	OL-RS-0088

33.	Dedicatória de Péricles Eugênio da Silva Ramos, tradutor, na folha de rosto do livro <i>A tragédia de Hamlet</i> .	OL-RS-0089
34.	Dedicatória de Alfredo Bosi na folha de rosto do livro <i>A literatura brasileira - vol. V - O pré-modernismo</i>	OL-RS-0090
35.	Dedicatória de Sebastião Uchôa Leite na folha de rosto do livro <i>Participação da palavra póstica</i>	OL-RS-0091
36.	Dedicatória de Odylo Costa na folha de rosto do livro <i>A faca e o rio e A invenção da ilha da madeira</i>	OL-RS-0092
37.	Dedicatória de Mauro Mota na folha de rosto do livro <i>Votos e Ex-votos</i>	OL-RS-0093
38.	Dedicatória de Massaud Moisés na folha de rosto do livro <i>Guia prático de análise literária</i>	OL-RS-0094
39.	Dedicatória de Massaud Moisés na folha de rosto do livro <i>A literatura portuguesa através dos textos</i>	OL-RS-0095
40.	Dedicatória de Esdras do Nascimento na folha de rosto do livro <i>Solidão em família</i>	OL-RS-0096
41.	Dedicatória de Maria de Lourdes Teixeira na folha de rosto do livro <i>O pátio das donzelas</i>	OL-RS-0098
42.	Dedicatória de Nelly Novaes Coelho na folha de rosto do livro <i>As raízes existenciais da poesia bocagiana</i>	OL-RS-0099
43.	Dedicatória de Rubem Fonseca na folha de rosto do livro <i>Lúcia McCartney</i>	OL-RS-0101
44.	Dedicatória de Anatol Rosenfeld na folha de rosto do livro <i>Texto / Contexto</i>	OL-RS-0102
45.	Dedicatória de Benedito Nunes na folha de rosto do livro <i>O dorso do tigre</i>	OL-RS-0103
46.	Dedicatória de Lygia Fagundes Telles e Nelly Novaes Coelho na folha de rosto do livro <i>Seleção</i>	OL-RS-0104
47.	Dedicatória de Alceu Amoroso Lima na folha de rosto do livro <i>Meio século de presença literária</i>	OL-RS-0105
48.	Dedicatória de José Barboza Mello na folha de rosto do livro <i>História das lutas do povo brasileiro</i>	OL-RS-0106
49.	Dedicatória de Neusa Pinsard Caccese na folha de rosto do livro <i>Festa - contribuição para o estudo do Modernismo</i>	OL-RS-0107

50.	Dedicatória de Alexandrino E. Severino na folha de rosto do livro <i>Fernando Pessoa na África do Sul</i>	OL-RS-0108
52.	Dedicatória de Maria Luiza Ramos na folha de rosto do livro <i>Fenomenologia da obra literária</i>	OL-RS-0110
53.	Dedicatória de Nelly Novaes Coelho na folha de rosto do livro <i>Escritores portugueses</i>	OL-RS-0111
54.	Dedicatória de Mário Chamie na folha de rosto do livro <i>Instauração da praxis I</i>	OL-RS-0111
55.	Dedicatória de Henriqueta Lisboa na folha de rosto do livro <i>Nova lírica</i>	OL-RS-0112
56.	Dedicatória de Lêdo Ivo na folha de rosto do livro <i>Ninho das cobras</i>	OL-RS-0113
57.	Dedicatória de Renata Pollotini na folha de rosto do livro <i>Os arcos da memória</i>	OL-RS-0114
58.	Dedicatória de Massaud Moisés na folha de rosto do livro <i>Dicionário de termos literários</i>	OL-RS-0116
59.	Dedicatória de Mário Chamie na folha de rosto do livro <i>Indústria - textor praxis</i>	OL-RS-0118
60.	Dedicatória de Hermilo Borba Filho na folha de rosto do livro <i>Agá</i>	OL-RS-0119
61.	Dedicatória de James Amado na folha de rosto do livro <i>Chamado do mar</i>	OL-RS-0122
62.	Apesar de não haver dedicatória, podemos inferir, pela anotação manuscrita de Osman Lins «Lido. Envie carta 19/4/76», que o autor de <i>Diários de André</i> , de Brasigóiss Felício, envio o livro a Osman, pedindo sua opinião.	OL-RS-0123
63.	Dedicatória de Gilvan Lemos na folha de rosto do livro <i>A noite dos abraçados</i>	OL-RS-0124
64.	Dedicatória de Rubem Fonseca na folha de rosto do livro <i>Feliz ano novo</i>	OL-RS-0125
65.	Dedicatória de Oswaldo Louzada na folha de rosto do livro <i>Diário de bordo</i>	OL-RS-0126
66.	Dedicatória de Hugo Almeida na folha de rosto do livro <i>Globo da morte</i>	OL-RS-0128
67.	Dedicatória de Massaud Moisés na folha de rosto do livro <i>O conto português</i>	OL-RS-0129
68.	Dedicatória de Plínio Cabral na folha de rosto do livro <i>Ticonderoga</i>	OL-RS-0131

69.	Dedicatória de Hugo E. M. Zorzetti na folha de rosto do livro <i>Gargalhada aguda depois do baque surdo</i>	OL-RS-0132
70.	Dedicatória de Berguedof Elliot na folha de rosto do livro <i>O homem e a circunstância</i>	OL-RS-0133
71.	Dedicatória de Miguel Jorge na folha de rosto do livro <i>Duas peças para teatro</i>	OL-RS-0134
72.	Dedicatória de Sérgio Cláudio F. Lima na folha de rosto do livro <i>O corpo significa</i>	OL-RS-0136
73.	Dedicatória de Silviano Santiago na folha de rosto do livro <i>Carlos Drummond de Andrade</i>	OL-RS-0137
74.	Dedicatória de Leda de Hermilo na folha de rosto do livro <i>Os ambulantes de Deus</i>	OL-RS-0138
75.	Dedicatória de João Antônio na folha de rosto do livro <i>Casa de loucos</i>	OL-RS-0139
76.	Dedicatória de Iderval Garcia na folha de rosto do livro <i>Portais da cidade adulta</i>	OL-RS-0140
77.	Dedicatória de Murilo Rubião na folha de rosto do livro <i>O convidado</i>	OL-RS-0141
78.	Dedicatória de Eduardo Portella na folha de rosto do livro <i>Teoria da comunicação literária</i>	OL-RS-0143
79.	Dedicatória de Eduardo Portella na folha de rosto do livro <i>Teoria literária</i>	OL-RS-0144
80.	Dedicatória de Ignácio de Loyola Brandão na folha de rosto do livro <i>Dentes ao sol ou A destruição da catedral</i>	OL-RS-0145
81.	Dedicatória de J. Duarte na folha de rosto do livro <i>Teísmo, ateísmo, neoteísmo - Itinerário de um filósofo</i>	OL-RS-0146
82.	Dedicatória de Ewson Soares Pinto na folha de rosto do livro <i>A crônica do valente parintins</i>	OL-RS-0147
83.	Dedicatória de Guido Fidelis na folha de rosto do livro <i>Crimes de imprensa</i>	OL-RS-0149
84.	Dedicatória de Manuel Rodrigues Ferreira na folha de rosto do livro <i>As bandeiras do paraupava</i>	OL-RS-0150
85.	Dedicatória de Sônia Brayner na folha de rosto do livro <i>Graciliano Ramos</i>	OL-RS-0151
86.	Dedicatória de Ibiapaba Martins na folha de rosto do livro <i>Antes do horizonte</i>	OL-RS-0152

87.	Dedicatória de Sérgio Sant'Anna na folha de rosto do livro <i>Simulacros</i>	OL-RS-0153
88.	Dedicatória de Martha Anterona na folha de rosto do livro <i>O desafio aos limites</i>	OL-RS-0154
89.	Dedicatória de Regina Zilberman na folha de rosto do livro <i>Do mito ao romance - Tipologia da ficção brasileira contemporânea</i>	OL-RS-0155
90.	Dedicatória de José Augusto Garcez na folha de rosto do livro <i>Mensagem renovadora</i>	OL-RS-0156
91.	Dedicatória de Massaud Moisés na folha de rosto do livro <i>A criação poética</i>	OL-RS-0157
92.	Dedicatória de Mário Chamie na folha de rosto do livro <i>Objeto selvagem</i>	OL-RS-0158
93.	Dedicatória de Maria Heloísa Penteado na folha de rosto do livro <i>A menina que o vento roubou</i>	OL-RS-0159
94.	Dedicatória de Zezé na folha de rosto do livro <i>Racionalismo cristão</i> (presente a Osman e a Julieta)	OL-RS-0160
95.	Dedicatória de Genolino Amado na folha de rosto do livro <i>Um menino sergipano</i>	OL-RS-0161
96.	Dedicatória de Rubem Braga na folha de rosto do livro <i>200 crônicas escolhidas</i>	OL-RS-0162
97.	Dedicatória de Oswaldo Louzada na folha de rosto do livro <i>A luz do dia</i>	OL-RS-0163
98.	Dedicatória de Álvaro Manuel Machado na folha de rosto do livro <i>A geração de 70 - uma revolução cultural e literária</i>	OL-RS-0164
99.	Dedicatória de Heitor Megale e Marilena Matsuoka na folha de rosto do livro <i>Três histórias no internato</i>	OL-RS-0165
100.	Dedicatória de Orígenes Lessa na folha de rosto do livro <i>Memórias de um cabo de vassoura</i>	OL-RS-0166
101.	Dedicatória de Alexandre Eulálio na folha de rosto do livro <i>A aventura brasileira</i> , de Blaise Cendrars	OL-RS-0168

FUNDO OSMAN LINS - FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Complemento VII

Publicações nacionais e estrangeiras

1.	MALLA , Kalyana. <i>Ananga-ranga: tratado hindu do amor conjugal</i> . 1ª Trad. de Olívio Tavares de Araújo. Brasília: Ed. de Brasília, s/d. 151 p.
2.	CARTON , Paul. <i>La Science Occulte et les Sciences Occultes</i> . Paris: Librairie le François. 1935. 430. p.
3.	MEDEIROS , Antônio Girão Aluizio. <i>Movimento - letras, artes, ciências</i> . Fortaleza: s/n. 1941.
4.	GUARDIA , Alfredo de la. <i>Garcia Lorca - Persona y Creacion</i> . Buenos Aieres: Schapire, 1944. 400 p.
5.	MANSFIEL , Katherine. <i>Diário</i> . Porto: Liv. Tavares, 1944. 282 p.
6.	TORRE , Guillermo. <i>Problemática de la Literatura</i> . Buenos Aires: Editorial Losada, 1951. 357 p.
7.	VENTURI , Lionello e VENTURI , Rosabianca Skira-. <i>La Peinture Italienne du Caravage a Modigliani</i> . Paris: Albert Skira, 1952. 178 p.
8.	AGOSTINHO , Santo. <i>Confissões</i> , Porto: Apostolado da Imprensa, 1952. 436 p.
9.	LEFEVRE , Henri. <i>Contribution a l'Esthétique</i> , Paris: Ed. Sociales, 1953. 159 p.
10.	REMSZHARDT , Godo. <i>Marc Chagall</i> . Feldafing Obb Buchheim Verlag, 1953. 20 p.
11.	STECHOW , Wolfgang. <i>Pierre Bruegel - le Vieux (vers 1525-1569)</i> . Paris: Flammarion, 1954.
12.	TOUSSAINT , Franz. <i>Le Jardin des Caresses</i> . Paris: L'Éditions d'Arte H. Piazza, 1954. 143 p.
13.	SETTE , Mário. <i>Toque de recolher - três capítulos de romances e crônica</i> . Recife: Imprensa Industrial, 1956. 208 p.
14.	BARINCOU , Edmond. <i>Machiavel - par lui-même</i> . Ed. Seuil, 1957. 191 p.
15.	CURTIUS , Ernest Robert. <i>Literatura europeia e Idade Média latina</i> . Rio de Janeiro: INL, 1957. 667 p.
16.	FOUCHET , Max-Pol. <i>L'Art Amoureux des Indes</i> . Lousanne: Gallimard, 1957. 185 p.

17.	FROMM , Erich. <i>El Miedo a la Libertad</i> . Buenos Aires: Editorial Paidós, 1957. 317 p.
18.	GEBELIN , François. <i>Le chateaux de la Loire</i> . Paris: Editions Alpine. 1957. 143 p.
19.	GUSDORF , Georges. <i>La Palabra</i> . Buenos Aires: Galatea Nueva Vision, 1957. 106 p.
20.	LINS , Osman. <i>Os gestos</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. 175 p.
21.	PEREÁ , Romeu. <i>D. Expedito - bispo e mártir considerações em torno de um cadáver glorioso</i> . Recife: Flos Carmeli, 1957. 142 p.
22.	RUSSEL , Bertrand. <i>Realidade e ficção</i> . Trad. de Antônio Neves Pedro Lisboa: Publicações Europa-América, 1957. 338 p.
23.	BUTOR , Michel. <i>A modificação</i> . Trad. de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958. 260 p.
24.	CHIERICHETTI , Sandro. <i>Padoue: Guide Artistique Illustré avec la Plante des Monumentos</i> . Milano: N. Moneta, 1958. 95 p.
25.	FEBVRE , Lucien Paul Victor. <i>L'Apparition du Livre</i> . Paris: Albin Michel, 1958. 557 p.
26.	GEIGER , Moritz. <i>Problemática da estética e A estética fenomenológica</i> . Trad. de Nelson de Araújo. Progresso, 1958. 106 p.
27.	GIMPEL , Jean. <i>Les Bâtisseurs de Cathédrales</i> . Paris: Seuil, 1958. 188 p.
28.	PORTELA , Eduardo. <i>Dimensões I - crítica literária</i> , Rio de Janeiro: José Olympio, 1958. 223 p.
29.	ROUGIER , Louis. <i>La Religion Astrale des Pythagoriciens</i> . Paris: Presses, 1959. 109 p.
30.	<i>Saint-Étienne de Bourges - Architecture e Vitraux</i> . s/n, 1960. 90 p.
31.	ALVES , Castro. <i>Obra completa</i> . Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960. 906 p.
32.	DURRELL , Lawrence. <i>Justine</i> . Trad. de Daniel Gonçalves. Lisboa: Ulisseia. 1960. 272 p.
33.	UNGERES , Théodore. <i>L'Horloge Astronomique de la Cathédrale de Strasbourg - Historique, Description, Fonctionnement..</i> Strasbourg: Société d'Édition de la Basse-Alsace. 1960. 42 p.

34.	BAZIN , Germain. <i>Impressionist Paintings in the Louvre</i> . Londres: Thames and Hudson, 1961. 320 p.
35.	COUDERC , Paul. <i>História breve da astrologia</i> . Trad. de Carlos Santos Lisboa: Editora Verbo, 1961. 168 p.
36.	DURRELL , Lawrence. <i>Balthazar</i> . Trad. de Daniel Gonçalves. Lisboa: Ulisseia, 1961. 272 p.
37.	DURRELL , Lawrence. <i>Clea</i> . Trad. de Daniel Gonçalves Lisboa: Ulisseia, 1961. 308 p.
38.	DURRELL , Lawrence. <i>Mountolive</i> . Trad. de Daniel Gonçalves Lisboa: Ulisseia, 1961. 362 p.
39.	JOYCE , James. <i>Lettres de James Joyce</i> . Trad. do inglês por Marie Tadié. Paris: Gallimard, 1961. 548 p.
40.	MOORHOUSE , A. C. <i>História del Alfabeto</i> . Trad. de Carlos Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 1961. 302 p.
41.	LADEIRA , Julieta de Godoy. <i>Passe as férias em Nassau</i> . Rio de Janeiro: Ed. GRU, 1962. 137 p.
42.	PONTOPPIDAN , Henrik. <i>O urso polar e outras novelas</i> . Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1963. 332 p.
43.	PORTELA , Eduardo. <i>Literatura e realidade nacional</i> . Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. 108 p.
44.	BARBOSA , Benedito Ruy. <i>Depois das seis - antologia de contos de escritores que trabalham em propaganda</i> . Rio de Janeiro: Ed. GRD, 1964. 264 p.
45.	<i>Os intelectuais e a política</i> . Lisboa: Ed. Presença, 1964. 367 p.
46.	CUNHA , Celso. <i>Uma política do Idioma</i> . Rio de Janeiro: Livr. São José, 1964. 52 p.
47.	LINS , Osman. <i>Lisbela e o prisioneiro</i> . Rio de Janeiro: Letras e Artes. 1964. 145 p.
48.	WENDT , Herbert. <i>La Vida Amorosa en el Mundo Animal</i> . Barcelona: Noguer, 1964. 421 p.
49.	SWEENEY , James Johnson. <i>Irish Illuminated Manuscripts of the Early Chistian Period</i> . New York: The new Americam Library, 1965. 28 p.
50.	PAUWELS , Louis e Bergier, Jacques. <i>O despertar dos mágicos - introdução ao realismo fantástico</i> . Trad. Gina de Freitas. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1965. 457 p.

51.	BEAUVOIR , Simone de. <i>Que Peut la Litterature?</i> Paris: Union Générale D'Éditions, 1965. 127 p.
52.	<i>Théorie de la Littérature</i> . Trad. por Tzvetan Todorv e com prefácio de Roman Jakobson. Paris: Seuil, 1965. 312 p.
53.	CANDIDO , Antonio. <i>Literatura e sociedade</i> . São Paulo: Ed. Nacional, 1965. 229 p.
54.	ESCARPIT , Robert. <i>La Révolution du Livre</i> . Paris: Unesco, 1965. 163 p.
55.	<i>Les Lignes de la Main</i> . Lausanne: Tchou, 1966.
56.	SARAIVA , Arnaldo. (Org.). <i>Páginas de estética contemporânea</i> . Lisboa: Ed. Presença, 1966. 236 p.
57.	CONRAD , Joseph. <i>Typhon</i> . Trad. do inglês por André Gide. Paris: Gallimard, 1966.
58.	LENNEP , J. Van. <i>Art et Alchimie - Étude de l'Iconographie Hermétique et de ses Influences</i> . Bruxelas: Meddens, 1966. 292 p.
59.	LINS , Osman. <i>Lisbela y el Prisionero</i> . Trad. de Ana María Merlino de Piacentino. Buenos Aires: Losange, 1966. 162 p.
60.	BARBOSA , Francisco de Assis. <i>Aldebarã ou a vida de Lima Barreto (1881-1922)</i> . Rio de Janeiro: Ediouro, 1967. 416 p.
61.	CAILLOIS , Roger. <i>Les Jeux et les Hommes - le Masque e le Vertige</i> . Paris: Gallimard, 1967. 376 p.
62.	DUPIN , Jacques. <i>Miró</i> . México: Hermes. 1967. 32 p.
63.	GROSSMAN , Leonid. <i>Dostoiévshi artista</i> . Trad. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 274 p.
64.	SPINA , Segismundo. <i>Introdução à poética clássica</i> . São Paulo: Ed. FTD, 1967. 151 p.
65.	READ , Herbert. <i>As origens da forma na arte</i> . Rio de Janeiro: J. Zahar. 1967. 202 p.
66.	BÖLL , Heinrich. <i>Fin de Mission</i> . Paris: Ed. Seuil, 1968. 188 p.
67.	MURRUY , J. Middleton. <i>O problema do estilo</i> . Trad. de Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica. 1968. 159 p.
68.	SEMENZATO , Camillo. <i>Giovanni Bellini</i> . Barcelona: Toray, 1968. 119 p.
69.	GETTINGS , Fred. <i>Le Livre de la Main</i> . Paris: Ed. Des Deux coqs d'Or, 1969. 216 p.
70.	LINS , Osman. <i>Guerra sem testemunhas</i> . São Paulo: Martins, 1969. 285 p.

71.	BARRETO , Lima. <i>Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá</i> . Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970. 175 p.
72.	ECO , Umberto. <i>Apocalíptico e integrados</i> . São Paulo: Perspectiva, 1970. 386 p.
73.	JAKOBSON , Roman. <i>Linguística e comunicação</i> . Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. 162 p.
74.	PROPP , Vladimir. <i>Morphologie du Conte - Suivi de les Transformations des Contes Merveilleux</i> . Trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov e Claude Kahn. Paris: Seuil, 1970. 254 p.
75.	REIS FILHO , Nestor Goulart. <i>Quadro da arquitetura no Brasil</i> . São Paulo: Perspectiva, 1970. 214 p.
76.	BARRETO , Lima. <i>Recordações do escrivão Isaías Caminha</i> . São Paulo: Brasiliense, 1971. 193 p.
77.	GHYKA , Matila. <i>Philosophie et Mystique du Nombre</i> . Paris: Payot, 1971. 281 p.
78.	HAMON , Louis. <i>O que dizem as mãos - sumário de quirologia</i> . Trad. revista e adaptada por Antoine Boueri. SP: Hemus, 1971. 165 p.
79.	LADEIRA , Julieta de Godoy. <i>Entre lobo e cão</i> . Rio de Janeiro: J. Olympio. 1971. 176 p.
80.	SHERIDAN , Jo . <i>O futuro em suas mãos</i> . Rio de Janeiro: Ed. americana, 1971. 223 p.
81.	SOUZA , Sérgio de; BARRETO , Eduardo et al. <i>Bondinho: Revista da cidade</i> . São Paulo: Arte&Comunicação, 1972.
82.	BOSI , Ecléa. <i>Cultura de massa e cultura popular - leituras de Operárias</i> . Petrópolis: Vozes, 1972. 178 p.
83.	PAZ , Octávio. <i>Signos em rotação</i> . São Paulo: Perspectiva, 1972. 319 p.
84.	BROW , Dee. <i>Enterrem meu coração na curva do rio - uma história índia d'oeste americano</i> . Trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Melhoramentos, 1973. 292 p.
85.	SADOUL , Jacques. <i>O enigma do zodíaco</i> . Trad. de Ebreia Castro Alves. Rio de Janeiro: Artenova, 1973. 243 p.
86.	ESCARPIT , Robert. <i>Hacia una sociologia del hecho literário</i> . Madrid: Edicusa, 1974. 318 p.
87.	HOCHE , Gustav R. <i>Maneirismo - o mundo como labirinto</i> . São Paulo: Perspectiva, 1974. 337 p.
88.	NAUMBOURG , Samuel. <i>Recueil de chants religieux et populaires des israelites des temps les plus reculés jusqu'a nos jours</i> . Paris: Moncelot, 1974. 114 p.
89.	FARIAS , Sonia Lucia Ramalho de. <i>Nove, novena - em busca do significante perdido</i> . Rio de Janeiro, PUC, 1975. 201 p.

90.	<i>The International Authors and Writers who's who.</i> Combridge England: Melrose Press, 1976. 676 p.
91.	LINS , Osman. <i>O diabo na noite de Natal.</i> São Paulo: Pioneira, 1977.
92.	BELLODI , Zina M. (Org.). <i>Depoimentos II.</i> Araraquara: Unesp, 1978. 68 p.
93.	<i>The International who's who of Intellectuals.</i> Combridge England: Inter. Biographical Centre, 1978.
94.	FANTINATI , Carlos Erivany. <i>O profeta e o escrivão - estudos sobre Lima Barreto.</i> São Paulo: Hucitec, 1978.
95.	RAMOS-GARCIA , Luís A. <i>Southwest Graduate Symposium of Spanish and Portuguese Literature and Language.</i> Austin: Studia Hispanica, 1980. 149 p.
96.	<i>Os melhores contos do 2º concurso Osman Lins, Brasília: FENAB, 1981. 78 p.</i>
97.	LINS , Osman. <i>Palavras à juventude.</i> Vitória de Santo Antão: IHG, 1981. 15 p.
98.	<i>Os melhores contos do 4º concurso Osman Lins.</i> Brasília: FENAB, 1983. 96 p.
99.	<i>Os melhores contos do 5º concurso Osman Lins.</i> Brasília: FENAB, 1986. 78 p.
100.	LINS , Osman. <i>Avalovara.</i> Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. 413 p.
101.	LADEIRA , Julieta de Godoy (Org.). <i>Memórias de Hollywood.</i> São Paulo: Nobel, 1988. 324 p.
102.	LADEIRA , Julieta de Godoy. <i>Até mais verde - fábula do fim do mundo e do começo.</i> São Paulo: Atual, 1989. 60 p.

2. A margália de Osman Lins: transcrição, classificação e notas da pesquisa

As anotações autógrafas de Osman Lins em seus livros não apresentam complexidade, pois na maioria dos volumes os grifos recaem sobre palavras, frases ou parágrafos, sendo rara alguma observação nas margens ou nas entrelinhas rivalizando com o texto lido. Portanto, a melhor opção para reuni-las foi à transcrição dos trechos, reproduzidos entre aspas e atualizado segundo as regras do novo acordo ortográfico. Dividida em duas partes, a primeira com 30 obras depositadas no IEB-USP e a segunda com 56 títulos na Casa de Rui Barbosa, a edição da margália de Osman Lins tem 1619 fragmentos e 56 apontamentos de leitura. Para melhor organizar a transcrição desse conteúdo, estabeleci a seguinte estrutura:

1. Indicação do livro com margália;
2. Localização ou número de chamada do livro;
3. Páginas em que estão os grifos;
4. A indicação ou ausência do apontamento de leitura no colofão;
5. Indicação da página;
6. Nota OL - Se o grifo de Osman Lins foi realizado a lápis ou a caneta esferográfica;
7. Transcrição dos trechos grifados.

WENDT, Herbert. *La vida amorosa en el mundo animal*. Barcelona: Noguer, 1964. 421 p.

Número de chamada: 020117

Grifos nas páginas: 62, 64, 98, 100, 105, 106, 114, 115, 116, 117, 119, 142, 144, 146, 148, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 174, 178, 183, 205, 228, 231, 242, 245, 248, 256, 257, 261, 306, 326, 330.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 62.

Nota OL - grifo a lápis:

"El miembro "se halla relacionado con el entendimiento y a veces tiene un entendimiento próprio. A veces se muestra reacio y trata de salirse con la suya, a pesar de que la voluntad del hombre, despierto o dormido, y hace lo que quiere. A veces el hombre duerme, pero el está despierto, y a veces el hombre está despierto, pero el duerme. A veces quisiera el hombre usarlo, pero el no tiene ganas, y a veces él tiene ganas, pero el hombre se lo prohíbe. Por lo tanto, parece como si esta cosa viva tuviera sentimientos propios y un entendimiento Independiente del hombre; y creo que el hombre no es justo al avergonzarse de nombrarlo, y no digamos de exhibirlo. Al contrario, lo cubre y esconde siempre, aunque en realidad tendría que adornarlo y mostrarlo solemnemente al igual que un ayudante idóneo"

Com isso, nos trechos destados por Osman Lins, procurei reproduzir com exatidão a ideia selecionada, sendo que, em alguns casos, determinadas passagens foram omitidas devido ao intervalo entre um grifo e outro, elemento indicado por colchetes/reticências [...]. Ademais, quando precisei descrever alguma particularidade - sinais de exclamação, interrogação ou comentários de Lins - fiz uma nota de pesquisa, acompanhada a classificação da Nota OL.

No geral, a marginália tem uma natureza aberta e dispersa, mas ao ser reunida permite, no campo da Crítica Genética ou da Literatura Comparada, encontrar os vestígios de obras editadas, inéditas e os diálogos ou influências do escritor.

Transcrição e classificação da marginalia dos livros depositados no IEB-USP

SCOTT, Walter. *Ivanhoe*. Não consta, s/d. 570 p.

Localização: 823.73 S431iF OL

Não há grifos nas páginas

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul

83 torneio

87 – ‘’ as galerias enchem-se

RIBEIRO, João. *História Universal*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jacintho R. S. Editor, 1929. 490 p.

Localização: 909 R484hu 6.ed. OL

Nome na folha de rosto: M. P. Ladeira, a lápis.

Grifos nas páginas: 5, 8, 9, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 38, 43, 73, 78, 87, 88, 97, 105, 140, 168, 169, 170, 171, 238.

Não há apontamento de leitura no colofão.

pág. 5.

Nota OL - grifo a lápis:

“Evitamos propositadamente as dissertações complementares que fazem o objeto próprio das chamadas histórias da civilização.”

pág. 8.

Nota OL - grifo a lápis no subcapítulo:

“GRANDES DIVISÕES DA HISTÓRIA”

pág. 9.

Nota OL - grifo a lápis:

“Os tempos mais próximos de nós, a partir do séculos XIX, constituem a História Contemporânea.”

pág. 20.

Nota OL - grifo a lápis:

“Este foi o maior sucesso de egiptologia em 1923-1924 e não podem ser realizados os resultados obtidos ainda sob exame enquanto prosseguem as pesquisas com outras novas revelações.”

pág. 21.

Nota OL - grifo a lápis no subcapítulo:

“O MUNDO ORIENTAL – NOÇÕES DE GEOGRAFIA HISTÓRICA DO ORIENTE ANTIGO”

pág. 22.

Nota OL - grifo a lápis:

“I. – O antigo império babilônico ou caldeu tem uma história obscura.”

pág. 26.

Nota OL - grifo a lápis:

“Dos babilônios vieram para outros povos os primeiros conhecimentos astronômicos e as primitivas divisões em meses, semanas, horas e minutos, assim também o mais antigo sistema de pesos e medidas.”

pág. 27.

Nota OL - grifo a lápis no subcapítulo:

“Fenícios”

pág. 28.

Nota OL - grifo a lápis em uma gravura:

“Evolução do alfabeto”

pág. 29.

Nota OL - grifo a lápis:

“Jephté, que combateu os Ammonitas, etc”

pág. 38.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica indicando a página:

pág. 43.

Nota OL - grifo a lápis no subcapítulo:

“A GRÉCIA – O POVO E O PAÍS – COLONIZAÇÃO”

pág. 73.

Nota OL - grifo a lápis cor vermelha:

“Os aliados de Atenas foram pouco a pouco reduzidos a tributários; o tesouro de guerra formado pelos confederados foi transferido de Delos para Atenas, que já possuía todo o comércio, e com essas riquezas havia construído o porto Pireu, ligado por muros a cidade, embelezada agora de templos e estatuas.”

pág. 78.

Nota OL - grifo a lápis cor vermelha:

“Mas o fim da guerra do Peloponeso está próximo. Os atenienses, vários, inconstantes e ingratos, já não tem a coesão suficiente para resistir.”

pág. 87.

Nota OL - grifo a lápis cor vermelha no subcapítulo:

“A MACEDONIA – PHILIPPE E ALEXANDRE”

pág. 88.

Nota OL - grifo a lápis cor vermelha no subcapítulo:

“LETRAS, CIÊNCIAS E ARTES NA GRÉCIA”

pág. 97.

Nota OL - grifo a lápis cor vermelha:

“A REALEZA (753-509 A C) - Durante dois séculos e meio a realeza ou monarquia foi a forma de governos dos romanos. Governaram sucessivamente: Rômulo, Numa Pompílio, Tullo Hostílio, Anco Marcio, Tarquinio Prisco, Servio Tullio e Tarquinio o Soberbo; os três últimos reis são etruscos e a história deles parece mais verídica.”

pág. 140.

Nota OL - grifo a caneta hidrográfica tinta verde:

“Vencida, Cartago viu-se obrigada a exilar Annibal que combatera Roma durante vinte anos (começara aos vinte e quatro de idade).

Annibal refugiou-se junto a Antiocho, rei de Efeso, e depois junto a Prusias, rei da Bithynia. Em toda parte conspirava contra os romanos, e suicidou-se temendo ser entregue por Prusias aos seus inimigos.

- São várias as grafias latinas: Hânñibal e Annibal, Hásdruhal e Asdrubal.

TERCEIRA GUERRA. – Tinha desaparecido o perigo cartaginez, com a perda da liberdade da cidade africana. Em cinquenta anos, porém, Cartago refloria, restaurava as suas perdas e começou a parecer uma ameaça. M. Porcio Catão pedia no Senado que fosse aquele foco pernicioso de uma vez destruído. Todos os seus discursos terminavam com palavras: Ceterum censeo Carthaginem esse delendam.

Masissina, rei da Numidia, foi o instrumento de que se serviu o ódio romano. E assim foi declarada a guerra (149). Cornelio Scipião Emiliano cercou a cidade por terra e mar, que se não quis render. Seis dias de combate nas ruas e 17 dias de incêndio, reduziram Carthago a cinzas.”

pág. 168.

Nota OL - anotação autógrafa a caneta hidrográfica tinta preta no fim da página:

“8-4434.”

pág. 169.

Nota OL - grifo a caneta hidrográfica tinta preta no subcapítulo:

“AUGUSTO (Caesar Octavianus Augustus – 31-44)”

pág. 170.

Nota OL - grifo a caneta hidrográfica tinta preta:

“Foi no meio da profunda paz do mundo, quando estavam fechadas as portas do templo de Jano, que na longínqua Judea, em Belém, nasceu Jesus Cristo.”

pág. 238.

Nota OL - grifo a caneta hidrográfica tinta preta no subcapítulo:

“IMPÉRIO ALEMÃO”

MORGAN, Charles. *A fonte*. 2ª ed. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1947. 386 p.

Localização: 823.91 M847fP 2.ed. 1947 OL

Grifos nas páginas: 45, 55, 72, 73, 75, 78, 93, 111, 117, 118, 125, 143, 159, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 179, 181, 182, 183, 185, 188, 189, 190, 211, 215, 219, 222, 224, 225, 230, 235, 278, 280, 284, 286, 287, 288, 291, 295, 303, 336.

Não há apontamento de leitura no colofão.

pág. 45.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Nunca sentiria tão fortemente que, em cada instante de suas vidas, os homens morrem para esse instante. Não é o tempo que se afasta deles, mas eles que recuam da constância, da imutabilidade do tempo. De modo que, depois, quando olhamos para trás, não é a nós mesmos que vemos, nem mesmo, como se costuma dizer, os nossos eus de antigamente, mas estranhos fantasmas feitos à nossa imagem e semelhança e com os quais não temos comunicação alguma”

pág. 55.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Nós nos formamos a nós mesmos, pensava ele, mediante o esforço e a disciplina, mas uma potência acima de nossa vontade, fora da nossa consciência, corrige a nossa hora”

pág. 72.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“parte do silêncio, como a ativa rotina de um mosteiro, devido à sua regularidade e persistência, deve tornar-se o ritmo da vida”

pág. 73.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“daria talvez àquilo a cor de mil legendas - e veria o barco que Poseidon mudara em ilha ao voltar da Itaca”

pág. 75.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“e aqueles olhos, a desafiarem como baionetas em um caminho”

pág. 78.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“são belas mas se estiolam, por falta de nutrição; mas, se o homem consente em nutrir-se de uma mulher sentir-se-á tão bem enraizado e mantido que só se libertará no dia em que a sua terra o receber de novo.”

pág. 93.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A biblioteca mudou quando Van Leyden se foi embora, como as criaturas humanas mudam e descobrem novas qualidades em si mesmas, quando se veem livres de companhias que as constroem, e Lewis achou que a própria sala tinha para ele um valor independente dos livros que continha. Ele não era um conhecedor de volumes raros. Era a paciência dos livros que ele amava, a sua absoluta passividade que suportava tudo dos homens.”

pág. 111.

Nota OL - grifo a lápis:

“- Talvez eu goste da solidão pelo mesmo motivo por que você tem medo dela. Desejamos os dois escapar de nós mesmos – você na companhia e eu...
- E você?...
-... E eu numa solidão onde o “eu” se perde.”

pág. 117.

Nota OL - grifo a lápis:

“E, durante esse tempo viveria a sua vida própria e ulgaria os homens como homens, independentemente das suas ideias, e os compreenderia através dos princípios que os dividem.”

pág. 118.

Nota OL - grifo a lápis:

“o homem da sua classe é orgulhoso dela.”

pág. 125.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Aparentemente, Lewis estava em paz. Seu trabalho progredia, sua imaginação era fértil: experimentava esse supremo contentamento dos intelectuais que sentem noite e dia o cérebro tecer a sua obra.”

pág. 143.

Nota OL - grifo a lápis:

“muitas vezes é algum escrúpulo de dinheiro, que nenhum homem pode compreender. O fato é que os homens tem um ideia mais ou menos convencional do que quer dizer integridade. Mas a integridade de uma mulher lhe é tão pessoal como o seu próprio rosto. Pode incluir a castidade, ou não; pode incluir o cumprimento de uma promessa, mas o não cumprimento de outra; pode induzi-la a incríveis contradições, sobre o ponto de vista alheio.”

pág. 159.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A morte é o incrível fim de todas as coisas familiares. Uma taça fica mudada porque os mortos não podem mais servir-se dela. Evita-se olhar por uma janela onde não mais se perfilará a sombra deles. Estranha janela. Estranho relógio que persiste, agressivo”

pág. 169.

Nota OL - grifo a lápis:

“Em tuas mãos encomendo o meu espírito”.

pág. 170.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Conservava a lembrança nítida da intenção que tivera ao escrever-lhe; escorraça aquela loucura dos sentidos que se apoderava dela, ao contato de Lewis, ou mesmo à sua aproximação. Nenhum escrúpulo de consciência, nenhum temor ou desejo de observar a lei do casamento, lhe havia ditado a sua carta, mas simplesmente a resistência intuitiva a uma invasão do seu ser.”

pág. 170.

Nota OL - grifo a lápis:

“Sem dom de si mesmo, repetia ela, e pôs-se a pensar naquele amor com uma alegria inocente, quase frívola, como se os prazeres que ele prometia não comportassem nenhuma responsabilidade: uma dança ou um beijo, qualquer coisa alegre, de sensual, que tem o seu momento, de que a gente se apodera, que a gente goza, e abandona, e esquece”

pág. 171.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Puxou suavemente a rédea, para que a cadência se abrandasse como uma vaga que morre”

pág. 172-173.

Nota OL - grifo a lápis:

“Quero dizer uma vez mais que te amo. Não se trata unicamente da embriaguez de um instante de paixão. Eu te amo com todo o meu ser - um amor oculto no meu coração, creio eu, desde a nossa leitura de Nausicaa. Tudo o que eu sei de mim mesmo, esclarece, mortifica e confirma este amor. Não me sinto nem desesperado nem confuso. Já o estive, mas acabou-se. Eu te amo e devo dizê-lo a ti, para que, sabendo-o possas julgar esse amor. O que eu já possuía, tu o enriqueceste e animaste; o que, agora entrou na minha vida é teu para sempre, mesmo que tu o repilas, pois é um dom que provém de ti. Eu unicamente peço que sintas que meu amor te segue, qualquer que seja o caminho por onde se guires.”

pág. 174.

Nota OL - grifo a lápis:

“Vivia de uma vida secreta, além da alegria e da dor.”

pág. 175.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Tinha desejos de ouvir, naquela noite, uma outra música, que não o murmúrio do seu clavicórdio solitário; por exemplo, a palpação de uma harpa ou o brio de um violino. Gostaria de dançar longas horas à luz da vela, e de manhã, cansada, com o enfraquecimento eco da música na lembrança, despir-se para nadar nos lagos ao nascer do sol, e contemplar a ilha que flutuaria entre as palhetas de cristal dourado, enquanto sentiria o frio deslizar da água sob o seu braço estendido.”

pág. 177.

Nota OL - grifo a lápis.

“Tua letra! Lembro-me da tua primeira carta, na fortaleza. Eu não te conhecia; mas, mesmo então, não pude escapar ao mistério daquela carta - uma carta de fantasma que eu via e não via; a tua mão sobre o papel; a tua pena formava palavras sobre os meus olhos; os teus olhos que as olhavam. E agora, ó Julie, ter, aberto diante de mim, sobre a minha mesa, ao alcance da minha mão, uma carta escrita por ti! E como se tu te encontrasses na peça. Mais do que isso - é como se o segredo do teu ser, a sua essência mais profunda”

pág. 179.

Nota OL - grifo a lápis.

“Um dia, quando não tiveres nada melhor que fazer, escreve-me para dizer se o teu livro está progredindo. Isso sempre me interessará. Penso que tu serás um grande homem mais tarde, e a tua carta, que eu prometo guardar, intrigará o teu biógrafo quase tanto quanto intrigou a Julie.”

págs. 181-182 .

Nota OL - grifo a lápis.

“Tu estás nesta peça comigo, mais próxima de mim do que nunca o estiveste. A tua presença me penetra e faz parte de mim. E se digo unicamente que te amo, sirvo-me apenas de uma linguagem de que minha vida ultrapassou o sentido. Amamos o que está fora de nós, e tu cessaste de estar fora de mim. No entanto, não me sei servir de outra linguagem, e as palavras voltam sem cessar - eu amo, eu adoro, eu desejo.”

pág. 182.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul.

“Quando penso nessa volta a ti, na tua percepção, neste milagre de contemplar com os meus próprios olhos a reprodução material do que tu te tornaste dentro de mim, todas as minhas recordações, as minhas vagas reminiscências de felicidade, todos os meus ardentes desejos de apaziguamento pela beleza, se erguem para a realização. Acho estranho não ter sabido que te amava quando eras menina.”

págs. 183-184.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul / autógrafo – sinal de exclamação:

“Desde que me tornei homem, cada impulso aos meus sentidos vai dar na imagem da tua beleza. Mas a flama não depende unicamente de ti e de mim. Como enamorados, podemos atravessá-la e passar além, porque nos teremos elevado acima dela e não porque ela nos haja faltado. Se eu me engano, então o amor não é mais que corrupção, e só há verdade na renúncia e paz na morte. Mas, neste mundo, a verdade na renúncia e paz na morte. Mas, neste mundo, a verdade reside na percepção que nós dela temos. E o nosso próprio julgamento que faz o nosso destino, nisto e em todas as coisas. Para aqueles que, como eu, estão libertados - ou exilados - de uma crença em imutáveis e divinos mandamentos, não existe nenhuma lei contra o amor, nem dever absoluto para com ele, a não ser o de descobrir incessantemente a sua natureza e saber se não será apenas ávido e estéril, ou se é de essência espiritual e capaz de frutificar. Eis a minha fé, Julie. É preciso que tu te julgues a ti mesma, como eu me julgo.
Lewis !!!”

pág. 185.

Nota OL - grifo a lápis / nota autógrafa a lápis na lateral direita : este conceito eu não posso aceitar:

“E ninguém pode manter domínios, constituir uma classe privilegiada e responsável sem colocar as obrigações de meio e de família antes do amor individual. Isso tanto é mais verdade na Holanda, onde não se pode legar os bens a um único filho, mas onde a lei obriga a dividi-los e subdividi-los. Essas partilhas devem ser contrabalançadas em seguida, por acordos matrimoniais. Se os Leyden tivessem casado por amor, por mais que seus filhos tivessem trazido novas riquezas, adquiridas em Java ou onde quer que seja eles teriam cessado de existir como família. Boas ou más, as suas tradições teriam desaparecido. Por mim, creio que elas são boas - sobre todos os pontos de vista, sociais morais e outros. Mas que o sejam ou não, trata-se de um ideal, ao qual aqueles que nele acreditam devem conformar-se, muitas vezes ao preço de enormes sacrifícios quando às suas inclinações pessoais. Tio Pieter desposou minha mãe por amor, mas atravessara anos e anos de abnegação e de alto sacrifício era um viúvo de convenance, com herdeiros de convenance. Sempre me senti como uma bastarda neste meio. Isso muitas vezes me tornou desesperadamente infeliz, mas eu compreendo o seu ponto de vista.”

pág. 188.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“É que meu amor, em vez de desviar minhas intenções, as enriquece e as equilibra”

pág. 189.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Agora, porque tu me amas, o inverno afasta-se da minha alma e a solidão perde seus perigos. Não há surpresa mais maravilhosa do que a de sentir-se amado; é a mão de Deus pousada em nosso ombro.

Não há paz maior do que amar; é o suspiro de uma criança desamparada que repousa a cabeça no travesseiro e consola-se no sono, passando da vida cega para a serena segurança dos sonhos. A beleza deste mundo está contida em ti, e as maravilhas do outro estão em ti simbolizadas. Em ti, estão todas as estações da graça e da misericórdia. E, como tu, tal as estações, não farás senão passar, cada hora junto de ti terá a dupla felicidade da recordação e da experiência.”

pág. 190.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Eu me sentiria viver de novo e, talvez, seríamos felizes”

pág. 211.

Nota OL - nota autógrafa - sinal de exclamação no início do capítulo: “I !!!”

pág. 215.

Nota OL - nota autógrafa - sinal de exclamação: !!!

pág. 219.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Mesmo no amor não havia fugir da eterna solidão de si mesmo. Nós nos beijamos, mas não podemos misturar-nos. Enlaçamo-nos, mas não podemos ficar mais perto. Queríamos ser um só, mas permanecemos sempre dois. Quando o homem e a mulher se acham no último êxtase da paixão, procurando fazer com que a carne ultrapasse a divisão das suas almas, enganam-se; embora atribuam ao ato do amor tudo o que lhe pode dar a imaginação, o romantismo, a poesia e a religião, embora o identifiquem com a procriação e o amor dos filhos”

pág. 222.

Nota OL - grifo a lápis:

“E agora - tu existes - com a luz do sol e o vento, ao sairmos de uma peça fechada. Tu me ensinas mais coisas do que eu poderia aprender nos livros”

págs. 224-225.

Nota OL - grifo a lápis:

“– Mas Julie! - exclamou ele. - Nós nos amamos. Algo que não é nem teu, nem meu, saiu do nosso amor e permanece independente de nós. Não nos sentimos comprometidos para com isso? Quando eu te vejo como és agora...

Ela tomou-lhe a mão e apertou-a.

– Mas este inverno não pode durar eternamente, Lewis – disse ela, com o olhar voltado para o ocidente, onde tonalidades profundas se atenuavam e grandes cabeleiras de nuvens se estiravam em fiapos cor de laranja. – Virá a primavera e o verão; depois de novo o outono e o inverno. A menos que nós mesmos não mudemos, cada um de nós, será o habitante de um mundo separado”

pág. 230.

Nota OL - grifo a lápis :

“Um dos três irmãos perde a oportunidade, porque não reconhece uma fada na mendiga à beira do caminho; segundo porque na pressa de ir a seus negócios, não teve tempo de olhá-la; e o terceiro, o privilegiado, a reconhece, a serve e recebe os seus favores. Mas ele também perderia a sua recompensa se não tivesse sabedoria bastante para conservá-la. Quando deixa o local encantado, carregando consigo o prêmio, não deve olhar para trás. Ele só deve levar consigo o que carrega dentro de si – isto é, o que ele se tornou – e não deve olhar para trás. Deve seguir avante, qualquer que seja o mundo que o espera.”

pág. 235.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“– Uma vez, falamos de contos de fadas, ele e eu. Lewis acha que a vida é vazia sem o maravilhoso e sem os milagres, mas que nenhum encantamento tem sentido se a existência ordinária não o assimilou. Um milagre não é mais que um germe. Devemos plantá-lo e cultivá-lo, se quisermos que dê fruto. Creio que foi ao explicá-lo, que Lewis o compreendeu pela primeira vez e eu também, pela primeira vez, compreendi o próprio Lewis”

pág. 278.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“É uma experiência secreta e interior que aqueles que disso tem consciência (e são poucos, exceto na infância e talvez na velhice procuram intensificar, pois intensifica-la é protegê-la e sustentá-la. Nesta restrita consciência, neste campo fechado, a sabedoria floresce, da semente dos mistérios, dentre os quais os mais fecundos são o amor e a morte. Ali produzem estes os seus frutos imortais; mas no campo de ação que os homens chamam vida, produzem somente prazer e medo, emoções perecíveis.”

pág. 280.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A fortaleza está deserta agora, pensou ele; o arame farpado pende nos postes; mas, cada tarde, as crianças da margem oposta agitarão os gorros para o trem que passa. Em breve esta sala, também, ficara deserta. Estarei a caminho do Castelo. Quando eu voltar para dormir aqui esta noite, entrarei em uma casa estranha. Já é estranha para mim, acrescentou erguendo a cabeça, tão estranha como a fortaleza, se eu para lá voltasse.”

pág. 284.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Parece-me que colocar-se no segundo plano é o verdadeiro significado da vida”

pág. 286.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“– A dificuldade – disse ele – é tornar mais nítida a distinção entre a quietude interior, o equilíbrio, que é o objeto real da contemplação, e a indiferença ou temor em face da vida, que pode revestir aparência exterior da contemplação, embora resulte de um espírito covarde e preguiçoso.”

pág. 287.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O mundo de tal forma se empobreceu, que lhe são necessários seus antigos tesouros espirituais. Tomaram o hábito de pensar por grupos, classes, massas, e a civilização se esboroa sob o peso de tal erro. Erro, porque a massa é contrária à natureza; a massa não nasce nem morre, nada tem de imortal; a poesia da experiência humana não se aplica a ela. A nascença e a morte não solitárias, o pensamento e o crescimento também o são; cada realidade definitiva da vida de um homem é dele só impossível de comunicar; logo que ele se aglomera, afasta-se das realidades. Quando mais se identifica a seus semelhantes, mais se afasta verdade. Lenine tem consciência disso. Sabe que uma associação humana que se aproxima da solidão espiritual, se torna perigosa para aquilo que ele julga ser a verdade das massas. Eis por que o amor do homem a Deus, ou à mulher é contra-revolucionário, e ele deseja destruí-lo. Mas ele é indestrutível.”

pág. 288.

Nota OL - grifo a lápis:

“sentia-se envergonhado, a mesma vergonha de quem recebesse em silêncio, sem ousar responder, a afetuosa confiança”

pág. 291.

Nota OL - nota autógrafa - sinal de exclamação: “!!!”

pág. 295.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ela lhe propusera transportar o clavicórdio para o quarto. “Não, peço-te, deixa-o onde está – respondera ele. – Gosto que fiques invisível quando tocas. Sabes, Julie, o que me dá mais prazer no mundo? Imagina. Estou eu deitado aqui, no meu leito. Tu me perguntas que música eu desejo. Eu digo. Depois há um silêncio. Em seguida, de súbito, as primeiras notas. Às vezes é a música que eu esperava, a que eu tinha no pensamento, ou então, ao contrário, a decisão vem de ti, a minha espera é frustrada, eu nada mais reconheço.”

pág. 303.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“aquele rosto de aparência familiar assumiria um aspecto desconhecido, a sombria inteligência do olhar ficaria envenenada e, na sua paz, espelho da mútua amizade, apareceria o tumulto de imagens carnaís. Rupert não queria ver Lewis, nem nada fora da reverberação do caminho de areia e das pontas brilhantes de seus próprios sapatos”

pág. 336.

Nota OL - nota autógrafa - sinal de exclamação: “!!!”

AQUINO, San Tommaso d. *Trattato su a Pietra Filosofale e l'Arte dell'Alchimia*. Millano: Ed. Italiana, 1947. 69 p.

Localização: 189.4 T655tra OL

Grifos nas páginas: 7, 26, 51, 55, 56.

Não há apontamento no colofão.

pág. 7.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“La base del ragionamento consiste come si vede, nel sostituire alle prove evidenti un apprezzamento personale. Per dirla in altre parole, è l’anarchia in matéria di lógica.”

pág. 26.

Nota OL - grifo a lápis:

“non tarderanno ad incendiarsi così come dice Athau, nel livro degli Specchi ardenti”

pág. 51.

Nota OL - grifo a lápis:

“Per l’Opera del Sole, prendi del vetriolo molto epurato, rosso e bene calcinato, e scioglilo nell’urina dei bambini.”

pág. 55.

Nota OL - grifo a lápis:

“Della pazienza, perché, secondo Geber, la precipitazione è opera del diavolo; colui Che non há pazienza deve sospendere ogni lavoro.”

pág. 56.

Nota OL - grifo a lápis:

“Ma, per terminare in poche parole, la nostra matéria o magnésia è il mercúrio preparado con l’urina di un ragazzo di dodici anni, appena emessa, e che non abbia mai servito per la grande opera”

MANN, Thomas. *O jovem José*. Trad. de Agenor Soares de Moura. Porto Alegre: Ed. Globo, 1948. 247 p.

Localização: 833.912 M282jP OL

Grifos nas páginas: 208, 225, 238, 246.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 208.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É que só lentamente se dá o cumprimento; ele começa, tenta-se uma vez, mais outra, já é um presente provisório no céu e na terra, mas ainda não é o verdadeiro cumprimento; senão apenas uma como tentativa e uma promessa. Assim o cumprimento roda para a frente, penosamente, como a pedra, quando é pesada, é rodada do poço.”

pág. 225.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É boa a usança, é benéfica a regulamentação do júbilo e da dor por meio de fórmulas prescritas, a fim de que não se propaguem degenerando e não caiam em excessos, mas se prepare um sólido leito em que seja possível canalizá-las”

pág. 238.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O homem, com efeito, só gera aquilo que conhece. Mas se quisesse gerar sabendo e conhecendo, seria isto criar, e ele presumiria ser Deus.”

pág. 246.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A vida e o amor são belas coisas, mas a morte também também tem suas vantagens, porque ela põe em lugar seguro o objeto amado, colocando-o no passado e na ausência, e onde antes havia apreensão e medo, agora há sossego e calma.”

Apontamento de leitura a caneta esferográfica tinta azul:

Sonho de José – 68/75

Paciência e espera – 208

Bela conversa do velho ismaelita c/
os irmãos – 194 e rejs.

Boa regulamentação do júbilo e da dor – 225

O homem só gera o que não conhece – 238.

A segurança da morte – 246.

Terebrar

MANN, Thomas. *José, o Provedor*. Trad. de Agenor Soares de Moura. Porto Alegre: Ed. Globo, 1948. 414 p.

Localização: 833.912 M282joP OL

Grifos nas páginas: 40, 49, 50, 145, 338.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 40.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“electuários”
“filactérios”

pág. 49.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“azurite e diorito”

pág. 50.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“vináceas”

pág. 145.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Não há no mundo arrogância maior do que a de dividir os filhos do nosso Pai em iniciados e não iniciados e ensinar palavras duplas, umas destinadas às massas, outras à roda íntima. Não devemos dizer o que sabemos e testemunhar o que vimos. Faraó não quer fazer outra coisa senão aperfeiçoar a doutrina, o que se lhe torna difícil devido ao ensinamento.”

pág. 338.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A pretensão do eu humano ao centro de importância foi a condição prévia da descoberta de Deus; e só com a perdição completa de uma humanidade que não toma a si própria a sério, é que ambas as descobertas podem ser novamente frustradas.”

Apontamento de leitura a caneta esferográfica tinta azul:

Palavras duplas às massas / à radaintima 145.

Aquêle que a si próprio não torna a sério 338

Dapífero

Escarro

Nastro

Siba

Diorito

Malaquite

Lura

Ibrim

Atreito

Alguergue

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. de Paulo Rónai e Cecília Meireles. Porto Alegre: Ed. Globo, 1953. 109 p.

Localização: 836.91 R573cP OL

Grifos nas páginas: 22, 23, 27, 28, 29, 32, 33, 37, 38, 42, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 59, 61, 72, 76.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 22.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ninguém o pode aconselhar ou ajudar, - ninguém.”

pág. 23.

Nota OL - grifo a lápis:

“Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples “sou”, então construa a sua vida de acordo com esta necessidade. Sua vida, até em sua hora mais indiferente e anódina, deverá torna-se o sinal e o testemunho de tal pressão. Aproxime-se então da natureza. Depois procure, como se fosse o primeiro homem, dizer o que vê, vive, ama e perde. Não escreva poesias de amor. Evite de início as formas usuais e demasiado comuns: são essas as mais difíceis, pois precisa-se de uma força grande e amadurecida para se produzir algo de pessoal num domínio em que sobram tradições boas, algumas brilhantes. Eis por que deve fugir dos motivos gerais para aqueles que a sua própria existência cotidiana lhe oferece; relate suas mágoas e seus desejos”

págs. 27-28.

Nota OL - grifo a lápis:

“Com efeito, em última análise, é precisamente nas coisas mais profundas e importantes que estamos indizivelmente sós, e para que um possa aconselhar ou mesmo ajudar a outro, muito deve acontecer; muitos sucessos favoráveis devem ocorrer; toda uma constelação de eventos se deve reunir para que uma única vez se alcance um resultado feliz.

Quero falar-lhe hoje apenas de duas coisas. Primeiro, da ironia.

Não se deixe dominar por ela, sobretudo em momentos estereis. Nos momentos criadores procure servi-se dela, como de mais um meio para agarrar a vida. Utilizada com pureza, ela também é pura e não nos deve envergonhar. Ao verificar, porém, que se familiariza demais com ela, temendo uma intimidade excessiva, volte-se para objetos grandes e graves, diante dos quais ela se encolhe desajeitada. Busque o âmago das coisas, aonde a ironia nunca desce; e ao sentir-se destarte como que à beira do grandioso, examine ao mesmo tempo se essa concepção das coisas deriva de uma necessidade de seu ser. Sob a influência das coisas graves, com efeito, a ironia ou o abandonará por si mesma (se tiver sido algo de ocasional) ou então se reforçará (caso lhe pertença como coisa inata) num instrumento sério, enquadrando-se no conjunto dos meios com o que o senhor deverá moldar a sua arte.”

pág. 29.

Nota OL - grifo a lápis:

“Se eu tivesse de confessar com quem aprendi alguma coisa acerca da essência do processo criador, sua profundidade e eternidade, só poderia indicar dois nomes: o de Jacobsen, este poeta máximo, e o Auguste Rodin, o escultor que não tem igual entre todos os artistas de nossos dias.”

págs. 31-32.

Nota OL - grifo a lápis e a caneta esferográfica tinta azul:

“Deixe-me fazer-lhe aqui um pedido: leia o menos possível trabalhos de estética e crítica. Ou são opiniões partidárias petrificadas e tornadas sem sentido em sua rigidez morta, ou hábeis jogos de palavras inspirados hoje numa opinião, amanhã noutra. As obras de arte são de uma infinita solidão; nada as pode alcançar tão pouco quanto a crítica. Só o amor as pode compreender e manter e mostrar-se justo com elas.”

pág. 33.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“a paciência é tudo.”

pág. 33.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Com efeito, a experiência artística está incrivelmente perto da experiência sexual no sofrimento e no gozo que os dois fenômenos não são senão formas diversas da mesma saudade e da mesma bem-aventurança.”

pág. 37.

Nota OL - grifo a lápis:

“Mesmo os melhores se enganam no uso das palavras quando estas têm de significar o que há de mais discreto, de quase indizível. Creio, contudo, que o senhor não deixará de encontrar uma solução, se se agarrar a coisas que se assemelham a si, como as que agora dão repouso aos meus olhos. Se se agarrar à natureza, ao que ela tem de simples, à muidez que quase ninguém vê e que tão inesperadamente se pode tornar grande e incomensurável; se possuir este amor ao insignificante; se procurar singelamente ganhar como um servidor a confiança daquilo que parece pobre – então tudo se lhe há de tornar fácil, harmonioso e, por assim dizer, reconciliador, - não talvez no intelecto, que ficará atrás espantado, mas sim na sua mais íntima consciência, que vigia e sabe.”

pág. 38.

Nota OL - grifo a lápis:

“Mas é difícil o que nos incumbiram; quase tudo o que é grave é difícil: e tudo é grave. Se chegar a reconhecer isto e a alcançar, - partindo de si, de sua inclinação e de sua maneira de ser, de sua experiência e infância – uma relação inteiramente sua (livre de convenções e costumes) com a carne, não mais deverá temer o perder-se e o tornar-se indigno de sua posse mais preciosa.”

pág. 42.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ame neles a vida sob uma forma estrangeira e tenha indulgência com os homens que, envelhecidos, temem a solidão a que o senhor confia. Evite dar alimento ao drama sempre pendente entre pais e filhos o qual gasta muita força destes e consome o amor daqueles; amor que, embora incompreensivo, age e aquece. Não lhes peça conselho e não conte com a sua compreensão, mas acredite num amor que lhe é conservado como herança e fique certo de que há nesse amor uma força e uma benção a que não se arrancará mesmo se for para muito longe.”

pág. 45.

Nota OL - grifo a lápis:

“Entretanto, há muita beleza aqui, porque há muita beleza em toda parte.”

pág. 48.

Nota OL - grifo a lápis:

“Há uma solidão só: é grande e difícil de se carregar”

págs. 48-49.

Nota OL - grifo a lápis:

“O que se torna preciso, é no entanto isto: solidão, uma grande solidão interior. Entrar em si mesmo, não encontrar ninguém durante horas – eis o que se deve saber alcançar. Estar sozinho como se estava quando criança, enquanto os adultos iam e vinham, ligados a coisas que pareciam importantes e grandes esses adultos tinham um ar tão ocupado e porque nada se entendia de suas ações.”

pág. 49.

Nota OL - grifo a lápis:

“Por que querer trocar a sábia não-compreensão significa solidão, ao passo que defensiva e desprezo equivalem à participação nas próprias coisas cujo afastamento se deseja?”

pág. 50.

Nota OL - grifo a lápis:

“A posição em que agora deve viver não é mais carregada de convenções, preconceitos e erros do que todas as outras.”

pág. 51.

Nota OL - grifo a lápis:

“Não tendo nenhuma comunhão com os homens, procure ficar perto das coisas, que não o abandonarão.”

pág. 51.

Nota OL - grifo a lápis:

“Não será, antes, que o senhor ainda não possuiu?”

pág. 52.

Nota OL - grifo a lápis:

“saudades e Maomé enganado por seu orgulho; se percebe com espanto que Ele não existe nem mesmo nesta hora em que falamos d’Ele – que coisa então o autoriza a sentir a falta de alguém que nunca foi e a procurá-lo como se estivesse perdido?”

pág. 53.

Nota OL - grifo a lápis:

“Existe algo que lhe possa tirar a esperança de estar futuramente n’Ele, no longínquo, no extremo?”

pág. 55

Nota OL - grifo a lápis:

“Sabemos pouca coisa, mas que temos de nos agarrar ao difícil é uma certeza que não nos abandonará. É bom estar só, porque a solidão é difícil. O fato de uma coisa ser difícil deve ser um motivo a mais para que seja feita. Amar também é bom: porque o amor é difícil. O amor de duas criaturas humanas talvez seja a tarefa mais difícil que nos foi imposta, a maior e última prova, a obra para a qual todas as coisas são apenas uma preparação.”

pág. 56.

Nota OL - grifo a lápis:

“Assim, para quem ama, o amor, por muito tempo e pela vida afora, é solidão, isolamento cada vez mais intenso e profundo. O amor, antes de tudo, não é o que se chama entregar-se, confundir-se, unir-se a outra pessoa. Que sentido teria, com efeito, a união com algo não esclarecido, inacabado, dependente? O amor é uma ocasião sublime para o indivíduo amadurecer, tornar-se algo em si mesmo, tornar-se um mundo para si, por causa de um outro ser; é uma grande e ilimitada exigência que se lhe faz, uma escolha e um chamado para longe. Do amor que lhes é dado, os jovens deveriam servi-se unicamente como de um convite para trabalhar em si mesmos (“escutar e martelar dia e dia”). A fusão com outro, a entrega de si, toda a espécie de comunhão não são para eles (que deverão durante muito tempo ainda juntar muito, entesourar); são algo de acabado para o qual, talvez, mal chegue atualmente a vida humana.”

pág. 57.

Nota OL - grifo a lápis:

“Que acontecerá pois? Que poderá fazer a vida desse montão de material estragado a que eles chamam sua comunhão e facilmente chamariam sua felicidade?”

pág. 59.

Nota OL - grifo a lápis:

“Na medida, porém em que começarmos a tentar, solitários, a vida, estas grandes coisas se hão de aproximar da nossa solidão.”

pág. 61.

Nota OL - grifo a lápis:

“Ainda mais: pense que o grande amor que lhe fora imposto na sua adolescência se tenha perdido. Não terá sido então que amadureceram em si grandes e bons desejos e propósitos dos quais o senhor vive ainda hoje? Creio que aquele amor persiste tão forte e poderoso em sua memória justamente por ter sido sua primeira solidão profunda e o primeiro trabalho interior com que moldou a sua vida.”

pág. 72.

Nota OL - grifo a lápis:

“Quando aos sentimentos: são puros todos aqueles que o senhor concentra e guarda; impuros os que agarram só um lado de seu ser e o deformam.”

pág. 76.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Assim, o faz, mais ou menos, todo o jornalismo, quase toda a crítica e três quartos daquilo que se chama e se quer chamar literatura.”

Apontamento de leitura a caneta esferográfica tinta azul:

As profs. meio artísticos – 76

Ninguém o pode aconselhar -22

Não leia crítica – 32

Paciência - 33

Sexo e experiência artística – 33

Entre pais e filhos, entre

espíritos diferentes – 42.

SEDLMAYR, Hars. *A revolução da arte moderna*. Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1955. 135 p.

Localização: Arquivo: OL-VDF-0143

Grifos nas páginas: 5, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 40, 44, 45, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 74, 91, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 104, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 116, 117.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 5.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul no índice:

“XI - O Artista Autônomo”

pág. 11.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“no fundo nada tem que ver com as autênticas exigências da arte moderna, e que apenas se comparam a ela superficialmente no desejo manifesto de se mostrarem à “altura da época”, conseguir uma modesta fama e fazer fortuna.”

pág. 11.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em parte, pela falta de responsabilidade e pela cobiça de certo setor da grande imprensa que confunde o falso com o autêntico; em parte, porque existem sérios interesses em conservar difíceis de distinguir os limites entre o autêntico e o falso, chegando-se a reconhecer com indiferenciáveis, em princípio, semelhantes limites.”

pág. 12.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“também a da arte moderna, existe um processo clássico. Consiste na referência, dentro da multiplicidade em que se desenvolvem os fenômenos parciais de raiz comum, de um fenômeno primário. Este fenômeno – ao qual poderíamos também chamar axioma ou radical – não pode desenvolver-se por si só, mas unicamente “contemplado”. Também não se podem inquirir sem mais nem menos as causas dele, mas apenas muito mais”

pág. 13.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas nada seria tão errado como acreditar que, mediante a referência a uns poucos fenômenos primários, se deveria “construir” a totalidade do facto histórico, em cujo fim se encontra a atual “arte moderna”. Semelhante intento seria, por si só, uma abstração extrema e perigosa”

pág. 16.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Um fenômeno primário dos movimentos que preparam a arte moderna e que, por assim dizer, formam o seu substrato, é o desejo da arte e de todas as suas manifestações de chegarem a ser completamente “puras”.”

pág. 16.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“que desta “procura da pureza” se possa deduzir e tornar patente um assombroso número de fenômenos completamente diferentes no campo da arte moderna”

pág. 16.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Já nas vésperas da Revolução Francesa, entre 1770 e 1780, se mostra com toda a firmeza nos arquitetos da dita Revolução. Mas não se utilizam então os novos materiais de construção; o ferro, o aço e o cristal aparecem pela primeira vez como materiais de construção no século XIX e precisamente em obras que não eram propriamente de arquitetura: nas “casas de cristal” dos parques ingleses e jardins botânicos; depois, desde 1850, no “palácios de cristal” das exposições universais. O cimento e o cimento armado só aparecem na transição do século XIX para o XX.”

pág. 18.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A verdadeira coluna – uma das mais grandiosas descobertas do espírito humano – é a criação tanto arquitetônica como escultórica. A sua verticalidade é tectônica, assim como o plinto em que assenta e o entablamento. Mas não se trata – como a incompreensão racionalista-funcional do século XIX queria sustentar como verdadeiro – de simples símbolo de sua função material de carregar ou suportar, antes pelo contrário e desde um princípio se trata de uma elevada forma de dignidade e de um autêntico símbolo de uma atitude espiritual universal, da mesma verticalidade que eleva o homem acima da besta (W. Mrazec). Foi na grande liquidação de símbolos e dignidades do século XIX que a desvalorizam e a tornaram materialisticamente incompreendida.”

pág. 19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Até fins do século XVIII, quase toda a arquitetura superior se baseia na coluna ou em formas com ela têm relação de derivação, tais como a pilastra ou o pilar circular com capitel, assim como os chamados “servos” da arquitetura medieval.”

pág. 19

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“as “ordens” e tudo o que a elas pertence, até às balaustradas e sapatas... os “perfis””

pág. 20.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“o ornato, tanto pintado como o real”

pág. 20.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o ornamento é um crime” (ADOLF LOOS).”

pág. 20.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Não obstante isto, mantiveram-se na arquitetura da Revolução do século XVIII formas que, por seu lado, fazem referência ao corpo humano. As portas e as janelas altas, ainda que tenham perdido os seus perfis, continuam a constituir marcos para uma figura humana imaginária. Na segunda Revolução perde-se também esta relação.”

pág. 21.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A mais pura representação do ideal arquitetônico são cubo e o prisma. Ambos apresentam as fundamentais dimensões ortogonais do espaço em que se baseia toda a arquitetura pura.”

pág. 23.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A pintura abstrata constitui o último resultado consequente de um processo que abarcou e transformou não apenas a pintura, mas todas as artes; o processo para purificar completamente uma arte dos elementos de todas as outras. Portanto, a pintura abstrata é uma pintura absolutamente “pura”, isto é, purificada de elementos das restantes artes.

Assim como na arquitetura, também a pintura, numa série variada e ramificada de fatos que começam no século XVIII, foi eliminado de si pouco a pouco todos os elementos “heterônomos” para chegar a ser completamente autónoma. Onde este processo se aproxima do seu limite natural, surge a pintura “pura”, a pintura “absoluta”, coisa que aconteceu por volta de 1910. É então que aparecem em Picasso, Kandinsky, Malevitch e outros as suas primeiras pinturas “puras”.

pág. 23.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: nota entrelinhas: escultórico

“Se a arquitetura, para chegar a ser “pura”, tem que eliminar primeiramente o elemento pictórico e o escultórico, a pintura tem que prescindir do escultórico e do tectónico. O elemento na pintura é constituído pela representação de corpos na superfície plana com luz e sombras, como, desde Giotto, vinha sendo uma forma característica e determinada da pintura europeia.”

pág. 24.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No quadro “escultórico” que, desde os dias de Giotto tinha dominado a pintura europeia, o tectónico penetrara de uma forma tão especial como o “relevo” e um determina o outro. O quadro cria, com os meios que lhe proporciona a perspectiva, um cenário imaginário, constituindo a torta perspectiva central da Renascença apenas um caso especial de esta consolidação tectónica do quadro. As coisas e figura apoiam-se no âmbito do quadro sobre uma base imaginária, seja de tipo estritamente arquitetônica, seja a gradação de uma zona natural de terreno. Mesmo a superfície de um riacho ou as nuvens respondem, no quadro, a uma ordem tectónica, que é criada pela perspectiva.”

pág. 25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A perturbação da perspectiva...”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A mais aguda expressão de atectonismo demonstram-no aqueles quadros em que praticamente são impossíveis de distinguir a parte de cima e a de baixo. Isto manifestou-se em princípio de forma quase imperceptível e encoberta, podemos dizer.”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A predileção da pintura moderna pelo mundo do sonho e a preferência da representação sobre a percepção está condicionada pela aversão ao tectónico.”

pág. 27.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É evidente que esta inclinação para o atectónico que se deduz da exagerada tentência da pintura para chegar a ser completamente “pura”, completamente autónoma e que em princípio se tinha tornado evidente em sintomas de pouca importância, só pode impor-se totalmente quando o quadro renuncia à representação do mundo “real”. Um condiciona o outro.”

pág. 27.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Distinguir estas duas “funções” do quadro é de capital importância para a compreensão da pintura moderna, pois aí não só se caminha para a eliminação da representação do objetivo, como também para a eliminação da significação. Existe uma pintura objetiva com e sem significação associada a ela, assim como existe uma pintura “não-objetiva” com e sem o correspondente significado. Como estas duas coisas não chegaram a ser diferenciadas, surgiu uma grande confusão.”

pág. 29.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Esta diferenciação revela ao mesmo tempo duas coisas: primeira – que a pintura “não-objetiva” com significado intentado aparece como uma espécie de continuação da pintura objetiva com significado (ainda que, por essa razão, fique perante enormes dificuldades) e fica a um elemento literário. Segunda. – Que a pintura não-objetiva e sem significado intentado tem o seu prelúdio numa pintura objetiva sem significação. Como aquela, limita-se ao positivamente visível, mas converte em perfeita realidade a procura por uma pintura absoluta, “pura”.”

págs. 30-31.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A arte objetiva, para a qual carece de importância o significado, o “Positivismo” pictórico constitui já um primeiro passo para uma purificação do quadro do elemento gráfico “estranho”... O segundo passo decisivo neste caminho deu-se quando o objeto representado, não só carece já de importância para o pintor mas também se transforma num simples pretexto para o desenvolvimento de figuras formais e “problemas”.”

pág. 31.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: Sinal de interrogação no final do parágrafo.

“Não existe diferença alguma – ainda que isto seja negado pela apologia modernista da arte – entre uma arte objetiva, para a qual passou a ser indiferente o objeto, e uma arte que não o tenha.”

pág. 31.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“bifurca-se o caminho”

pág. 34.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É esta consideração que merecia ser examinada com mais cuidado: um mundo real em que existisse o divino, o humano, o feminino, o vegetal e o lunar, mas que não tivesse sol, nem lua, nem plantas, nem mulheres, nem homens, nem Deus, seria, na realidade, um trágico mundo de fantasmas.”

pág. 36.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“da percepção: fenômenos livres de significação são fenômenos vacilantes (USNADZE). Em certo sentido pode afirmar-se que a pintura não-objetiva, sem significado, personifica uma caso espacial”

pág. 40.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Pois bem, o que não tem discussão é o fato que com o passo que foi dado por Mondrian, a pintura – de forma completamente análogo à arquitetura – se submeteu a uma nova “heteronomia”, ou seja, a da geometria mais elementar. Semelhantes quadros não serão já feitos com os típicos instrumentos de trabalho do pintor, mas com os do desenhador geométrico, com a régua de desenho, com o esquadro e a cor incorpora-se apenas como plano homogêneo, como “capa de pintura”, constituindo um compartimento superficial. Quando esta forma de pintura se aceitou como a pintura mais pura, mais consequente, passou a ser a geometria o novo senhor do pintor, tirando-se o elemento dinâmico da mesma: a sua independência. Começou um novo capítulo.”

pág. 44.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Apenas um gênero de arte não pode chegar a ser “puro” nem absoluto: o ornato. O ornato que aparece pictórico ou escultórico e até tectônico (como os denticulos gregos), num suporte plano ou corporal), em arquitetura ou em utensílios, na página de um livro ou num tecido, não tem qualquer base de existência quando o seu portador – aspirando à pureza – o põe de parte. O ornato é o único gênero de arte que não pode existir autonomamente e, desde o princípio, ninguém pensou nisso. E o ornato morre. Esta morte do ornato constitui um acontecimento da maior transcendência.”

pág. 45.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Com isto se chegou até ao desaparecimento do conceito do que é fundamentalmente um ornato. Desaparece a ideia de que o ornato caracteriza o valor adorno e até que tem que conformar-se com o adorno, que o “interpreta” e pode ter um sentido profundo não só no sentido espacial, como também estabelecendo uma peculiar e característica relação da união entre o homem as coisas. O ornato, no fundo, pressupõe uma categoria na ordenação das próprias coisas.”

pág. 56:

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A desilusão baseia-se em que o resultado de todos estes penosos trabalhos é o mesmo que o da *poésie pure* teórica: o mesmo afundamento da poesia e o mesmo isolamento. A existência humana sacrifica-se ao variável mundo poético dos sonhos, que a destrói e a espezinha; faz tabula rasa dos seus valores e da sua felicidade; não suporta nem a claridade da razão nem a determinação da vontade; tudo o que no homem é divino e, ao mesmo tempo, o mais humano, a sua potência criadora, se declara como inimigo da arte. O final é a catástrofe e o silêncio.”

págs. 57-58.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Que uma arte apenas dirigida para o estético tenha que terminar no extravagante, asqueroso ou monstruoso, é tão certo e tão evidente como uma sexualidade dirigida para o “puramente” erótico termina no marquês de Sade.”

pág. 58.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Entre a beleza antiga e a nova beleza existe a diferença de que enquanto a primeira vivia numa estreita e natural união com o bom e o verdadeiro, a segunda não só achou superficial tal união, como também inadequada e indesejável. Mas o mais interessante é o seguinte: primeiro declara-se que a beleza se encontra livre de toda a oposição entre o bem e o mal, entre verdade e mentira; encontra-se acima do dualismo e é indiferente perante ele; mas por fim mostra-se de repente que esta liberdade e beleza, tal como a sua suposta imparcialidade divina perante ambos os lados, se transforma insensivelmente numa certa inimizade contra um lado (e precisamente contra o certo: a verdade e a bondade) e uma tendência certa e insuperável que *equipara a doença a uma arte*; com respeito ao outro (ao do mal e da madeira), inclinou-se para um certo pietismo, demonismo e satanismo e restantes *belezas novas* que, no fundo, são tão antigas como demônio e toda a sua parentela.”

pág. 59.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O seu “terrível isolamento” – que nenhuma propaganda nem nenhum “êxito” pode levantar – não só procede de forma alguma das circunstâncias sociais”

pág. 61.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ironia constitui precisamente a incapacidade de querer com decisão firme aquilo que se faz.”

pág. 63.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No primeiro e segundo decênios do século XX a procura da pureza alcançou um extremo absoluto. Cada uma das artes se converteu em “pura” até ao máximo; não existe elemento algum que não possa ser eliminado”

pág. 64.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Cubos, pirâmides, cilindros e esferas constituem, ainda que num sentido muito vago, “formas primárias” da construção. Mas a esfera constitui por si uma forma não arquitetônica, pois nega a sua relação tectônica com a base da Terra.

Quando estas formas arquitetônicas se equiparam com as fundamentais geométricas, então pode-se colocar um cilindro pela superfície curva, deixar ficar um cone sobre o vértice ou um cubo sobre um dos seus cantos. Semelhantes projetos apareceram na segunda Revolução, na revolução arquitetônica russa por volta de 1920.”

págs. 67-68.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nele se baseia o chamado “funcionalismo”. “Os edifícios e utensílios devem relacionar-se tão diretamente a um objetivo completamente determinado *como uma parte da máquina à sua especial função*, evitando-se todos os aditamentos que não sejam absolutamente necessários”. “As formas de edifícios, móveis e utensílios devem ser deduzidos *automaticamente* do devido conhecimento de todos os fatores objetivos e de material que tomam parte na sua construção *sem se associarem a uma solução estética*, assim como o resultado na máquina de calcular se deduz automaticamente da pulsação das suas teclas. Exigem-se objetos abertos, formal e coloristicamente faltos de acentuação, tal como espaços e construções, que pelo uso e no uso adquiram sentido e que por si só não são obras artísticas completas”

“Naturalmente que Funcionalismo só tem presente objetos materiais; o subjetivo sentimental e os requisitos de tradição e cultura que não se podem reduzir a simples fórmulas são considerados como sentimentalismos românticos e, por isso, como não justificados de existir”. O Funcionalismo “conduz a uma análise exata das necessidades materiais da vivenda, dos problemas de tráfego, etc., em resumo, a tudo o que possa ser calculado à base das constantes de gastos e material e que possa ser representadas em gráficos. A relação do edifício com o completamente humano ficou de parte”.

A obra que mais se adapta ao espírito funcional é constituída pela “casa da máquina”. Em garagens, fábricas, estações de caminho de ferro, oficinas e aeroportos é onde se nota com mais pureza. Já o tinha profetizado Octave Mirbeau em 1889: “Não é nos estúdios do pintor ou do escultor que se prepara a revolução, mas sim nas fábricas”. Realiza-se uma equiparação de outras funções elevadas com a mais baixa, a casa da máquina. Levado por um novo entusiasmo pela geometria, pela máquina e pela construção técnica, por um fanatismo da “exatidão” e da “pureza”, o homem deixa que esta crença determine o caráter de toda a arquitetura pela casa do seu ídolo, a máquina.”

pág. 69.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“utópico reformador da vida”

pág. 74.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A criação reclama todas as forças do corpo e do espírito, compreende todo o misterioso mundo interior e exterior do homem, encontra-se simultaneamente livre e preza, ordena e obedece, tem a sua servidão e com ela, a sua grandeza humana. Pois bem, o construtor nega-se, antes de mais nada, à servidão; quer continuar a ser criador completamente livre, não dependendo de outra coisa que não seja de si próprio, ou daquilo que ele julga ser o seu próprio eu. Mas com isso liberta-se precisamente do que consistia a sua liberdade, imolando-lhe objetivos que já não são os seus e faz cálculos que só podem causar prejuízo à obra artística. A criação apenas tinha perante si o trabalho de executar, e executou. A construção propõe-se criar do nada e fracassa no seu intento. À construção falta-lhe a relação ao homem completo e a conformidade com a natureza, pois ou se considera esta como uma espécie de fábrica ou como imperfeita perante as criações dos construtores.”

pág. 86.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Paul Klee disse em certa ocasião – e o seu pensamento constitui um desejo tipicamente expressionista – o seguinte: “Neste mundo não sou compreensível de forma alguma, pois habito mais entre mortos que entre vivos. Um pouco mais perto do coração da criação do que geralmente e, no entanto, não suficientemente perto”

pág. 91.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Para a arte moderna as supremas essências terrenas, revestidas com toda a dignidade e valor do absoluto, são as seguintes:

Primeira. - A própria arte, isto é, o culto da arte no Esteticismo.

Segunda. - A geometria ou o Cientismo nela baseados ou aparentado.

Terceira. - O produto desta ciência, a técnica como “realidade suprema”, o Tecnicismo.

Quarta. - Como contrapartida de estes três primeiros ídolos, o absurdo e o caos: o Surrealismo.”

pág. 91.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os princípios do culto da arte como valor supremo devem-se procurar no Iluminismo. Devo a Alois Dempf a referência a Diderot e o conhecimento da relação do Esteticismo com a negação de Deus, liberdade e imortalidade.”

pág. 92.

Nota OL - grifo a lápis:

“o fato de que a ironia e a melancolia são também atitudes românticas é sobejamente conhecido. Já no Romantismo o Esteticismo adapta aquele impulso para o narcisismo do eu artisticamente”

pág. 97.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O papel da geometria na arte antiga era o de regulador da figura contemplada e formada num ato de criação artístico, certamente regulador de um profundo significado, com frequentes relações cósmicas. Mas para a nova arte converte-se em constitutivo com a exigência do absoluto e da autonomia.”

págs. 98-99.

Nota OL - grifo a lápis:

“De forma completamente diferente daquela, também a ciência se separa da vida.

O exemplo de Peter Meyer esclarece este estado de coisas; é perfeitamente concebível que um médico, movido pela sua ânsia científica de investigação, mergulhe em qualquer problema parcial da sua especialidade sem a menor intenção de, com ele, curar enfermidades. Sob o ponto de vista do público em geral semelhante esforço teria tanto sentido como se o objetivo fosse contribuir, indiretamente para a cura... Mas que aconteceria se este procedimento científico fosse a atitude norma de todos os médicos? Não há dúvidas que um método científico unicamente referido às ciências seria a ciência *mais pura*, *science pour la science*. Junto a ela a arte prática de curar atua de uma maneira impura complexa e de compromisso, pois nela desempenham um grande papel considerações que estão fora da ciência de tipo social, econômico e pessoal. Para a ciência pura o paciente constitui unicamente objeto, não pessoa. Uma arte autônoma, isto é, não ligada a nenhum sistema de valores fora do artístico corresponde ao mesmo plano de existência que aquele a que pertence a ciência “livre de valores”, a que não se encontra ligada a nenhum sistema de valores, a nenhum valor ético, quer dizer, sem qualquer ligação religiosa. Ambos obedecem a leis “objetivas”, próprias seguindo com isso uma harmonia intelectual como nunca até agora e, ao mesmo tempo, desligam-se de toda a responsabilidade humana.

Onde este ideal por uma ciência “absoluta” esteve mais próximo de se conseguir foi na lógica, na qual é, igualmente, onde se encontram mais próximas a ciência “absoluta”. Não só existe um exato sincronismo de ambos os fenômenos – os dois floresceram na mesma época, nos anos “abstractos” cerca de 1920 -, como também existem mútuas simpatias e relações pessoais, coisa que é perfeitamente compreensível, pois ambos são em certo sentido, a mesma coisa.

Esta voluntária equiparação do espírito da arte moderna ao espírito do Cientismo, vista historicamente, tem desde logo algo de explicável.”

págs. 99-100.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em sentido prático, a técnica constitui certamente “a mais dura e irrevogável realidade” de todas as realidades desta época. Mas o erro consiste em a considerar como a realidade *suprema* e assim é considerada quando se exige ao homem que caminhe de acordo com ela. Segundo este erro, a técnica constitui o destino futuro, como disse Napoleão acerca da política; a técnica tem razão simplesmente porque existe.”

pág. 103.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O fato dos surrealistas considerarem o marquês de Sade como uma “figura central do seu pantão” proporciona evidentemente um indício sobre a pista a seguir. Outro dado proporcionou-o Wilhelm Fraenger demonstrando que Hyeronimus Bosch, a cuja arte devem os surrealistas bastante inspiração, tinha sido partidário da seita adamista, conhecida até certo ponto por “espíritos livres”; e que o programa para as figuras do culto desta seita como, por exemplo, para o denominado “jardim das delícias” foi adaptado pelo grande mestre da mesma seita. Esta hipótese de Fraenger tem sido muito discutida mas, em conjunto, tem muitas probabilidades de ser autêntica, pois não pode imaginar-se qualquer culto ou tradição cristã em que possa existir tal imagem.”

pág. 104.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A todo o grande erro do gênero humano serve de base uma grande verdade, uma profunda necessidade do coração humano pois, em caso contrário, seria inexplicável que gerações inteiras e até séculos estivessem seduzidas por esse erro”. Isto é igualmente aplicável ao Surrealismo e onde se procura esta necessidade do coração humano”

pág. 105.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo com comentário - Imbecil.

“HILLA VON REBAY

pág. 106.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A “arte moderna” submeteu-se, nas suas consequências extremas, a uma coisa que está fora do artístico, aparecendo mascarada sob um espírito científico ou crítico, a geometria, a técnica, o acaso (como no Dadaísmo) ou as esferas caóticas do inconsciente ou de um mundo externo transformador (como no Surrealismo).”

págs. 106-107.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Se examinarmos uma vez mais o espaço de tempo percorrido que, essencialmente, se inclui na época da primeira guerra mundial e alguns anos depois, notamos dois gestos simbólicos de um profundo e notável significado. *Ambos se encontram para além da arte*, ambos foram realizados *como ações espontâneas de um estado peculiar de mistura de ironia e desespero* e definiram nesta espontaneidade decisões inesperadas na época, que agora se desejavam convertidas em realidade. Um foi o gesto de Duchamp, que isolou uma coisa recolhida em qualquer sítio e a expôs num ambiente estranho como se fosse o desconhecido, o presente por causalidade, cuja presença real lhe proporcionou, precisamente, o valor irreal, o da *magia* e da dignidade do *fetich* (!). Neste gesto se definiu a moderna experiência do objeto como experiência perante o mágico.

O segundo gesto foi o de Malewitsch que, para marcar o polo contrário do mundo da aparência da maneira mais rigorosa, declarou como quadro um quadrado negro sobre um fundo branco. Neste gesto se definiu a moderna experiência da forma como experiência da realidade concreta que só pertence ao espírito humano e na qual ele se representa. *Ambos estes gestos nada têm que ver com a Arte*, “são demonstrações, fixam pontos de sinalização na zona limite onde a arte acaba, precisamente nos polos opostos do plano da existência humana: por um lado, no objeto *absoluto*; por outro, na forma *absoluta*: por um lado, na realidade da natureza (ou antes, anti-natureza, pois um secador de garrafas pode muito bem ser reivindicado como objeto natural), por outro lado, como a realidade oposta ao homem”.

Partindo destes dois pontos – que não são arte – ordena-se o âmbito da estrutura de expressão mediante uma nova estética. “O que é o mesmo: a nova estética orienta-se para o não-artístico! Duchamp, Pintura Metafísica e Dadaísmo criam as condições das quais surge a estética do Surrealismo. Todos trabalham na fixação da experiência mágica do objeto. Partindo desta fixação não existe qualquer pintura que mais trabalhe no sentido acentuante com as imagens dos objetos, pintura que, no sentido do Naturalismo ou Impressionismo, surgiria fora da experiência mágica do objeto. Tão-pouco poderia existir de qualquer maneira sob as alteradas condições em que vive o espírito do mundo moderno”.

“Cubismo, Suprematismo e Construtivismo criam as condições das quais surge a estética do Neoplasticismo do grupo de Stijl e de Piet Mondrian. O Neoplasticismo constitui a estética fixa da experiência da forma absoluta como realidade concreta”, isto é, fixa uma coisa fora do artístico. “A partir desta *fixação* não existe pintura alguma abstrata que a acentue e que possa faltar à consciência da realidade da forma. Nestas duas fixações do pensamento pictórico encontram-se contidas todas as possibilidades de experiência do mundo externo e as experiências do mundo interno. Tudo o que é possível quanto a reações no *moderno* acontece entre estes dois polos de experiência do objeto (mágico) *absoluto* e da forma (mágica) *absoluta*”, ambas elas, segundo Haftmann, sem nada terem que ver com a arte.”

pág. 108.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A “arte” revolucionária não queria ser arte”

págs. 111-112.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A arte moderna que merece este nome – e aqui prescindimos pela primeira vez das comas que temos posto nas palavras “arte moderna” – nasce no meio da revolução descrita e em oposição com aquela arte que já não o quer ser. Mas nasce da substância e do espírito da antiga e eterna arte mediante uma sublimação e transformação artística de pensamentos, considerações e formas que surgiram da Revolução. É reconhecível no fato de, com toda a seriedade, desejar uma adaptação lógica entre figura visível e significado, entre forma e missão, em recuar submeter-se a poderes que estão fora da arte, em renunciar à figura humana, em reconhecer uma ordenação de valores e a eles se subordinar.

Existe arte moderna como resultado das polémicas da arte uma com o mundo moderno, nas quais a arte não submete às exigências totalitárias do “moderno”, antes afirma o seu inalienável “direito natural” e se adapta ao que é novo na medida em que é capaz de fazê-lo.

É indubitável que existem – também isto tem que ser observado e admitido – diretrizes modernas que já não são suscetíveis de uma transformação semelhante porque se afastaram demasiado do espírito artístico, tal como o maior poeta do nosso tempo não conseguiria criar verdadeira poesia e apenas uma verdadeira prosa poética numa língua artificial como o volapuke ou o esperanto.”

pág. 113.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Por esta razão a linguística, no meio da Revolução das artes plásticas, arquitetônicas e musicais, parecer ter correspondido à missão de levar consigo a ideia da arte através do tempo. Todas as artes se orientarão para ela – começaram já a fazê-lo – e até a própria consciência ética habita entre os defensores da linguagem.”

pág. 116.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Mas seria falso dizer que a arte não pode contribuir por si própria, e até essencialmente para a dita ordenação.”

pág. 117.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Não são precisamente os débeis quem se impressiona por cada evangelho de uma nova época, mas os espíritos fortes, os que se mantêm simultaneamente agarrados ao passado e capazes de criar o verdadeiro futuro”

Apontamento de leitura no colofão a lápis e caneta esferográfica tinta preta e azul

Difícil c/ a propaganda, reparar o falho do autêntico - 11

S/ materiais na arquitetura - 16 - A pureza . 16.

S/ a coluna - 18, 19.

vestígios da coluna - 20

nenhum simbolismo - 20 (O cemitério de Chaux).

Atenção de Sholoviov. (A arte moderna a declara
forma do beme do mal, mas toma sempre o
pior partido) - 58

A beleza nova é sobretudo o interessante - 59

A possibilidade “Kierkegaard) - 60

A ironia “ 61 (uma profunda relação
com o nada

Criação e construção - 74

O homem pode viver sem fé, mas não sem
transcendência, morta a fé, cria falsos
ídolos - 89/91.

Espantoso. A ciên

cia absoluta - 98/9.

Adaptação do homem à técnica - 101

Todo grande erro tem uma verdade por base - 104

O cubo e o prisma - 21

O ornato 44/5 . Ornato: união entre o homem e as
coisas.

O p método do A - 12.

Referência - poucos fenômenos não explicam
a arte moderna . 13.

O pensamento erótico termina em Sade; é se-
melhante o destino do puramente estético - 57/8.

O isolamento da arte moderna não decorre de
circunstâncias sociais - 59

A pintura abstrata - 23/24, 26, 27, 30, 31.

Pertubação da perspectiva. 25

O humano sem o homem - 34.

Fenômeno sem significado são fenômenos vaci-
lantes - 36.

Mondrian. 40.

Morte do ornato - 44/5 (Ornamento é um crime (A-
dolf Loos.)

O homem inimigo da arte - 56.

Métodos p/ compreender a ausência de um fenômeno - 12.

Silhar - pedra dourada em quadrado, p/ re
vestir paredes

Extemo da pureza: começo do séc. - 63.

A espera, não tectônica - 64

Funcionalismo 67/8 - não se associa a uma so-
lução estética - 67. A relação c/ o
completamente humano, porta de parte -68.

Vivo mais entre os mortos (Klee). 86.

Supremas essências da arte moderna 91.

No iluminismo os princípios do culto da
arte como valor supremo - 91.

O papel da geometria na arte antiga - 97.

Bosch. o adamismo - 103.

Reconstruir as catedrais - 105.

A que se submeter a arte moderna - 106.

Análise s/ a forma absoluta e o objeto abstrato.
106/3.

A “arte” não queria ser arte - 108.

Formidável: a verdadeira arte moderna - 111/2.

À linguagem coube levar a arte através dos
desvios contemporâneos - 113.

A arte pode contribuir p/ a ordenação da
sociedade - 116.

Presos ao passado e capazes de criar o futuro - 117

Bíblia Sagrada. Trad. de Padre Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1957. 1501 p.

Localização: 220 B582ss OL

Dedicatória na folha de rosto

Grifos no índice: pág. Final do livro – sem número da página

Nota OL - grifos a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Profecia de Isaías...812
Profecia de Jeremias... 877
Lamentações de Jeremias ...913
Profecia de Dafue...951
Profecia de Ezequiel...990
Profecia de Daniel...1022
Os profetas menores...1048
Profecia de Oseias...1048
Profecia de Joel...1060
Profecia de Amós... 1063
Profecia de Abdias... 1071
Profecia de Jonas...1073
Profecia de Miquéias... 1076
Profecia de Nautá...1082
Profecia de Habacuc...1085”

GASSET, José Ortega y. *Estudios sobre el Amor*. 10ª ed. Madrid: Rev. Occidentales, 1959. 222 p.

Localização: 152.41 O77e 12.ed. OL

Grifos nas páginas: 22, 23, 25, 46, 47, 121, 122, 133, 134, 136, 140, 141, 156.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 22.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La mayor parte de los hombres viven de frases hechas, de ideas recibidas, de sentimientos convencionales y mostrencos.”

pág. 23.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“un aparato de precisión sentimental, un órgano de aguda sensibilidad para formas posibles de vida mejor, lograrán más que todos los pedagogos y todos los políticos. La mujer exigente, que no se contenta con la vulgar manufactura varonil, que exige raras calidades en el hombre, produce con su desdén una especie de vacío en las alturas sociales, y como la naturaleza tiene horror a éste, pronto lo veremos llenarse de realidades: los corazones de los hombres comenzarán a pulsar con nuevo compás, ideas inesperadas despertarán en las cabezas, nuevas ambiciones, proyectos, empresas surcarán los espacios vitales, la existencia toda se pondrá a marchar en ritmo ascendente, y en el país venturoso donde esa feminidad aparezca florecerá una histórica primavera, toda una vida nueva – vita nuova!”

pág. 25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Un individuo, como un pueblo, queda más exactamente definido por sus ideales que por sus realidades. El lograr nuestros propósitos depende de la buena fortuna; pero el aspirar es obra exclusiva de nuestros corazones.”

pág. 46.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Basta enumerar algunas de las condiciones y supuestos del enamoramiento para que se haga altamente verosímil su extremada infrecuencia. Sin pretender con ello ser completo, podríamos decir que esas condiciones forman tres órdenes, como son tres los componentes del amor: condiciones de percepción para ver la persona que va a ser amada, condiciones de constitución en nuestro ser o como sea el resto de nuestra alma. Porque, aun dándose correctamente las otras dos operaciones de percibir y de sentir, aún puede acaecer que este sentimiento no arrastre ni invada ni informe toda nuestra persona, por ser ésta poco sólida y elástica, desparramada o sin resorte vigoroso.”

pág. 47.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Simmel – siguiendo a Nietzsche – ha dicho que la esencia de la vida consiste precisamente en anhelar más vida. Viver es más viver, afán de aumentar los propios latidos. Cuando no es así, la vida está enferma y, en su medida, no es vida.”

págs. 121-122.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Es frecuente que se mida la calidad del amor por su violencia. Contra este error habitual han sido escritas las páginas precedentes. La violencia no tiene nada que ver con el amor en cuanto tal. Es un atributo del “enamoramiento”, de un estado mental inferior, casi mecánico, que puede producirse sin efectiva intervención del amor.

Hay un defecto de violencia que procede, acaso, de insuficiente energía en la persona. Pero, hecha esta salvedad, es forzoso decir que cuanto más violento sea un acto psíquico, más bajo está en la jerarquía del alma, más distante del espíritu. Y, viceversa, conforme nuestros sentimientos van tinando de espiritualidad, van perdiendo violencia y fuerza mecánica. Siempre será más violenta la sensación de hambre en el hambriento que el apetito de justicia en el justo.”

pág. 133.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Si es una tontería decir que el verdadero amor del hombre a la mujer, y viceversa, no tiene nada sexual, es otra tontería creer que amor es sexualidad. Entre otros muchos rasgos que los diferencian, hay éste, fundamental, de que el instinto tiende a ampliar indefinidamente el número de objetos que lo satisfacen, al paso que el amor tiende al exclusivismo. Esta oposición de tendencias se manifiesta claramente en el hecho de que nada inmune tanto al varón para otras atracciones sexuales como el amoroso entusiasmo por una determinada mujer.

Es, pues, el amor, por su misma esencia, elección. Y como brota del centro personal, de la profundidad anímica, los principios selectivos que la deciden son a la vez las preferencias más íntimas y arcanas que forman nuestro carácter individual.”

pág. 134.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Porque, no hay duda, el amor se alimenta continuamente, se embebe de causa y razón de amar contemplando real o imaginariamente las gracias de lo amado. Vive en forma de incessante confirmación.”

pág. 136.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Amar es algo más grave y significativo que entusiasmarse con las líneas de una cara y el color de una mejilla; es decidirse por un cierto tipo de humanidad que simbólicamente va anunciando en los detalles del rostro, de la voz y del gesto.

Amor es afán de engendrar en la belleza, tiktein en tō kalō – decía Platón. Engendrar, creación de futuro. Belleza, vida óptima. El amor implica una íntima adhesión a cierto tipo de vida humana que nos parece el mejor y que hallamos performado, insinuando en otro ser.”

págs. 140-141.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Contesto, pues, a la objeción antecedente. Hay personas que no evolucionan, caracteres relativamente anquilosados (en general, los menos vitalidad: prototipo, el “buen burgués”). Estas persistirán dentro de un invariable esquema de elección amorosa. Pero hay individuos con carácter fértil, rico de posibilidades y destinos, los cuales esperan en buen orden u hora de explosión. Casi puede afirmarse que éste es el caso normal. La personalidad experimenta en el transcurso de su vida dos o tres grandes transformaciones, que son como estadios diferentes de una misma trayectoria moral. Sin perder la solidaridad, más aún, la homogeneidad radical con nuestro sentir de ayer, cierto día advertimos que hemos ingresado en una nueva etapa o modulación de nuestro carácter. A esto llamo cambio radical. No es más, pero tampoco es menos. Nuestro ser profundo parece en cada una de esas dos o tres etapas girar sobre sí mismo unos grados, desplazarse hacia otro cuadrante del Universo y orientarse hacia nuevas constelaciones.

¿No es sugestivo azar que el número de verdaderos amores por que suele pasar el hombre normal lleve casi siempre la misma cifra, dos, tres? ¿Y, además, que cada uno de esos amores aparezca cronológicamente localizado en cada una de estas etapas del carácter? No me parece, pues, exorbitante ver en la pluralidad de amores la más aguda confirmación de la doctrina insinuada aquí. Al nuevo modo de sentir la vida se ajusta rigurosamente la preferencia por un tipo distinto de mujer. Nuestro sistema de valores se ha alterado un poco o un mucho – siempre en fidelidad latente con el antiguo – ; pasan a primer término calidades que antes no estimábamos, que tal vez ni siquiera percibíamos, y un nuevo esquema de selección erótica se interpone entre el hombre y las mujeres transeúntes.

Sólo una novela ofrece instrumental adecuado para dar evidencia a este pensamiento. Yo he leído trozos de una – que tal vez no se publique jamás – cuyo tema es precisamente éste: la evolución profunda de un carácter varonil vista al través de sus amores. El autor – y esto es lo interesante – insiste por igual en

mostrar la continuidad del carácter a lo largo de sus câmbios y el perfil divergente que éstos poseen, esclareciendo así la lógica viviente, la génesis inevitable de estas mutaciones. Y una figura de mujer recoge y concentra en cada etapa los rayos de aquella vitalidade que evolucina, como esos fantasma que con luces y reflectores se logra formar sobre una densa atmosfera.”

pág. 156.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Por otra parte, actúa casualmente en la biografía de la persona trayendo a ella, al más íntimo centro de ella, seres de determinado tipo y eliminando los restantes. El amor modela de esta suerte el destino individual. Yo creo que no nos hacemos bien cargo de la enorme influencia que sobre el curso de nuestra vida ejercen nuestros amores. Porque al pronto pensamos sólo en los más superficiales, aunque de aspecto más dramático – las “locuras” que por una mujer hace un hombre, o viceversa – Y como la mayor porción de nuestra vida, cuando no toda ella, se halla exenta de tales locuras, tendemos a escatimar la proporción de aquella influencia. Pero el caso es que ésta suele adoptar un cariz sutilísimo, especialmente la de una mujer, sobre la existência de un hombre. Junta el amor a los indivíduos en convívencia tan estrecha y omnimoda, que no deja entre ellos distancia para que se perceba la reforma que uno sobre otro produce. Sobre todo, influencia de la mujer es atmosférica y, por lo mismo, ubicua e invisible. No hay manera de prevenirla y evitarla. Penetra por los intersticios de la cautela y va actuando sobre el hombre amado como el clima sobre el vegetal. Sus modos radicales de sentir la existência oprimen suave y continuamente las facciones de nuestra alma y acaban por transmitirle su peculiar alabeo.”

Apontamento de leitura: autógrafo a caneta esferográfica tinta azul:

O ideal faz parte da vida; é um órgão encarregado de exitá-la – 12
As mulheres vulgares: seu vulgar ideal masculino – 22
Um alto ideal masculino, buscado pelas mulheres, eleva uma época, 23.
Mais do que pelas suas realizações, um indivíduo se define pelos seus ideais 25.
Condições de enamoramento – 46
Idealismo e pessimismo: traços do séc XIX – 68.
A vida consiste em desejar mais vida – 47.
Quanto mais violento um ato, mais baixo na hierarquia da alma. 122.
= O que é o amor, em que implica. 136.
Vários amores: correspondem, geralmente, a metamorfoses do homem – 140/1.

GOETHE, W. *Viagem à Itália*. 2ª ed. Trad. de Osório Borba. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. 417 p.

Localização: 914.5 G598iP 2.ed. OL

Grifos nas páginas: 35, 40, 46, 59, 63, 65, 80, 194, 197, 200, 201, 279, 281, 282, 304, 321.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 35.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Quantas coisas mudaram desde então! Mas o mesmo vento agita sempre o mesmo lago enobrecido por uma linha de Virgílio”

pág. 40.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Acostumado a caminhar e correr em confusão, a se agitar tumultuosamente sem ordem e sem organização de conjunto”

pág. 46.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Vejo que tenho de tomar partido a respeito, porque aqui, como aliás em toda parte, encontro sempre ao mesmo tempo o que procuro e aquilo de que fujo.”

pág. 59.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“É que, segundo os costumes da justiça veneziana, o tempo para enquanto o escrivão lê, mas retorna seu curso desde que fala um advogado.”

pág. 63.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Fiz isto contra a minha vontade, e entretanto o fiz porque, forçado pelas circunstâncias, não podia chegar à realização das minhas altas ideias senão consentindo em estragar e inutilizar alguns detalhes.”

pág. 65.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Em Veneza, o homem lança sua voz possante numa vaga longínqua, porque se sente isolado e porque espera que outra voz escute a sua e lhe responda, e então ele já não estará tão só.”

pág. 80.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Vendo-me sempre silencioso e pensativo afirmou-me que não se devia pensar porque pensar envelhece; que, afinal, preocupando-nos com uma só coisa nos arriscamos a ficar loucos, e por consequência devemos sempre ter mil coisas na cabeça ao mesmo tempo.”

pág. 194.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O segundo defeito é o de nunca poder entregar-me a um trabalho durante o tempo rigorosamente necessário. Tenho a feliz faculdade de imaginar e combinar muitas coisas em muito pouco tempo, mas uma execução gradual é-me insuportável.”

pág. 197.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Egmont não se fará esperar muito tempo; o Tasso vos chegará às mãos no começo do ano que vem; Fausto montado no seu capote, me servirá de correio para vos anunciar me regresso. Terei então terminado nitidamente a fase capital da minha vida, e poderei então começar a trabalhar onde for necessário. Meu espírito se aliviou, e sinto-me completamente outro homem”

pág. 200.

Nota OL - grifo a lápis:

“Causou-me singular impressão receber aqui em Roma esses quatro pequenos volumes, fruto do trabalho da metade da minha existência. Posso dizer que não há nesses volumes uma letra sequer que não seja uma parte da minha vida, das minhas sensações, dos meus prazeres, dos meus sofrimentos, e assim eles me falaram uma linguagem empolgante. Meu maior cuidado, minha mais bela esperança consiste agora em que os volumes que se lhes vão seguir não lhes sejam inferiores”

pág. 201.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Espero que esteja próximo o tempo em que poderei concluir alguma coisa, mas o termo de um obra é tão longe para os que veem longe!”

pág. 279.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“a mim mesmo que, caso voltasse são e salvo para casa, nunca mais me queixaria se os tetos dos vizinhos me barrassem a vista, e sobretudo que suportaria, sem dizer nada, os incômodos e o aborrecimento a que estamos expostos nos teatros alemães, onde ao menos ficamos ao abrigo do mau tempo, e perfeitamente livres de não nos ocuparmos do que se passa em cena.”

págs. 281-282.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“porque penso que nada melhor para uma distração momentânea do que a leitura dum dicionário, desde que podemos largá-lo a qualquer instante sem prejuízo do interesse do conjunto.”

pág. 304.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O homem só pode obter a afeição dos outros homens se o desejar ardentemente, porque esse desejo demonstra que ele possui um coração amorável e gostará que o dos outros seja assim também. Em minha primeira juventude entreguei-me demasiado a esse desejo, depois o combati, substituindo-o pela procura de uma satisfação plena e final. Minha temporada na Itália libertou-me de todas as concepções, deixando-me apenas a de conhecer a arte em si mesma. O estudo da arte antiga, como o dos autores antigos, conduz o indivíduo ao contentamento de si mesmo porque enche a alma de grandes imagens e de sentimentos elevados, e ele se põe então a trabalhar, sozinho e em silêncio, numa felicidade que raramente encontra oportunidade de fazer partilhar a outrem. Por outro lado, minha inclinação pela natureza, para a qual me impelia uma força irresistível do meu próprio ser, acabou de me afastar da vida social. Não encontrando, nesse gênero de estudos, nem mestres nem companheiros, fui obrigado a procurar tudo em mim mesmo

na solidão das florestas e dos jardins, na penumbra dos gabinetes de trabalho, e me sentiria nesses momentos completamente isolado se não viessem em meu socorro as doces relações domésticas. Foi nessa época que compus os Epigramas Venezianos e as Elegias Romanas.”

pág. 321.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta – sinal de interrogação na lateral direita:

“A morte de um rei no campo de batalha é uma desgraça maior do que a morte de vários milhares de combatentes. Mas quando ele sucumbe numa luta social, esta catástrofe tem consequências imensas porque ele se aniquila o princípio da ordem e da estabilidade, e a obra dos séculos é posta em xeque.”

Apontamento de leitura – autógrafo a caneta esferográfica tinta azul e preta

35 – enobrecido por 1 linha de ?
46 – encontro o q procuro e o de que ?
59 – parar o tempo
63 – inutilizar detalhes p/ realizar o todo
65 – o canto e a solidão
80 – lições do militar a Goethe
279 – juramento a Goethe
281 – G. e o dicionário
304 – a racionalidade e o trabalho criador
321 – a morte do rei...
194 – impaciência na execução
197 – fase produtiva
200 – G. recebe suas obras
201 – O termo de um obra p/ quem vê de longe.

NASCIMENTO, Esdras. *Solidão em família*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. 233 p.

Localização: 869.935 N244so OL

Dedicado a Osman Lins, com assinatura do autor na folha de rosto.

Notas marginais com nomes das personagens e descrição da ação. Páginas: 9, 15, 18, 21, 24, 26, 29, 32, 37, 42, 45, 48, 53, 56, 59, 62, 67, 73, 79, 84, 87, 90, 94, 99, 103, 106, 114, 116, 119, 121, 124, 132, 137, 143, 146, 151, 155, 159, 162, 166, 167, 168, 171, 175, 178, 181, 184, 187, 190, 193, 196, 199, 202, 204, 208, 211, 214, 218, 222, 225, 226.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 9.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Jeremias e Airam – Diálogo.
Casa de J.

pág. 15.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Jeremias		
Marta	Elias	dialógo
	Daniel	samambaia
Airam	Jeremias	
	Daniel	

pág. 18.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Vera	mol monólogo
	Lotação, nunca
	de cara de Daniel

pág. 21.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Vera	monólogo
	Atelier de Erasmo.

pág. 24.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Vera	Deflor. de Vera.	Descrição. Apart. de Assusero
------	------------------	-------------------------------

pág. 26.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Honório	Bar.
Joaquim	Diálogo s/ as respectivas mulheres

pág. 29.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Joaquim a Ieda.	Cara dêles. Diálogo. Ciúme de Ieda, Cena íntima
-----------------	---

pág. 32.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Jeremeias e Elias.	Apart. de Jer. Diálogo, Elias em ação como Cáft em, comida J p/ um programa.
--------------------	--

pág. 37.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Hulda	David	apart.
Marta	Daniel	Diálogo, descrição.
Airam	Jeremias	A festa
	Elias	

pág. 42.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Joaquim e Ieda	Diálogo. monólogo Reser.
----------------	--------------------------

pág. 45.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Daniel e a dona do quarto	D. sso seu quarto, pensando, até que chega uma visita
---------------------------	---

pág. 48.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Concerto de Daniel.
Conversa s/ arte

pág. 53.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha.

Vera	Everação. Tempo de ?
------	----------------------

pág. 56.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha.

Daniel e Marta,	Dialogo. D. dá conselhos
-----------------	--------------------------

pág. 59.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha.

Mateus
(pai de Vera)

Monólogo

pág. 62.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha.

Airam
Jeremias

Diálogo.
Apartamento de
Airam.

pág. 67.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha e preta:

Daniel e
Hulda

Apart.
de
Hulda
Diálogo.
Em seguida,
Daniel cai
mais uma vez
na evocação,
quando Ieda
ter cont.
muda o diálogo

pág. 73

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta preta:

Encontro casual
na rua.
Daniel e
Vera.

Diálogo

pág. 79

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta preta:

Joaquim e
Ieda.

Em casa.
Diálogo.
Convidam
Honório.

pág. 84.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta preta:

Jeremias. (Entra Marta)
Indo p/ o
Samambaia.

Diálogo.

Um capítulo p/
se saber que Marta
está na TV e gost-
ria de pescar um
marido

pág. 86.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O que eu preciso mesmo, Jeremias, é arranjar um sujeito que me sustente. Mas eu quero um cara de dinheiro, cheio da grana, que me dê bastante dinheiro, e eu possa gastar à vontade. Estou farta dessa vidinha de dinheiro contado, de querer comprar uma coisa e não ter dinheiro. Farta, Jeremias, farta! Ainda na semana passada, eu precisei fazer um aborto e tive que pedir dinheiro ao porco do David.”

pág. 87.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta preta:

Marta

Em casa.
monólogo.
Telefona p/
Elias.

pág. 90.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta preta:

Marta. (Depois, Elias.)	Diálogo
Apart. de Elias.	M. fica es-
	perando o
	ministro

pág. 94.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta preta:

Hulda.	Monólogo
Em casa.	

pág. 99.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Daniel e	Apart. de H.
Hulda.	Diálogo.
	Daniel conta q.
	está apaixonado

pág. 103.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta preta:

Airam	monólogo.
Em casa	
-	
Airam e Jeremias	diálogo
no samambaia	

pág. 106.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta preta:

Marta.	Diálogo.
Daniel	s/ capa.
Jeremias	cambau e
	sexo.

pág. 114.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

David e	monólogo
Julgar?	
Hulda	

pág. 116.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Joaquim.	monólogo.
	Honório vai
	Morar c/ êles

pág. 119.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Hulda e	Diálogo
Daniel	

pág. 121.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Joaquim e	Diálogo.
Ieda	Ieda vai ter
	um filho.

pág. 124.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

David,	Diálogo.
Hulda e seus pais	

pág. 132.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta azul:

Ieda. em casa monólogo.
“ , Joaquim e Honório diálogo.

pág. 137.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta azul:

David, Hulda e seus pais. Daniel Diálog.
Hotel.

pág. 143.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta azul:

Jeremias, Pedro Cerpa e Daniel. Diálogo
Carroussel.

pág. 156.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta azul:

David. Monólogo.
Apart.

pág. 151.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta azul:

Jeremias e Marta diálogo

pág. 155.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta preta:

David e Hulda. diálogo

pág. 159

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta azul:

Mateus (pai de Vera) monólogo

pág. 162.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta azul:

David, Airam, Jeremias diálogo.
Elías, Marta.
Samambaia.

pág. 166.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha e preta/ grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

Daniel e vera.
Praia descrição

“a praia que se estendia belíssima, no seu estranho colorido. Anúncios luminosos refletindo-se nas águas da baía, automóveis, lotações cheíssimos em correria doida – a cidade do Rio de Janeiro comemorava o início do Ano Novo.”

pág. 167.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“As ondas, satisfeitas, espreguiçaram-se na praia, acariciando a areia.”

pág. 168.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Passeio de David c/ Hulda

pág. 171.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Monólogo de Airam
que se suicida.

pág. 175.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Monólogo de Jeremias,
s/ morte de Airam.

pág. 178.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

David e Hulda conversam s/ Jeremias.

pág. 181.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Honório

pág. 184.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Joaquim, marido de Ieda.

pág. 187.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Descrição Honório x Mateus.

pág. 190.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Marta.

pág. 193.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelha:

Mon. de Jeremias

pág. 196.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelho:

Monólogo de Daniel. 1ª. comunhão

pág. 199.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelho:

Monólogo de Marta

pág. 202.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelho:

Monólogo de Ieda

pág. 204.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelho:

Monólogo de Hulda

pág. 208.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelho:

Cap. Dividido em 2 Elias – conversa c/ motorista;
Juramento e informação em
Vera - indefinido como processo.

pág. 211.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelho:

Monólogo de marta

pág. 214.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelho:

Monólogo de Ieda

pág. 218.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelho:

Cap. Morto.
Monólogo de Hulda

pág. 222.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelho:

Monólogo de Honório

pág. 225.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Você pode mentir, você pode trair, você pode rastejar. Quase tudo você pode fazer, de quase tudo você pode se recuperar. A única coisa que você não pode fazer, a única coisa da qual você não pode se recuperar é da traição a si mesmo, meu Daniel. Foi por isso que você pecou. Foi por isso que você caiu. Para você não há perdão, meu Daniel.”

pág. 226.

Nota OL - nota a caneta esferográfica tinta vermelho:

Monólogo de Jeremias

Apontamento de leitura: autógrafo a caneta esferográfica tinta vermelha

5 – a forma manejada seria melhor
ao A.
também maneja c/ maturidade
o diálogo.

12 – conversa s/ arte.

Pag. 119 – Um cap. Praticamente só para contar a
Danilo o que já se sabe.

Nenhum sentido os capítulos
Referidos a Daniel.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966. 255 p.

Localização: 701 F529vP OL

Grifos nas páginas: 48, 51, 52, 57, 58, 67, 83, 84, 85, 102, 103, 107, 109, 117, 127, 131, 151, 164, 231, 233, 235, 237, 238, 239, 240, 244, 245.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 48.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O chefe tinha o poder de dispor de qualquer excedente na produção agrícola. Os chefes recebiam tributo regular. A troca de bens veio a se desenvolver imperceptivelmente junto com as relações amistosas entre as tribos. Dádivas e retribuições assumiram o caráter de intercâmbio. Os chefes e os trabalhadores foram os primeiros a romper os laços do clã: os primeiros tornaram-se proprietários de terras, os segundos organizaram-se em grêmios. A aldeia tribal transformou-se em cidade-Estado, sob a direção dos proprietários de terras. Foi este o começo da sociedade de classes.”

págs. 51-52.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas, mesmo depois desse rompimento, o artista continuou a ser o representante e porta-voz da sociedade. Dele, não se espera que importe o público com sua vida privada, seus assuntos particulares; sua personalidade é irrelevante e ele é julgado apenas por sua habilidade em fazer-se o eco e o reflexo da experiência comum, dos grandes eventos e ideias do seu povo, da sua classe e do seu tempo. Tal função social era imperativa, indiscutível, da mesma forma que tinha sido a do feiticeiro anteriormente. A tarefa do artista era expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as leis do desenvolvimento histórico-social, mostrando-lhe as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade, desvendando-lhe o enigma dessas relações. Cabia-lhe elevar o sentido de autoproteção do povo da sua cidade, da sua classe, da sua nação, cabia-lhe libertar da insegurança de vida e das angústias de uma individualidade ambígua e fragmentada os homens que tinha emergido da sólida comunidade primitiva para o mundo da divisão do trabalho e dos conflitos de classe; cabia-lhe conduzir a vida de volta à existência coletiva, unir o pessoal ao universo restaurar a unidade humana perdida.”

pág. 57.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Só a arte pode fazer todas essas coisas. A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser inteiro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. A arte, ela própria, é uma realidade social. A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social. Tal direito nunca foi discutido numa sociedade em ascensão, ao contrário do que ocorre nas sociedades em decadência. A ambição do artista que se apoderou das ideias e experiências do seu tempo tem sido sempre não só representar a realidade como plasmá-la.”

pág. 58.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Numa sociedade em decadência, a arte, para ser verdadeira, precisa refletir também a decadência. Mas, a menos que ela queira ser infiel à sua função social, a arte precisa mostrar o mundo como passível de ser mudado. E ajudar a mudá-lo.”

pág. 67.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A despeito de todas essas diferenças nas suas manifestações em vários países, contudo, o romantismo apresentava certos traços em comum: um sentimento de desconforto espiritual em um mundo de insegurança e solidão, a partir do qual crescia o anseio por uma nova unidade social, certa preocupação com o povo, suas canções e lendas (“o povo” aparecendo como dotado de uma unidade quase mítica na visão dos artistas) e a celebração do caráter único – da unicidade – do indivíduo pelo ilimitado subjetivismo byroniano. O escritor “livre”, repelindo todos os laços, opondo-se ao mundo burguês e – inadvertidamente – reconhecendo o princípio burguês da produção para o mercado, apareceu pela primeira vez com o romantismo. Em seu protesto romântico contra os valores burgueses e em seu esforço de independência (que o levou até o papel boêmio), tal escritor fez do seu trabalho precisamente aquilo que pretendia denunciar: uma mercadoria. Com toda a sua invocação da Idade Média, o romantismo foi um movimento eminentemente burguês, e todos os problemas que hoje são considerados modernos já estavam implícitos nele.”

pág. 83.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sob o título de *Vinte Anos de Grande Arte*, ou *As Lições da Loucura*, Francis Jourdain publicou uma coleção de pinturas que tiveram prêmios oficiais na França no último quartel do século XIX. Em apêndice ao livro, é publicada uma relação de artistas franceses que, no mesmo período, não tiveram prêmios e não gozaram do reconhecimento oficial, entre os quais estão Degas, Sisley, Pissarro, Cézanne, Monet, Renoir, Rousseau, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Matisse, Rouault e Duft.”

pág. 84.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A arte acadêmica é o classicismo que se esvaziou. É o desperdício de velhas formas cujo conteúdo há muito se exauriu. Com seu grosseiro idealismo, com a sua lacrimante sentimentalidade, com as emoções falsas que provoca pella exibição artificiosa de um seio ou uma perna feminina, a arte acadêmica foi um dos produtos mais repelentes do mundo burguês em processo de desintegração. Compunha-se de mentiras, de frases ocas e de uma hipócrita invocação das tradições clássicas e renascentistas, transplantando-as para um contexto no qual a respeitabilidade delas é prostituída pela franca comercialização.”

pág. 85.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Em tempo algum, em caso algum, eu a teria aceitado. Muito menos a teria podido aceitar hoje, quando a perfídia se multiplica de toda parte e a consciência humana não pode deixar de se achar perturbada ante tanta insídia e deslaldade [...] Minha consciência de artista não podia deixar de repelir o galardão com que a mão do governo procura pressionar-me. O Estado não é competente em matéria artística.”

pág. 102.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“E mais: em tempos de fermentação revolucionária, um niilismo como esse se torna virtualmente indispensável à classe dominante, assumindo uma utilidade muito maior do que a dos auto-elogios diretos que o mundo burguês possa fazer a si mesmo.”

pág. 103.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“a superação do capitalismo não só como sistema econômico e social, mas também como atitude espiritual, é um processo longo e doloroso, e o novo mundo não nasce desde logo gloriosamente perfeito, mas marcado e desfigurado pelo passado”

pág. 107.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Há uma “inabilidade para enxergar as coisas em seu tamanho próprio”. E esse é um importante sintoma de decadência”

pág. 107.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Heine escreveu: “A vida e o mundo acham-se excessivamente fragmentados”

pág. 109.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Mayacovsky também foi um destruidor de velhas formas e, no entanto, o seu método da construção poética provou ser magnificamente adequado para exprimir a realidade da revolução [...] Ao fazê-lo, estavam superando o absurdo cru da fermentação.”

pág. 117.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O caráter barbáro, o conteúdo anti-humanista e o brutal sensacionalismo desses produtos artísticos oferecidos às massas em forma industrializada, sob o capitalismo, são notórios”

pág. 117.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A proporção que os artistas e escritores se afastam mais da sociedade, mas porcaria é impingida ao público”

pág. 117.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“sob o capitalismo é que toda arte situada acima de certo nível de mediocridade tem sido uma arte de protesto, crítica e revolta”

pág. 127.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul.

“Somente quem é parte de um caso pode julgá-lo; mas, sendo parte, não o poderá julgar. Não existe, por conseguinte, possibilidade de julgamento correto no mundo; apenas o vislumbre de uma possibilidade”

pág. 131.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Bertolt Brecht escreveu:

Seria evidente absurdo dizer que nenhuma importância deve ser atribuída à forma e ao específico desenvolvimento da forma na arte. Sem introduzir inovações de tipo formal, a literatura não pode apresentar novos conteúdos e novos pontos de vista para novas camadas do público. Construímos as nossas casas de maneira diversa da dos elisabetianos, da mesma forma que construímos as nossas peças diversamente deles. Se quiséssemos persistir nos métodos de Shakespeare, por exemplo, teríamos de explicar as causas da Primeira Guerra Mundial como consistindo no desejo de um indivíduo (o Kaiser Guilherme) de aumentar o seu poder, e seríamos obrigados a explicar tal desejo pelo fato de um dos braços do Kaiser ser mais curto que o outro. Isso seria absurdo. De fato, isso seria formalismo: estaríamos recusando a adotar um novo ponto de vista em um mundo mudado, unicamente para mantermos a integridade de um determinado método antigo de construção. É formalismo o procurar impor velhas formas a novos conteúdos. Não há dúvida de que inovações espúrias devem ser rejeitadas, em um tempo em que se torna imprescindível defender os olhos da humanidade contra a areia que lhes é jogada”

pág. 151.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“constituindo uma camada social desprovida de direito à expressão própria e possuindo somente um função, tal como os animais de tração e os arados”

pág. 164.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“romântico”

pág. 231.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“E uma das grandes funções da arte numa época de imenso poder mecânico é a de mostrar que existem

decisões livres, que o homem é capaz de criar as situações de que precisa, as situações para as quais se inclina a sua vontade”

pág. 233.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quando Goethe escreveu o seu Fausto, noventa por cento dos habitantes do grão-ducado de Weimar eram iletrados”

pág. 235.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“O caminho que vai da arte ao homem – o caminho para “uma arte intimamente vinculada ao gênero humano” – não é o da distância mais curta entre uma Secretaria do Partido e uma organização qualquer. É um caminho necessariamente longo”

pág. 237.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Uma exibição de pinturas e desenhos feitos por ferroviários austríacos realizou-se recentemente em Viena”

pág. 238.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A função da arte não é a de passar por portas abertas, mas a de abrir portas fechadas. Quando o artista descobre novas realidades, porém ele não consegue apenas para si mesmo; ele realiza um trabalho que interessa a todos os que querem conhecer o mundo em que vivem, que desejam saber de onde vêm e para onde vão”

pág. 239.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Diversão não quer dizer tolice, tal como arte séria não quer dizer chatice; tanto a consciência social do artista como a educação do público deveriam ter isso em conta”

pág. 240.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Hoje em dia, não apenas no mundo socialista como no mundo capitalista, o novo vem provando ser melhor do que as imitações do velho”

págs. 244-245.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“(Teu destino talvez esteja agora neste exato momento, em tuas mãos e podes moldá-lo conforme te apraz. Para todo ser humano chega o momento no qual aquele que lhe dirige a vida coloca as rédeas em suas próprias mãos...)

Em um mundo no qual a força concentrada é tão grande e a ação dessa força é tão obscura, muitas pessoas são levadas a pensar que suas decisões pessoais não importam e acabam por se abandonar à “falsidade””

Apontamento de leitura: autógrafo a caneta esferográfica tinta azul e vermelha.

Ótimo cap. – a arte e as massas
Carta de Comrbert recusando o L. de Honra – 85
Começo da sociedade de classes – “8.
Pintores do XIX q. não tiveram prêmios oficiais 83
O artista, representante e porta-voz da sociedade – 51
Poderes da arte, não só representar a realidade,
mas plasmá-la – 57
Refletir a decadência numa sociedade em decadência – 58.
Aspectos comuns dos vários romantismos – 67
Arte acadêmica – 84.
Aplicável aos beats – 102.
A dolorosa superação do capitalismo – 103.
Sintoma da decadência não ver as coisas em
seu tamanho próprio – 107
Maiacovsky – 109
Contra os produtos artísticos industrializados – 117
A proporção que os artistas se afastam, mais
Porcaria é imposta ao público – 117
Neste é o mundo fragmentado – 107 (Heine).
Toda a arte do capitalismo : PROTESTO – 117
Brecht s/ as inovações em literatura 131.

Esparta recusa a lira ateniense – 207
Uma das grandes funções da arte, hoje: mostrar
que existem decisões livres – 231.
A exp. de pintura dos ferroviários 237
A função da arte não é passar por portas abertas – 238.
Diversão não quer dizer tolice – 239
O novo – melhor q. as imitações 240.
As rédeas do destino nas mãos. 244.

20/4 70. 250
27/1 68. 900

O caminho da arte ao homem não é o q.
Vai do partido a um conj. Qualquer 235

BORGES, Jorge Luis. *L'Aleph*. Paris: Gallimard, 1967. 219 p.

Localização: ar863 B732aF OL

Grifo no conto Deutsches Réquiem na página 109

Apontamento de leitura no colofão

pág. 109.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“que d’être Paul, esclave de Jésus-Christ, un acte est moins importante”

Apontamento de leitura – autógrafo a caneta esferográfica tinta azul.

Um ato é menos importante que as
horas todas de um homem .109.

Estudos Universitários n° 2-3. Recife: UFPE, 1967. 215, p.

Localização: OL

Grifo destacando o ensaio – Considerações sobre Ficção, de Fábio Lucas:

Grifos no ensaio: 168, 170, 176, 186, 187.

Contem análise sobre *Nove, novena*.

pág. 168.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Quer dizer: o eu incorpora o universo de contradições presentes e soma as experiências pretéritas. A saída para o romancista moderno será a promoção da síntese emocional e expressional.”

pág. 170.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“As qualidade da linguagem e a intensidade da situação dramática, somadas, construirão o romance futuro, complexo e instável como a nossa própria época. A prosa de serenidade estoica, destinada ao repouso e à edificação e encantamento não serve mais ao romance de nossa época. A ataraxia é própria das classes de domínio tranquilo e duradouro no plano social. A inquietação é o traço dominante de nossa época. Daí exigirmos uma prosa de grande mobilidade e a construção de eventos densamente dramáticos. Somos analistas dos períodos críticos e a nossa prosa deve ter crispções e desdobramentos de tensões terríficas.

Ordem compreensível e perspicácia é o que inspiram certos romances decorrentes da obra de Faulkner inspirados nela. Daí dizer-se que a obra romanesca deve ser fiel à realidade específica do romance, contando sempre com a colaboração espontânea, às vezes inconsciente, do leitor. A coerência orgânica do romance faz dele um corpo que se insere harmoniosamente no mundo dos objetos existentes”

pág. 176.

Nota OL - grifo a lápis no subcapítulo:

“Alguns elementos”

págs. 186-187.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Diante disso, qual a perspectiva para o escritor do futuro? Naturalmente, a promoção da síntese daquilo que de melhor nos legaram os ciclos anteriores. O ideal tende a apresenta-se sob a forma de síntese do homem global,

analisando em seus diversos aspectos de diferenciação. A mais alta manifestação do romance moderno caminhará certamente para a exploração da densidade psicológica dos indivíduos, relacionada com suas condições de vida e seus contatos sociais. Ao mesmo tempo a valorização estética enriquecerá esse novo romance [...] O romance moderno terá de incluir, entre as suas descobertas, novas técnicas de narração e novas concepções estéticas.”

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Trad. Giovanni Cutolo. Perspectiva, 1969. 279 p.

Localização: 701.17 E19o OL

Grifos nas páginas: 40, 44, 45, 54, 55, 57, 61, 63, 72, 73, 77, 79, 81, 83, 87, 100, 101, 107.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 40.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“uma obra de arte é o objeto produzido por um autor que organiza uma teia de efeitos comunicativos de modo que cada fruidor potencial possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo de sensibilidade e da inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Neste sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como ele a produziu; todavia no ato de reação à teia de estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, pode ser encarado de uma maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser aquele sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isto redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.”

pág. 44.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação.”

pág. 45.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o homem novo, que vê na obra de arte, não um objeto baseado em relações evidentes, a ser desfrutado como belo, mas um mistério a investigar, uma missão a cumprir, um estímulo à vivacidade da imaginação. Contudo, também estas são conclusões alcançadas pela crítica”

pág. 54.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“uma vez acabada, a experiência seria válida, ou se revelaria uma equivocada encarnação mística e esotérica de uma sensibilidade decadente ao fim de sua parábola. Inclino-nos para a segunda hipótese.”

págs. 54-55.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado, e toda aspiração do artista à vidência, ainda que poeticamente produtiva, contém sempre algo de equívoco. A arte, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico como metáfora epistemológica: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete – a guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem a realidade.”

pág. 57.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“complementaridade”

págs. 61-63.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O Deus de Spinoza, que na metafísica einsteiniana é somente um dado de confiança extra-experimental, para a obra de arte torna-se uma realidade de fato e coincide com a obra ordenadora do autor. Este, numa poética da *obra em movimento*, pode perfeitamente produzir em vista de um convite à liberdade interpretativa dos resultados, à descontinua imprevisibilidade das escolhas subtraída à necessidade, mas esta possibilidade para a qual se abre a obra é tal no âmbito de um campo de relações. Como no universo einsteiniano, na *obra em movimento* o negar que haja uma única experiência privilegiada não implica o caos da relações, mas a regra que permite a organização da relações. A *obra em movimento*, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo é sempre aquele desejado pelo autor.

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento.

A *Sequenza* de Berio executada por dois flautistas diferentes, o *Klavierstück XI* de Stockhausen ou os *Mobiles* de Pousser executados por diferentes pianistas (ou tocados duas vezes pelos mesmos executantes) nunca parecerão iguais, mas jamais serão algo de absolutamente gratuito. Deverão ser entendidos como realizações de fato de uma *formatividade* fortemente individualizada cujos pressupostos estavam nos dados originais oferecidos pelo artista.

Isso acontece com as obras musicais já examinadas, isso acontece com as produções plásticas que tomamos em consideração: onde a mutabilidade é sempre orientada no âmbito de um gosto, de determinadas tendências formais; e é, enfim, permitida e orientada por articulabilidades concretas do material oferecido à manipulação. Em outro campo, o drama brechtiano, apelando para a livre resposta do espectador, é construído entretanto (como aparato retórico e eficácia argumentativa) de forma a estimular uma resposta orientada, pressupondo enfim – como se evidência em certas páginas da poética brechtiana – uma lógica de tipo dialético-marxista como fundamento das respostas possíveis.

Todos os exemplos de obras “abertas” e *em movimento* apontados por nós revelam este aspecto fundamental pelo qual elas surgem, apesar de tudo, como “obras” e não como coágulos de elementos casuais prontos a emergir do caos em que estão, para se tornarem uma forma qualquer. O dicionário nos apresenta milhares de palavras com as quais livremente podemos compor poemas em tratados físicos, cartas anônimas ou listas de gêneros alimentícios, é muito “aberto” a qualquer recomposição do material que exhibe, mas não é uma *obra*. A *abertura* e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos.”

pág. 72.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Gestalt preexistente à guisa de configuração autônoma do real (tampouco é, idealisticamente falando, um nosso livre ato de posição do objeto), mas apresenta-se como resultado situacional de nossa inserção processual no mundo, ou melhor, o mundo como resultado final dessa inserção ativa. Por conseguinte, a experiência da totalidade.”

pág. 73.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“linguagem”

pág. 77.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Dita enfim a uma terceira pessoa, a menção de Boçorá poderia despertar imediatamente a lembrança, não de um local geográfico determinado, mas de um “lugar” do fantástico, conhecido através da leitura das *Mil e uma noites*. Neste último caso, Baçorá não constituirá um estímulo capaz de estabelecer uma referência imediata, com um significado preciso, mas provocará um “campo” de lembranças e sentimentos, a sensação de uma proveniência exótica, uma emoção complexa e esfumada em que conceitos indeterminados se misturam a sensações de mistérios, indolência, magia, exotismo.”

pág. 79.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“ao limiar de uma operação comunicativa particular, que poderemos indicar, ainda que em sentido latente, como “estética”. O que estabeleceu a passagem ao estético? A tentativa mais decidida de unir um elemento material, o som, a um elemento conceitual, os significados postos em jogo: tentativa canhestra e elementar, pois os termos ainda são substituíveis”

pág. 81.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas se cada vez que volto à expressão encontro nela motivos de prazer e satisfação, se o convite ao itinerário mental me é oferecido por uma estrutura material proposta sob aparências agradáveis, se a fórmula da proposta tiver assim conseguido maravilhar-me sempre pela sua eficácia, se eu encontrar nela um milagre de equilíbrio e necessidade organizativa, pelo qual serei incapaz de cindir a referência

conceitual do estímulo sensível, então a surpresa desse conúbio originará, todas as vezes, um complexo jogo de imaginação: capaz agora não somente de apreciar a referência indefinida, mas também de gozar junto com ela o modo por que a indefinição me é estimulada, o modo definido e calibrado com que ela me é sugerida, a precisão do mecanismo que me convida ao impreciso.”

pág. 83.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O emprego estético da linguagem (a linguagem poética) implica, portanto, um uso emotivo das referências e um uso referencial das emoções”

pág. 87.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Os outros receptores: sinal portanto de que a forma, nascida num âmbito cultural, torna-se de fato inútil em outro âmbito, podendo seus estímulos manter uma capacidade de referência”

pág. 100.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“bit”

pág. 101.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A informação é a medida de uma possibilidade de escolha na seleção de uma mensagem (...) A informação representa a liberdade de escolha que temos ao construir uma mensagem, e portanto deve ser considerada propriedade estatística da nascente das mensagens.”

pág. 107.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Considera-se comumente palavra poética aquela que, pondo numa relação absolutamente nova som e conceito, sons e palavras entre si, unindo frases de maneira incomum, comunica, juntamente com um certo significado, uma emoção inusitada; a tal ponto que a emoção surge ainda quando o significado não se faz imediatamente claro”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

A obra de arte – 40

Como é recebida – 40

A forma barrôca – 44

Que vê o homem nôvo na o. de arte – 45

Que valeria O Livro, de Mallarmé? – 54

O caráter da o. a. é sempre aquêlê desejado
pelo A. – 61/3

A linguagem – 73

Onde está o estético – 81

Bit – 100

Informação (definição) – 101.

Palavra poética – 107.

83 – linguagem estética: uso emotivo

das referências e uso referencial

das emoções.

85/7- texto literário. Quanto mais o exa-
minarmos, mais nos surpreende. Mas
também se “gasta”

? – 72

ROUSSELOT, Jean. *William Blake*. Paris: Seghers, 1975. 186 p.

Localização: 821 B636rou OL

Grifos nas páginas: 21, 27, 130, 131, 132, 133, 181.

Não há apontamento de leitura no colofão.

pág. 21.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le Bien, c’est l’élément passif qui obéit à la raison. Le Mal, c’est l’élément actif qui est produit par l’énergie. Le Bien, c’est le Ciel. Le Mal, c’est l’Enfer. Mais l’Energie (donc le mal), c’est la Joie éternelle”

pág. 27.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Aussi bien, s’il est permis de songer à Piranèse, à Fuseli, au Goya des Caprices, à Bresdin et autres grandes hallucinés devant telles gravures de Blake”

pág. 130.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“15-S’il vole de ses propres ailes, l’oiseau ne va jamais trop haut.

18- En persévérant dans sa folie, le Fou deviant Sage.

[...]

22- La splendeur du Paon est la bonté de Dieu.

[...]

25- La nudité de la Femme est le chef-d’oeuvre de Dieu”

pág. 131.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“31- Un nid pour l’oiseau; une toile pour l’araignée. Et pour l’homme, une amitié.”

pág.132.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“57- L’insulte te fortifie; la labeur des siècles.

[...]

64- Luxuriance est Beauté”

pág. 133.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“67- Plutôt étrangler un nouveau-né bercer un désir inassouvi.”

pág. 181.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sans la pratique incessante, rien ne peut être fait. La pratique, c’est l’art. Si vous cessez, vous êtes perdus.”

LOURENÇO FILHO, M.B. *Juazeiro do Padre Cícero*. 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d. 217 p.

Localização: 981.221 L892j 3.ed. OL

Grifos nas páginas: 24, 28, 47, 54, 55, 56, 80 (nota marginal no final da página), 87, 88, 89, 125, 126, 127, 144, 157, 170, 175, 174, 215.

Nota no final do volume

pág. 24.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“muitos pontos do sertão, onde o fator humano é de tal desvalia que chega a ser empregado, normalmente, no transporte de cargas e se oferece como força motriz às engenhocas da cana e bandoleiras de mandioca”

pág. 28.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A luz elétrica torna-se gás acetilênico; depois, lampião belga; em seguida, candeeiro; mais tarde, candeia de óleo de mamona [...] Os muros se tornam sucessivamente cercas de arame, divisões de varas pacientemente traçadas, valados singelos, desaparecendo por fim, de todo, para deixar em comum valados e serras. É o “mundo velho sem tranqueira”

pág. 47.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Crianças nuas passam correndo, sem gritos nem risos; romeiros acocoram-se à parca sombra da orla das casas, mastigando a sua matalotagem de farinha d’água e nacos de carne de bode, ou “maginando”, com o

olhar, fixo num ponto, apavorado; porcos fossem montões de lixo, com filosófica paciência; cabritos ensaiam as suas defesas em simulacros de luta, ou retouçam, com berros fanhosos sob o olhar indiferente das cabras”

pág. 54.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Trazia às costas pesada cruz de madeira, quase escondida na parte superior por gravuras de santos, bentinchos, rosários, conchas, imagens, escapulários, fitas, flores de papel, medalhas e outras bugangas”

pág. 55.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“no império do abracadabra”

pág. 56.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Deixamo-nos levar para um alpendre interior, muito ensombrado, com crótons vicejando em latas, e um sem-números de viveiros e gaiolas, arrumados em linha, pelas paredes”

pág. 80.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta/ Nota autógrafa a caneta esferográfica tinta preta no pé da página: Curiosa, na absorção do poder de uma pessoa por outra. Pessoa.

“Meu amigo: aqui, o prefeito, a Câmara, o juiz, o delegado, o comandante, a polícia, o carcereiro, sou eu!”

pág. 87.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta na nota de rodapé:

“(40) Eis como Maria de Araújo é descrita pelo P. Alencar Peixoto que foi, por muito tempo, Vigário do Juazeiro: “Maria de Araújo é de estatura regular; triste, vagarosa, entanguida, essencialmente caquética, porque tem ela uma série de ascendentes caquéticos ou tuberculosos. A cabeça que, para casa como por toda parte, traz sempre descoberta, tem a configuração de um “corredor” de boi, escarnado. O cabelo é cortado à escovinha. Os olhos pequenos, e sem um raio sequer de expressão que lhe ilumine o semblante, mexem-se histericamente nas faldas de uma testa estreita e protuberante. O nariz irrompe dentre os olhos, sem base, e levantando-se pouco a pouco, alarga-se de asas chatas, até os ossos malares. Juazeiro do Cariri, Typ. Moderna, 1913, pág. 42.”

pág. 88.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta na nota de rodapé:

“(42) “José Marrocos, morreu envenenado; Monsenhor Monteiro cegou e acabou os seus últimos dias na maior indigência; Padre João Carlos já teria morrido à fome se lhe não valessem suas bondosas parentas; Padre Vicente de Alencar, não teve mais aléu, Padre Climério arrasta-se paupérrimo; Padre Dr. Francisco Ferreira antero, de três em três anos renova os sete passos de sua paixão; Dr. Marcos Rodrigues Madeira, abandonou a família e foi para o Amazonas onde faleceu pouco depois; Dr. Ildefonso Lima foi desapeado da alta posição que ocupava; Cel. Joaquim Secundo Chaves morreu de repente; Tenente-Coronel José Joaquim de Maria Lobo acha-se quase cego e com a telhice de ser um sábio como Rui Barbosa; Major João Cipriano está reduzido a simples vendilhão de feira, etc.” P. ALENCAR PEIXOTO, ob. Cit, pág. 81.”

pág. 89.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Tal o caso do homem “que não sentia a metade do corpo””

pág. 125.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Depois de que choviam sobre o acampamento próximo mancheiam de pregos, seixos, pedaços de chifres, contas de rosários, lascas de cêra benta, atirados à mão, como sortilégios infalíveis para afastar aquela tropa do “Cão”

pág. 126.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“- É o caso de dizer: Deus é grande, o Padre Cícero é maior, mas o mato ainda é maior que os dois reunidos... Nesse momento já eram pelo chão não menos de trezentos fardamentos completos dos soldados fugitivos... O comandante insistiu calmo:
- Vocês já não têm mais comandante, pois que agora eu só comando aqui ao meu amigo Antônio Pinto, disse, batendo, amável, no ombro do deputado”

pág. 127.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Deixaram-no abandonado, em frente à cadeia de Barbalha, onde o iriam buscar, dois dias mais tarde, os fanáticos do Padre Cícero.”

pág. 144.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O armamento de cada um é rifle ou fuzil mauser, revolvér e punhal; à cintura trazem três ou quatro cartucheiras, acondicionando nelas, cada homem, um total de quatrocentas balas!”

pág. 157.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Mas aqui tem munto cabra ditriminado: tem o Zé Terto, o Tempestade, o Baliza, o Mané Domingo, o Zé Pinheiro, o Boca de Sangue, o Moita Braba, o Calixto, tem uma pução deles”

págs. 170-171

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Justo Juiz de Nazareth, filho da Virgem Maria, que em Belém fostes nascido entre as idolatrias, eu vos peço, Senhor, pelo vosso sexto dia, e pelo amor de meu Padrinho Cícero que meu corpo não seja preso; nem ferido, nem morto, nem nas mãos da justiça envolto. Pax Tecum, Pax Tecum, Pax Tecum...”

Discípulos: Se os meus inimigos vierem para me prender, terão olhos, não verão; terão ouvidos, mas não ouvirão; terão boca, não me falarão; com as armas de S. Jorge, serei armado; com a espada de Abraão, serei coberto; com o leite de Virgem Maria, serei borrifado; na arca de Noé, serei arrecadado; com as chaves de S. Pedro, serei fechado aonde não possam ver nem ferir, nem matar, nem sangue do meu corpo tirar. Também vos peço, Senhor, por aqueles três cálices bentos, por aqueles três padres revestidos, por aquelas três Hóstias consagradas, que consagrastes ao terceiro dia desde as portas de Belém até Jerusalém, e pelo meu Santo Juazeiro que com prazer e alegria eu seja também guardado de noite, como de dia, assim como andou Jesus no ventre da Virgem Maria, Deus adiante, paz na guia, Deus me dê a companhia que deu a sempre Virgem Maria, desde a casa santa de Belém até Jerusalém. Deus é meu Pai, N. Mãe das Dores minha Mãe, com as armas de S. Jorge serei armado, com a espada de S. tiago serei guardado para sempre. Amém.”

pág. 175.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Creio no Floro, todo-poderoso, deus do cangaço e em José Inácio, seu primogênito filho, o qual foi feito chefe político por obra e graça da falta de vergonha dos governos do Ceará; nasceu da perversidade; padeceu sob o poder de Justiniano de Serpa, foi perseguido, preso e interrogado, desceu ao “Barro” onde, logo na primeira noite, ressurgiu do medo, fugindo para o Juazeiro, onde está assentado à mão direita do Padre Cícero e de onde ainda há de sair para roubar vivos e mortos; creio no rifle 44, na proteção aos criminosos, na comunicação dos bandidos, na ressurreição dos “barulhos” e na vida aperriada do sertanejo. Amém!”

pág. 215.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Com a mesma facilidade com que elogiava, passava as maiores descomposturas, e, logo após, retratava-se, fazendo os melhores elogios.”

Nota no colofão a caneta esferográfica tinta azul: [ferreiro](#)

MELO, José Maria de Campos. *Manual do fabricante de tecidos*. 2ª ed. Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1944. 599 p.

Localização: 677 M294ft 2.ed. OL

Grifos nas páginas: 05, 319, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 421.

Não há apontamento de leitura

pág. 5.

Nota OL - grifo a lápis:

“Se fabricássemos um fio com toda a lã contida em um velo, sem que previamente se tivessem separado as diversas qualidades que ele contém, obteríamos um produto não só muito irregular como defeituoso”

pág. 319.

Nota OL - grifo a lápis:

“133. Rede. – A rede é um tecido de malhas apertadas com um nó realizado pela evolução de um fio sobre si mesmo, quando a rede se faz manualmente, e por duas séries de fios alternativamente laços e tensos, quando o fabrico é mecânico. As malhas da rede figuram polígonos de quatro lados cujos ângulos são ligados por sólidos nos, dispostos de forma que mais se consolidam com a tração.”

págs. 323-324.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul e preta:

“134 – Rendas-generalidade. – A renda é um tecido aberto, de uma espécie particular que não tem barbim nem trama, composta por pontos idênticos ou diferentes, formados pelo cruzamento dos fios, de maneira a produzir um desenho.

O ponto é o motivo regular cujos contornos são formados pelo fio.

A renda é, pois, uma espécie de rede aperfeiçoada, bastante complicada e trabalhosa, o que torna a sua execução difícil e lhe dá grande valor e apreço. A dificuldade da execução dos diversos pontos, exige uma grande prática e um minucioso conhecimento das múltiplas combinações desta tecelagem especial.

A aprendizagem de uma rendeira é coisa sempre longa e para se formar uma artista são necessários sempre muitos anos e haver-se principiado de tenra idade, pois só assim é possível conseguir-se a agilidade indispensável para manejar os bilros e saber interpretar e transportar para a almofada, os complicados desenhos das rendas.

A rendeira trabalha ou segundo um desenho colocado à vista ou traçado sobre papel que lhe serve de guia, ou segundo a sua inspiração e imaginação. No segundo caso ela mostra possuir gosto, espírito inventivo e conhecimento dos pontos; e no primeiro caso, uma apreciação segura do valor dos efeitos produzidos, bem como uma longa prática para assim saber executar os pontos que são indicados.

Como veremos adiante, as rendas podem ser feitas com agulha ou com bilros.”

pág. 325.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Os ornatos das diversas rendas são formados por cruzamentos de fios especiais entre as malhas das redes, independentes ou trabalhando com o concurso dos fios da própria renda. Com variedade de cruzamentos dos fios da própria renda. Com variedade de cruzamentos obtêm-se muitos efeitos. Os ornatos podem ainda ser feitos com agulha ou bilros.”

pág. 326.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“As flores ou ornatos podem juntar-se uns aos outros por fios irregulares que as mais das vezes se juntam como nos pontos de Veneza e nos pontos de Espanha.

As flores e os pontos podem executar-se ao mesmo tempo, como nas rendas Valenciennes e Malines ou separadamente, como nas Bruxelas.

Numa renda distinguem-se sempre, sob o ponto de vista geral, duas partes: o fundo e a flor ou ornato. Como também a renda tem duas bordas: a pontinha ou corda composta de uma carreira de bicos separados; e o pé ou espiguiha formando uma rede apertada cujo fim é manter o fundo e facilitar a costura de renda sobre o objeto a adornar.”

pág. 327.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“As rendas classificam-se ainda, em leves e pesadas”

pág. 328.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Finalmente, considerando as rendas como objeto possível de comércio, achamos a classificação de finas e comuns”

págs. 329-330.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Para o fabrico da renda de bilros são necessários vários utensílios e acessórios: a almofada, os bilros, a enchedeira, os alfinetes, o risco ou pique, e as agulhas de picar.

A almofada ou tambor para a confecção de renda de bilros, varia na sua forma e dimensões, de pais para pais e até para localidade, e igualmente segundo o gênero e tipo de renda que se pretende executar. O formato mais vulgar da almofada é porém, o de um cilindro de 15 a 20 centímetros de diâmetro e 30 a 35 centímetros de comprimento, feito de um pedaço de qualquer pano forte que meça aproximadamente 50 centímetros de largura e 60 centímetros de comprimento. Este pano reúne-se pelos lados menores, por uma sólida costura, fazendo-se também uma bainha por onde se passa uma fita que se aperta e assim se vem a fechar dos dois lados do rolo. Este é previamente cheio com serradura de madeira, crina, farelo, lan, sumaúma ou mesmo palha de trigo ou centeio bem sarrotada e de maneira que a almofada fique dura e bem cilíndrica.

Nas nossas províncias do Norte e Beiras, empregam muito para o enchimento das almofadas e folhelho, isto é, a palha de milho, o que torna a almofada leve, ao mesmo tempo que é fácil dar-lhe uma grande dureza”

pág. 331.

Nota OL - grifo a lápis:

“O bilro é um pequeno utensílio de formato também muito variável, feito em geral de madeira rija, marfim, osso, etc, e munido na parte inferior de um punho e na superior de uma espécie de bobina ou canela onde se enrola o fio”

págs. 332-334.
Nota OL - grifo a lápis:

“Os alfinetes devem ser de metal branco e não de ferro ou aço, por causa da ferrugem; terão as cabeças bem redondas e tamanhos variáveis, nos comprimentos e nas grossuras, isto é, empregam-se alfinetes compridos e grossos para rendas de fios de título baixo e fino e pequenos quando se empregam fios de altos títulos ou fios finos como por exemplo a seda animal, para as obras delicadas e finas.

A agulha de picar é utensílio simples que pode ser uma vulgar agulha ou alfinete, ou então o modelo que apresentamos na fig. 231.

Finalmente temos o pique ou debuxo, que é, sem dúvida, o acessório mais importante e valioso do fabrico da renda de bilros, pois, é nele que reside não só a parte artística da fabricação, como a maior ou menor perfeição da renda. Verdade é que a habilidade da rendeira supre sempre os defeitos dos piques, e até mesmo modernamente se praticam e fazem rendas sem piques furados; mas isso não se pode considerar como uma indústria, mas sim uma manifestação individual de arte, pois que a reprodução do mesmo desenho, feita por diversas rendeiras, resulta sempre diferente uma vez que cada uma delas tem a sua forma de agir e sua maneira própria de interpretar o desenho. Além disso impossível se torna colocarem-se sempre os alfinetes nos mesmo sítios, e daqui as diferenças no aspecto da renda, embora de desenhos iguais. A isto tem de se juntar a habilidade e o temperamento artístico da rendeira, fatores de primacial importância para o valor da obra”

pág. 334.
Nota OL - grifo a lápis:

“Na cabeça de cada pique está uma linha quebrada que liga entre si todos os pontos onde se deve, de princípio, atar os fios que estão enrolados nos bilros, e que indica, pois, qual deve ser o início do trabalho.”

pág. 334.
Nota OL - grifo a lápis:

“isto para que os fios não se emaranhem uns com os outros. Em cada alfinete deve haver dois bilros, ou melhor a cada alfinete deverá corresponder a quantidade de fio ou linha que dois bilros possam conter, e assim, em geral enrola-se a linha pelas duas pontas, e em dois bilros, ou seja o que se denomina uma parelha ou um par.”

pág. 335.
Nota OL - grifo a lápis:

“o fabrico da renda propriamente dita, quer dizer, cruzam-se sucessivamente e na ordem indicada pelo debuxo representado no pique, os diversos fios que foram enrolados nos bilros.

Esses cruzamentos são de uma enorme diversidade, a sua complicação aumenta na razão direta do número de bilros que se empregam para a confecção da renda.”

pág. 335.
Nota OL - grifo a lápis:

“Quando o número de bilros é grande, os cruzamentos realizam-se por grupos e assim ora se trabalha com um, ora com outro e desta forma se vai tecendo a renda.

A rendeira coloca-se diante da almofada, sentando-se no chão e cruzando as pernas ou então colocando as almofadas sobre uns bancos ou tamboretos e sentando-se em cadeiras vulgares.”

pág. 336.
Nota OL - grifo a lápis:

“Conforme o desenho, podem-se facilmente empregar desde 4 até 800 ou mais bilros; mas só trabalham 4 de cada vez, isto é, dois em cada mão, ou sejam dois pares.

A medida que se vai produzindo a renda e o que os fios se cruzam e se torcem sobre as alfinetes, o que tem por fim assegurar a conservação da malha, vão-se mudando os alfinetes para outros pontos do desenho que ainda não foi começado.

Isto repete-se até se executar o número de metros de renda que se necessita, ou tratando-se de pequenos desenhos para aplicações, quando se tiver completado o desenho.”

pág. 338.
Nota OL - grifo a lápis:

“Não se andarás muito longe da verdade, se dissermos que, além da influência dos artefactos, vindos do Oriente, as rendeiras ou rendilheiras copiaram umas e inspiraram-se outras nesses belos exemplares dos famosos azulejos tão portugueses, dos séculos XVI e XVII: que se veem pelas paredes das nossas igrejas e mosteiros, pois, se examinarmos bem os motivos ornamentais das nossas antigas rendas e as compararmos, por exemplo com as cercaduras de muitos dos velhos e autênticos azulejos portugueses, que ainda nos restam, notaremos em umas e outras motivos senão iguais, pelo menos semelhantes.”

CÉSAR, Getúlio. *Curiosidades de nossa flora*. Recife: Imprensa Oficial, 1956. 375 p.

Localização: 581.981 C421cur OL

Grifos nas páginas: 7, 8, 9, 13, 31, 32, 33, 69, 71, 131, 132.

Não há apontamento de leitura

pág. 7.

Nota OL - nota autógrafo a caneta esferográfica tinta azul:

“Paineira, paina de seda”

pág. 7.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta:

“Os ingleses a conhecem por Brazilian Milkweed (erva de leite brasileira) e os americanos, por Copac.

O Algodão seda pertence à família das Asclepiadáceas, à subfamília das Cynanchoideas com o nome botânico de Gomphocarpus arborescens. L.”

pág. 8.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quando se dá a deiscência as sementes aladas, lembrando pequenos paraquedas, se desprendem da placenta e graciosamente adejam subindo ou fugindo para longe, aos impulsos de qualquer aragem, indo assim propagar a espécie em uma afirmativa acentuada de posteridade.

É um belo espetáculo quando as sementes da paina, desprendendo-se do fruto, são levadas pelo destino aleatório que espalha, sem se preocupar com o meio telúrico, porque a despreza sobre água pedras e terra.”

pág. 9.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“família das Bombacaceas”

pág. 13.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quero referir-me também à “angélica de jardim”, a Angélica archangelica, Lin. Ela merece as nossas referências, pois além de embelezar e perfumar os jardins, guarda em suas raízes propriedade medicinais bem apreciáveis: é usada como estimulante e carminativa “aconselhada nas digestões laboriosas, bronquites crônicas, vômitos espasmódicos, clorose, histerismo e aplicado como emenagogo”. Isso na clínica alopática porque na homeopática é indicada em “casos de aborto, cefalalgia, clorose, convulsões, histerismo, nevralgia, digestões laboriosas, etc.”

pág. 31.

Nota OL - grifo a lápis:

“Não beberam eles, nesse vegetal, inspiração para os seus amores, Mas, nobreza do seu porte elegante e altaneiro, e a sua fidalguia, merecem que a ele se recitem os versos bonitos de Prado Kelly:”

pág. 31.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Cabraiba”

pág. 32.

Nota OL - grifo a lápis:

“Cabriúva e óleo Vermelho
Cabriúva, Cabriuna”

pág. 33.

Nota OL - grifo a lápis:

“O Bálsamo que em o Nordeste, também tem os nomes de Óleo vermelho e Cabraiba, cresce uns vinte e cinco metros e o seu caule engrossa mais de três de diâmetro. A sua madeira é compacta, homogênea, lembrando ébano, mas de uma cor vermelha, e muito perfumada agradável. É uma das melhores madeiras para fabricação de carros de bois, sendo empregada, desde o rodeiro (roda) até a mesa com o seu cabeçalho resistente; para engenhos de tração animal, com ela fazem as moendas que expremem a cana: a gangorra, ou bulandeira, e até a moita que é a casa onde são instaladas as moendas, etc.

No Ceará é usada em tanoarias para fabricarem pipas destinadas ao envelhecimento de aguardante que recebe o nome de Balsamina.

As construções navais e fluviais encontram nessa madeira utilidade para todos os fins, e os marceneiros fabricam móveis elegantíssimos e duráveis.”

pág. 69.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A bucheira é encontrada vicejando pelo monturos, subindo moitas e cercas, para lá em cima ostentar com o verde das folhas e o amarelo vivo das suas flores um simulacro da nossa querida bandeira.”

pág. 71.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A sua principal aplicação está sendo no domínio de meizinha caseira para tratar doentes da próstata. Cortam os frutos verdes fazendo chá das rodela que é aplicado no doente operando nos mesmos verdadeiro milagre. É um podero diurético.

Folhas, raízes e caule são empregados para amenorria e outra complicações da mulher, e afecções hepáticas. A polpa do fruto, antes de madurecer, tem propriedade purgativas e diuréticas, sendo também procurado para combater barriga d'água (ascite) e desarranjos intestinais das aves domésticas”

pág. 131.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É um vegetal muito conhecido: suas folhas são opostas, pecioladas, grandes, ovais, um tanto cordiformes na base, verde-claras na face inferior para se acentuar no lado superior, na ventral: são ásperas nas superfícies e crenuladas nas margens.

As flores são em capítulo ligeiramente lilaz com o centro amarelado, tem um perfume que lembra o do limão.

A Erva-cidreira não se confunde devido ao seu perfume; basta tocar em os seus ramos para que um perfume gostoso se desprenda para se identificar esse planta.

É mezinheira: excitante, antipasmódica; empregada nas digestões laboriosas; afecções nervosas; para o baço, fígado, rins e aplicada como emenogogo.”

pág. 132.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Das folhas e ramos floridos desse vegetal prodigioso, os Carmelitas fabricam o Alcoolato de Melissa Composto, ou simplesmente, Água de Melissa, conhecida de todas as donas de casa que primam em manter no seu lar uma pequena farmácia.

Ainda é da Erva-cidreira que se fabrica o delicioso chartreuse. Esse delicado e agradabilíssimo licor fabricado pelos frades do convento Chartreuse, na França.

Entra também como principal elemento na Poção excitante de Trousseau e no Elixir de chartreuse.

As suas folhas são empregadas em banhos e fricções contra dores reumáticas e tifo.”

GOULART, José Alipio. *Da palmatória ao patíbulo (Castigos de Escravos no Brasil.* Rio de Janeiro: Conquista, 1971. 223 p.

Localização: 326.981 G694da OL

Grifos nas páginas: 21, 27, 44, 49, 63, 64, 65, 69, 71, 73, 74, 85, 86, 88, 93, 101, 133, 135, 137, 139, 143, 165, 167, 168.

Não há apontamento de leitura

pág. 21.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Segundo Augusto de Carvalho, no seu livro O Brasil, os ingleses chegaram ao requinte de triturar os pés dos escravos nas engrenagens das rodas dos engenhos de açúcar”

pág. 27.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul em uma nota de rodapé:

“(1) Apud João Dorna Filho, “A Influência Social do Negro” in Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, LI,

pg. 119, Rio de Janeiro, 1958, difunde as seguintes informações: “M. Log, na sua Historie de la Jamaïque, publicada em 1774, falando dos negras escreve: “Não se poderia afirmar que eles são radicalmente inaptos à civilização, pois mesmo a macacos pode-se ensinar a comer, beber, repousar e se vestir como homens. Mas, entre todas as espécies de seres humanos descobertas até este momento, parecem ser os negros os mais incapazes, visto a inferioridade natural do seu espírito para pensar e agir como homens, salvo uma intervenção miraculosa da Divina Providência. Penso que não seria desonroso para uma mulher hotentote ter um orangotango como marido”. Prossegue Silva Melo dizendo: “O que se procurava naquela época era degradar o negro, que fazia parte de uma raça “degenerada, degradada, imoral, desprovida de inteligência” etc. Tudo isso tinha por fim legitimar o tráfico e a escravidão, um dos grandes negócios da época. Uma bula do Papa Nicolau V autorizava “a atacar, submeter e reduzir à escravidão perpétua sarracenos, pagãos e outros inimigos de Cristo” nas costas da África. Em 1772, o reverendo Thomas Thompon publicou uma brochura para justificar o comércio de escravos negros da África, comércio que respeitava os princípios de humanidade e as leis reveladas da religião. Em 1852, o Reverendo Josiah Priest defende a escravatura e

apresenta provas bíblicas e científicas de que os negros não pertencem à família humana, sendo de toda “evidência que a sua constituição é perfeitamente simiesca”. Mais adiante, informa Silva Melo, por fim, que: “é do filósofo escocês David Hume a seguinte afirmativa: “Eu sou levado a pensar que os negros são naturalmente inferiores aos brancos, pois nunca houve uma nação civilizada dessa cor, nem mesmo, nenhum homem preto que se tivesse distinguido no domínio da ação ou do pensamento”. Isso foi escrito em 1741; mas, hoje, tal tese está completamente desmoralizada”

pág. 27.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul em uma nota de rodapé:

“o escravo que trouxesse arcabuz (arma de fogo) com mais de 4 palmos era punido de morte; já penas cruéis”

pág. 44.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quando a discussão do projeto de Lei do Ventre Livre, pelo Conselho de Estado, em 1868, o Marquês de Olinda, discursando sobre o mesmo, disse: “Hoje, no estado a que chegou essa questão da emancipação, particularmente depois que as declarações do governo no jornais, e nas asserções na câmara está de se ocupar com este objeto, e em definir os termos de tão grande medida, será necessário conservar nas províncias uma forma superior à que fora necessária para manter a ordem; e esta força deverá ser muito maior ainda depois que passar a lei.” [...] “Então dir-se-á: para que tanta tropa? A guerra já não existe. A isso se responderá: é para conter os pretos. E para que tantos impostos? São não só para pagar a dívida, como para sustentar a tropa, aliás necessária para reprimir os pretos.” Nessa altura, D. Pedro II, por certo irritado com a ironia, interrompeu o discurso de Olinda que com efeito, divagava. (11)”

pág. 49.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Extirpando olhos, decepando seios, espatifando dentes, cortando narizes, talhando orelhas, lanhando bundas e lombos, deformando faces, aleijando corpos, amputando membros, eliminavam em suas rivais faces, aleijando corpos, amputando membros, eliminavam em suas rivais tudo que porventura despertasse o erotismo, a luxúria, a lubricidade de seus cúpidos e sensuais esposos; e quando não por ciúme, cometiam as sinhas os mesmos crimes por motivos outros, de ordem administrativa doméstica, senão por fúteis razões”

pág. 63.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“no tronco por esses brasis interioranos. Sua finalidade primordial era a de conter o indivíduo turbulento, excitado, exasperado”

págs. 64-65.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A respeito do instrumento em tela, Debret assim se referiu: “É comum encontrar-se em casa do fazendeiro brasileiro um tronco, antigo instrumento de castigo, formado por duas peças de madeira de 6 a 7 pés de comprimento, presas a uma extremidade por dobradiças de ferro e munidas na outra de cadeado cuja chave fica em mãos do feitor. O fim desse dispositivo é de sobrepor as duas partes dos buracos redondos, através dos quais são passados punhos ou pernas e às vezes o pescoço dos torturados. O instrumento é em geral colocado num barracão fechado ou num sótão.”

Proseguindo, diz o cronista e desenhista francês: “É nessa atitude incômoda que se mantêm os negros fugidos, a fim de esperar os castigos que devem receber mais tarde. Também se prende assim todas as noites o escravo excitado pelo desejo. O negro indisciplinado sofre constantemente essa tortura até ser vendido a um habitante das minas, que o emprega na sua exploração. Em geral o negro, naturalmente apático e medroso, sofre pacientemente esse castigo, que ele sabe ser merecido e se resigna sem grandes dificuldades a um mal que participe do tédio que da dor.” (6)”

pág. 69.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta em uma gravura:

“Mordaça de ferro para faiscadores a fim de impedir que engolissem pepitas de ouro”

pág. 71.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Confeccionada em zinco, ou folha-de-flandres, a máscara cobria todo o rosto, prolongamentos que se fechavam a cadeado. O aparelho era provido de pequenos buracos, através dos quais o “mascarado” via e respirava, sem contudo poder haver qualquer alimento à boca. Havia máscaras que, como se fossem bridões, vedavam somente a boca do seu portador.”

págs. 73-74.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quanto à ingestão de terra, de barro, de cal, como decorrência de algum mal orgânico, era coisa que naquele

recuados tempos, não se compreendia e nem se admitia. Os escalápios da época desconheciam quaisquer causas que porventura provocassem aquele comportamento. Tollenare revela ter-lhe um cirurgião informado que os negros comiam terra “por preguiça ou desespero”, objetivando enfermarem, pois a terra ingerida “os faz inchar e frequentemente morrer”. (11)

Saint-Hilaire encontrou em Paranaguá, Guaratuba e, mas para o sul, em Santa Catarina, grande número de homens e mulheres que gostavam de se banquetar com terra proveniente dos formigueiros e bem assim, com cacos de potes de barro. O requinte gustativo entre os jovens estava na deglutição de pedaços de vasos ligeiramente perfumados. E quanto aos escravos, disse aquele botânico que mesmo amordaçados rolavam no pó, á procura de aspirar algumas partículas de terra, tal e qual toxicômanos em desesperos quando privados da droga que os alucina e delicia. “Entetanto os infelizes atacados dessa moléstia esquisita emagrecem progressivamente, perdem as forças, dessecam-se e acabam por morrer.” (12) Saint-Hilaire, afinal, fala em ... moléstia.”

pág. 74.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul – informa-nos o conceito médico Dr.:

“Geofagia- informa-nos o conceituado médico Dr. Hery Farah, clinicamente se define como sendo deturpação do gosto. Encontrada frequentemente nos indivíduos portadores de ancilóstomo (verme do amarelão) em virtude da deficiência de sais minerais, principalmente cálcio, que essa verminose provoca (anemia e depleção orgânica), sendo esta explicação que alguns autores querem dar à Geofagia (ingestão de barro).” Informa, ainda, o mesmo clínico que “há povos (da Ásia, principalmente Malásia, e algumas tribos africanas) que se alimentam de barro – bolo de barro, o que pode ser constatado na Enciclopedia Italiana.” (15)”

págs. 85-86.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No Brasil, com efeito, como correção pelas mais simples faltas, o negro era impiedosamente castigado, entrando de rijo na chibata, relho, chicote, vergalho, azorrague, peia, correia, bacalhau, que eram outras tantas denominações conferidas ao instrumento com que se açoitava. Ou na vara-de-marmelo, de goiabeira, no cipó-de-boi, galhos que envergam mas não quebram e com os quais também se “afagava” lombo de escravo.”

pág. 88.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul em nota de rodapé:

“(6) O capitão W. F. Owen, R. N. em 1825, no seu Narrative os Voyage, Londres, 1833, I, pág. 124, descreveu o chicote com estas sucintas palavras: “o chicote era formado de diversas correias de couro de boi, seco e duro, cobertas de nós e ligadas a um pau de três pés de comprimento, como cabo.” (Apud Charles R. Boxer, op. cit. pg. 146)”

pág. 93.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O fato de colocar o paciente em tal postura, fez surgir uma modalidade do referido sacrifício, a que deram a denominação de boca-abajo: e, como requinte de perversidade, o boca-abajo-llevando-cuenta, quando o supliciado era obrigado a contar e em voz alta as lamboradas que lhes pespegavam no lombo”

pág. 101.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Profilaxia medieval, que consistia em banhar as chagas e os cortes com uma solução receita pelo diabo, de vez que composta de sal, vinagre e pimenta malagueta socada em pilão; tratamento, com efeito, talvez mis pungente do que o próprio castigo.”

pág. 133.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“vinte e um colares de ferro todos são; nove algemas de ferro; dois cadeados; um ferro de marcar; uma tenaz de marcar, tudo de ferro; uma corrente fina de ferro; uma corrente grossa que está na enxovia; um grilhão de ferro; oito chaves pertencentes à cadeia de abrir e fechar; dois trancos, um na enxovia e outro na sala fechada”

pág. 135.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ficou muito conhecido, no Brasil, um tipo de colar de ferro do qual se destacavam três hastes subindo além da cabeça, terminando cada haste por três pontas retorcidas, trazendo uma delas pequeno chocalho. Esse aparelho destinava-se, em especial, aos escravos fujões e tinha duas finalidade primordiais: uma, denunciar o seu portador pelo bilbalhar do chocalho; outra, dificultar-lhe os movimentos no interior dos matos os ganchos prendendo-se aos galhos e cipós, se porventura para ali tornasse a fugir. De tais golhilhas, a mais comum era a de apenas uma haste.”

pág. 137.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Com a denominação de calcêta era conhecida aquela argola de ferro que os condenados às galés traziam em volta do tornozelo quando deixavam a prisão para as suas ocupações externas.”

pág. 139.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Era o vis-à-pression de muita aplicação nas possessões francesas e inglesas. Tratava-se de um diabólico aparelho, da família das tenazes, no qual se prendiam as cabeças dos dedos polegares da vítima em dois anéis, e os comprimiam, gradualmente, por meio de uma pequena chave de parafuso, até esmigalhar-lhe as referidas cabeças”

pág. 143.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Com a denominação de “morte natural”, o antigo direito português indicava aquela decorrente de pena capital executada por enforcamento ou decapitação. Duas eram as espécies de morte natural: a cruel, quando o réu era submetido a toda sorte de torturas, inclusive fratura dos ossos dos braços e das pernas a poder de bordoadas com cacete ou barra de ferro; a atroz, quando, após o enforcamento ou a degola, esquartejava-se ou queimava-se o cadáver, sendo que neste caso as cinzas eram esparzidas pelo vento”

pág. 165.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Na longa faixa açucareira, que se prolongava da Paraíba à Bahia, foi modalidade de corrigir escravos o desnudá-los com mel de furo, na cabeça aos pés, amarrá-los e deixá-los, por toda uma longa noite, entregue aos bois; e estes animais, saboreando o melaço, passavam e repassavam suas línguas ásperas pelo corpo do negro, durante seguidas horas provocando, no supliciado, tremendas e quase irresistíveis cócegas, levando-o ao desespero, quase à loucura. Quando o senhor era mais cruel, apelava para o requinte de mandar depositar o escravo, untado de mel, sobre um formigueiro de saúvas, sendo desnecessário dizer o que acontecia ao miserável.”

pág. 167.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em matéria de tirania levava a palma a qualquer outro maltratador de negros. Entre as muitas atrocidades de seu gosto estava a seguinte: mandava atar as mãos de um escravo às costas e depois ordenava que se o pregasse, por uma das orelhas, à parede. Feito isso, Ursulino retirava-se para outro cômodo da casa, de onde chamava a sua vítima, ameaçando-a de castigo mais severo caso não o atendesse.”

pág. 168.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o do “colete de couro”, por sinal mencionado por Artur Ramos no seu tão citado Castigo de Escravos. O suplício constava em envolver-se a vítima no tal colete, embebido de couro em água, para amolecê-lo e esticá-lo. Após essa providência, expunha-se o encoletado aos raios solares, sob a ação dos quais o invólucro, á medida que secava também encolhia e enrigecia, a ponto de provocar a morte do infeliz encourado, por asfixia

roda de navalhas”

BRAND, Harold & HOG, Wagner. *Ciências* 6ª série. São Paulo: Lisa, 1973. 242 p.

Localização: 580 B817ci OL

Não há grifos, apenas uma nota no final do livro indicando a página 162. (sapo-de-surinam).

MACEDO, Nertan. *Lampião*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Renes, 1975. 221 p.

Localização: 920 S5865m 5.ed. OL

Grifos nas páginas: 16, 17, 24, 216, 218, 219.

Não há apontamento de leitura

págs. 16-17.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Chapéu – de couro, tipo sertanejo, ornado em alto-relevo em suas abas, com seis sinos de Salomão; barbicacho de couro, com 46 centímetros de comprimento e ornado em ambos os lados com cinquenta pecas de ouro, de confecção variada, como sejam: botões para colarinho, para punhos e cartões de tipo visita, com variadas inscrições, como “Saudade”, “Recordação”, “Lembrança” e “Amizade”, em, alguns, um “P” como inicial e em couro outro “CL”, e mais três anéis, sendo um com pedra verde, outro uma aliança e o terceiro um de identidade gravado o nome “Santinha”; testeira de couro, com quatro centímetros de largura e vinte e dois centímetros de comprimento, onde estão afixadas as seguintes moedas e medalhas – duas com a gravação “Deus te guie”, “duas libras esterlinas”, “uma moeda brasileira de ouro”, com a gravação de “Petrus II”, e ainda duas brasileiras de ouro, respectivamente de 1776 e 1802; barbicacho traseiro

de couro com as mesmas dimensões da testeira e ornado com a inscrição e um brilhante pequeno e quatro outros de desenhos diferentes. Maquetão-Mauser modelo 1908, dos usados no Exército Nacional, em perfeito estado de conservação, número 314, série B, com a bandoleira enfeitada com sete escudos de prata do império, no valor de mil réis, e vinte e cinco ilhoses, contendo um reforço de alumínio reforçando a segurança da telha que está partida.

Faca – de folha de aço, com sessenta e sete centímetros de dimensão, com cabo e terço de níquel, adornado a cabo com três anéis de ouro, notando-se na lâminas uma moessa produzida naturalmente por bala; bainha toda de níquel, com forro interno de couro, notando-se também na parte superior estrago produzido por bala. Cartucheira – de couro, com enfeites de costumes da caatinga, com capacidade para cento e vinte e um cartuchos para fuzil-mauser ou mosquetão, com apito de metal amarelo, preso a uma corrente de prata – notando-se à altura do peito esquerdo um orifício produzido por bala de fuzil. Bornais – um jogo bordado a máquina, com linha de várias cores e perfeito acabamento, tendo no fecho um dos bornais uma caixa de folha-de-flandres, coberta do mesmo pano dos bornais, também bordado a máquina; ainda um bortal de brim azul mescla bastante usado, próprio para mantimentos, tendo como referência o ano de 1937 e as seguintes iniciais: C.V.F.S.L, tudo bordado a máquina. Lenço – de seda vermelha, com bordado simples, apenas em três ângulos, notando-se no quarto, apenas o risco. Pistola Parabellum – de nove milímetros, número 97, tipo fabricação do ano de 1918, com bainha de verniz preto, demonstrando bastante uso. Um par de alpercatas tipo sertanejo demonstrando boa confecção e acabamento, uma platina de fazenda azul com três galões; um par de luvas de pano bordado; duas cobertas de chita forrada” etc.”

pág. 216.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“onde os soldados do tenente lograram ferir José Baiano, tido e havido como o ferrador oficial do bando.

Tempos depois deparara o tenente Bezerra com a gente do Capitão, no meio dela Corisco, na fazenda Mandacaru, em Mata Grande. Ai prendeu um homem de Virgulino, Mestre Naro de apelido.

Em Caraiibeiras, Bezerra enfrentou Luís Pedro, num combate sem maiores consequências. O quarto encontro foi com o grupo chefiado por Gato Bravo, cuja amante, Inacinha, foi presa na ocasião. Sucedeu o quinto contra um lugar-tenente de Corisco, Jandaia, na fazenda Beleza. A sexta escaramuça, nas caatingas de Água Salgada, no pé da Serra do Taborda, foi com o grupo de Português, quando caiu prisioneiro o cabra Vila Bela. Num sétimo encontro, este na fazenda Patos, Bezerra enfrentou Corisco de frente, pela segunda vez.

“Salvo se combate era travado com o grupo dirigido pelo próprio Lampião porque ele, cuja sagacidade foi sempre respeitada, quando acontecia sair ferido alguns dos seus homens embrulhava-o numa coberta de chita e quando esta se achava ensopada de sangue ordenava que seguissem uns por um lado levando o ferido, enquanto ele por outro lado ia espremendo o sangue do pano deixando mesmo sinais das mãos ensanguentadas nos troncos das árvores, para abrir duas pistas, estabelecendo confusão”, escreveu o tenente em seu livro de memórias.

A vontade de João Bezerra fazia parte, em 1938, do Segundo Batalhão de Polícia alagoano, com sede em Santana do Ipanema, sob o comando do famoso tenente-coronel José Lucena de Albuquerque Maranhão, o antigo alferes responsável pela morte do velho José Ferreira, nas proximidade de Mata Grande.”

pág. 218.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O cabo Antonio Bertoldo da Silva, com oito homens, avançaria à ilhargia do comandante. E o próprio Bezerra rumaria na direção centro do acampamento, com Bertoldo à direita, cabo Justino (armado de uma metralhadora Hotkiss, de trinta e dois tiros) à esquerda, um pouco recuado aspirante Ferreira de Melo, que ia na frente. O sargento Aniceto, cujo nome é omitido pelo chefe da volante, em suas memórias, durante esses preparativos de combate, dispunha de dezesseis homens”

pág. 219.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Morta, ao lado do Capitão, estava Maria Bonita. Trajava a defunta um vestido de seda cinza, de sombra estampada, quando o cabo Bertoldo degolou-a, com um só golpe de facão “jacaré”.”

PERRY, Carlos. *Plantas e flores ornamentais para sua casa e jardim*. Rio de Janeiro: Antenova, 1975. 83 p.

Localização: 635.965 P713p OL

Grifos nas páginas: 52, 53, 55, 57, 59, 60.

Não há apontamento de leitura

pág. 52.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Os elementos básicos exigidos pelas plantas são:

Nitrogênio = para folhagem sadia.

Fosfatos = para raízes fortes.

Potássio = para fortalecimento das resistências às moléstias”

pág. 53.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A melhor maneira de evitá-los é borrifar-se a folhagem com um bom inseticida, uma vez por mês.”

pág. 55.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Devem-se conhecer os insetos de folhagens e seus danos

Os mais comuns são: os ácaros, o pulgão branco e as cochonilhas.

Os primeiros ácaros, são os mais comuns e também os mais danosos. Deixam um pó sujo depositado nas folhas que as mancham, descoram-nas e enfraquecem-nas. Acabam por matar a planta. São tão pequenos que é necessário uma lente para que se possa vê-los.

O pulgão branco é fácil de ser visto parecendo pequenos depósitos de algodão”

pág. 57.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“As cochonilhas são menos comuns e também danosas. Parecem uma pequena sarna agarrada no verso das folhas ou dos ramos”

págs. 59-60.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O pó armazenado sobre eles dificulta a penetração da luz necessária.”

pág. 60.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Nas zonas temperadas ou tropicais, esse processo de perda e brotação de folhas se faz normalmente. Estas folhas tem um tempo de vida que varia de meses a anos.”

CARONE, Edgard. *A República Nova (1930-1937)*. 2ª ed. São Paulo: Diefel, 1976. 414 p.

Localização: 981.07 C293r 2.ed. OL

Grifos nas páginas: 195, 196, 197, 198, 202, 203, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 239.

Não há apontamento de leitura

pág. 195.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Cravo Vermelho”

pág. 196.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O movimento de Olbiano Melo”

pág. 197.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“possante celebração do Dulce”

pág. 197.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“dez sindicalistas forma um grupo, dez grupos uma coluna, dez colunas uma coorte etc.”

pág. 198.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O seu dirigente é o Tenente Severino Sombra que se nega a participar da revolução de 1930, por ser “liberal-democrática”, pois ele é da escola antiliberal de Jackson de Figueiredo”

pág. 202.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Para a Ação Social Brasileira, que pões a disciplina ao serviço da vontade, a Lei está acima do Homem, a Ordem acima da Lei, o direito acima da Ordem e Pátria acima de tudo”

págs. 202-203.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“investido do mandato que emana não só da minha própria decisão, mas da natureza e essência desta iniciativa, elaboreis este plano de ação, para cuja defesa me invisto de plenos e ilimitados poderes”

pág. 219.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“José Caralambio”

pág. 219.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“sede política no lugar em que se encontra o chefe nacional”

pág. 220.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o princípio da Ordem e da Autoridade”

pág. 221.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“é proibido, sob pena de exclusão automática a qualquer integralista comentar os atos do chefe nacional” e
“é vedado aos integralistas interpelar o chefe nacional sobre qualquer assunto”

pág. 221.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Câmara dos 400”

pág. 221.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Corte do Sigma”

pág. 221.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Território do Acre e um do Mar”

pág. 222.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sigma (Σ) simboliza o movimento, devido a ter sido usado pelos primeiros cristãos “para designar Deus”, ou porque representa a “estrela polar no hemisfério Sul” etc. a saudação, com o braço levantado, exclamando Anauê, é grito de guerra ou saudação indígena. O batismo cristão, acompanhado de ritos integralistas, é outra fórmula; devido ao conteúdo espiritualista do movimento, quem quer batizar seu filho deve pedir a colaboração do chefe local; pais e padrinhos devem estar uniformizados e outros membros seguram a bandeira integralista e é pronunciada fórmula integralista.”

pág. 222.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“a Vigília da Nação, marca a data do I Congresso de Vitória; A noite dos Tambores Silenciosos, o quarto aniversário do Manifesto de Outubro”

pág. 223.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Deus dirige os destinos dos povos. O homem deve praticar sobre a terra as virtudes que o elevam e aperfeiçoam”

pág. 223.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Por isso, a nação precisa organizar-se em classes profissionais”

pág. 223.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul em nota de rodapé:

“(110) todas esta informações estão desenvolvidas no livro de Héglio Henrique Casse Trindade cujo plano utilizamos.”

pág. 224.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“mas contra os “costumes que estão enraizados, principalmente em nossa burguesia embevecida por essa civilização que está periclitando na Europa e no Estados Unidos”. O que existe é estrangeirismo na língua e nos costumes, enquanto não se “conhecem os pensadores, os escritores, os poetas nacionais”, nem os nossos hábitos, população etc.”

pág. 224.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“nossa Pátria não pode continuar a ser retalhada pelos 21 governadores de Estado”

pág. 224.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas a família também é elemento básico pois, “ela é a base da felicidade na terra. Das únicas venturas possíveis”

pág. 225.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“E o Município? Este também é uma “reunião de famílias”.”

pág. 226.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“As quatro expressões teóricas principais são, assim, representadas por Plínio Salgado, com o seu pseudonacionalismo; Miguel Reale com a corrente antiliberal; Gustavo Barroso com o antijudaísmo e Olbiano de Melo com a tendência corporativa.

Para Plínio Salgado, desde o início da História há a “luta do homem contra o homem”e, durante a evolução da humanidade, materialismo e espiritualismo são os conceitos básicos existentes. O integralismo supera esta dubiedade, “fundindo o sentido materialista do fato ao sentido interior da ideia”, pretendendo realizar o Homem Integral, a Sociedade Integral, a Nação Integral, a Humanidade Integral.”

pág. 227.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O fascismo, por sua vez, “transporta o passado para o primeiro plano, para o presente, fundindo duas épocas históricas e atualizando-as”. Daí ser democrático, estabelecendo a representação e o voto; revolucionário, porque quer atingir o Estado Integral; e nacionalista, devido à exaltação do passado, da unidade da pátria etc (121) Porém o integralismo se distingue dos seus congêneres francês, italiano, alemão etc. O fascismo italiano, por exemplo, “socorre-se...do artifício da emanção do poder do alto para baixo, realizando, é certo, uma identificação política das forças econômicas e morais, porém não tendo chegado a efetivar uma identificação estrutural profunda”. O integralismo, no entanto, é pela “constituição dos poderes de baixo para cima, isto é, partindo do âmbito municipal para o provincial e deste para o nacional”. Porém, na Itália, não há ditadura: “há um regime” (122).”

pág. 228.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“que os camisas verdes de todas as idades não envelheçam. Essa é a palavra de ordem”

pág. 229.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“transformar primeiro a alma das elites e em seguida a das massas”

pág. 231.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Estes males ajudam a destruir o Brasil e a sociedade cristã. Por exemplo, os judeus não passam de “nação estrangeira, cujos interesses são opostos aos do povo que o hospeda”; agem maleficamente sobre a economia; influenciam imoralmente o meio cristão em que penetram; são rapaces e usurários. A maçonaria, que é também infiltrada de judeus, é “judaica e internacional”; o que pretende não é ser filantrópica e brasileira, como diz, mas ser um Estado dentro do Estado, pois o Grande Oriente do Brasil (seita maçônica) é formada de Poderes Legislativo, Executivo e Judiciário (134)”

pág. 239.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Nesta reunião acentua-se a política obreirista, e o próprio Fernando Lacerda é de opinião que intelectual não deve ter direito a voto, proposta aceita pelo novo CC Provisório.”

ACQUAVIVA, Marcus Claudio. *Caçadores de cabeças*. São Paulo: Nosso Brasil, 1976. 62 p.

Localização: 399 A186c OL

Grifos nas páginas: 7, 8, 10, 11, 12, 16, 19, 25, 26, 39, 40, 42, 43.

Não há apontamento de leitura

pág. 7.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“outra professa estar, a terrível prática, fundamentada na credence que a alma se acha ubiquada em alguma parte do crânio significa a obediência da alma da vítima aquele que se mostrou mais poderoso na guerra.”

pág. 8.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Mais la conception que l'avie reside principalement dans le cerveau a amené aussi de nombreuses populations à ne conserver que la tête du mort, soit momifiée intégralement, soit réduite, soit décharnée, puis ornée de gravures et de peintures ou reconstituée au moyen de surmoulages artificiels.”

pág. 10.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“E não é só; na ilha de Tud (estreito de Torres) os adolescentes bebiam o suor dos grandes capitães e comiam pedaços de suas unhas embebidos em sangue, para que, também eles, se fizessem fortes e rijos.”

pág. 11.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“o possuidor de um crânio humano será amo e senhor também da lama do infeliz antigo portador de tão significativa parcela do arcabouço humano.”

pág. 12.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“É o caso do *Sinanthropus Pekinensis* (Homem de Pequim), que possuía, em seus tugúrios, verdadeiras coleções de crânios humanos.”

pág. 12.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Dados arqueológicos mais recentes e positivos, atestam que a cultura de Jerico, florescente há 8.000 anos, em região situada a 23 km da atual Jerusalém, teria sido a primeira comunidade organizada a pôr em prática a pilhagem de cabeças-troféus.”

pág. 16.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Na cultura Chavin, as cabeças arrebatadas durante empreitadas bélicas estavam destinadas a exercer mágica influência sobre a fertilidade dos campos e jardins”

pág. 19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“que a alma do inimigo morto na guerra habita a “tsantsa”- não dissemos que os antigos, em sua generalidade, afirmavam que a alma reside na cabeça?”

pág. 25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Existia a convicção animista de que o “mana” se achava ligado ao nome e que suas potencialidades se transmitiam à criança com o nome; portanto, era imprescindível conhecer o nome da vítima antes de sacrificá-la.”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Já é tempo de dizermos que a preparação de crânios humanos variava, evidentemente, de região para região. Entre algumas comunidades, eram recobertos com cera ou argila, e adornados com pinturas, pequenas conchas e cabelos naturais; em outras áreas, eram assim desenvolvido: inicialmente, cortava-se a cabeça da vítima de forma a ser aproveitado os jivaros. Depois, era feita uma incisão na parte posterior do pescoço, até o crânio, por onde se extraía o cérebro e as partes carnosas. A seguir, estas eram colocadas na água, até sua maceração, e raspadas com uma faca de bambu. A pele era colocada, novamente, sobre a caixa craniana,

recheada, ao depois, com uma bucha de fibra de coco, sendo feita uma costura pela parte posterior da cabeça, exatamente no local da incisão primeira. A bucha fazia com que a boca se abrisse desmesuradamente, sendo o orifício tapado com argila, e as cavidades orbitais adornadas com sementes vermelhas. Depois de tudo, a cabeça, já reconstituída, era posta em defumação, o que impedia se deteriorasse. Concluía o processo a decoração do troféu com desenhos nas cores vermelha, amarela e ocre. E no interior da caixa craniana, o detalhe tragicômico: uma pedrinha à guisa de maracá, para o regozijo dos espectadores da dança da morte”

pág. 39.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“As cabeças dos inimigos mortos são cortadas de forma a ser conservado o maior comprimento possível do pescoço, em dois talhos que forma um V, cujo vértice estará na mesma linha dos mamilos”

pág. 40.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“manchetes”

pág. 42.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quanto ao processo empregado na preparação das “tsantsas”, já se escreveu e disse muita coisa, sem que se chegasse a uma conclusão definitiva. Os juro, civilizados ou não, relutam, ainda hoje, em divulgar o segredo. De qualquer forma, pelo que até hoje foi dado observar, a mumificação de uma cabeça, entre os jívaros, segue, em linhas gerais, este trâmite: o operador faz uma incisão na parte posterior do pescoço, até o couro cabeludo (alguns autores falam em dois cortes verticais, um de cada lado da cabeça), por onde são extraídos a caixa craniana e os músculos, sendo aproveitada, apenas, a resultante bolsa de pele, semelhante a uma bola de futebol vazia. A seguir, esta peça é colocada num caldeirão contendo água fervente e o extrato de uma erva denominada “chinchipi”, com o que duas horas depois, a pele se torna mais grossa, consistente como borracha, tomando uma cor amarelo-pálida. O encolhimento se produz com uma bucha de seixos aquecidos, permanentemente substituídos por outros, menores, conforme o indique a diminuição do troféu, operação sempre alternada com novas imersões deste na solução.

O manipulador busca não desfigurar a cabeça, conservando os traços faciais da vítima e, quando a peça se acha reduzida a ¼ do tamanho original, passam-se três agulhas de madeira e cordões vermelhos pelos lábios, de modo a uni-los firmemente, com o que o espírito do morto não mais poderá proferir maldições [...] Finalmente, a cabeça é pintada com carvão vegetal, tomando um tom negro-azulado, e polida (há descrições de processos de mumificação de cabeças que afirmam ser tal coloração produzida pelas próprias ervas da infusão, que, aliás, produziriam maior conservação da cabeça).

As vezes, os lábios da cabeça-troféu são apenas costurados com linhas de, mais ou menos 30 cm, esporadicamente adornadas com plumas. Com exceção da cabeleira e das sobrancelhas, todo o velo facial é extirpado, sendo as sobrancelhas, depiladas até alcançarem proporcionalidade com o tamanho da cabeça.”

pág. 43.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“sombrinhas”

QUEIROZ, Maria Isauro Pereira de. *Os cangaceiros*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 226 p.

Localização: 301.153 Q3c OL

Grifos nas páginas: 15, 25, 29, 30, 44, 48, 49, 55, 61, 65, 66, 74, 75, 77, 79, 88, 102, 103, 104, 107, 116, 121, 130, 131, 140, 142, 144, 151, 158, 174, 180, 182, 183, 188, 204, 212.

Não há apontamento de leitura

pág. 15.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Museu de Antropologia Criminal de Salvador, Bahia.”

pág. 25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Pobres quase todos, alguns vivem a fazer carvão, queimando as últimas catingueiras e juremas dos taboleiros, nas glebas que ainda lhes restam. [...] Raros os que aparecem na cidade regularmente vestidos. Um ou outro é que ainda figura como jurado, ou por milagre, é lembrado para a vereança; quando os velhos – que constituíam na terra uma espécie de “Conselho de Estado” – eram figuras obrigatórias na Câmara Municipal, no corpo de jurados, no Juizado de Paz, nos cargos de Polícia. Sem recursos, sem instrução, tão vasta progênie, em seu maior número, ora se nivela à condição daqueles que ali vegetam, quase como párias. Muitos deles invejarão a vida que tiveram os antigos servos dos seus antecedentes, aos quais pelo menos roupa e comida não faltavam, naquele seio de Abraão do paternalismo que era uma tradição nos lares sertanejos antanho.”

págs. 29-30.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“que pachorrentamente, usando avental e chapéu de couro e de vara ao ombro, conduz pelos caminhos das caatingas os carros puxados por duas ou três juntas de bois [...].”

E também os tangerinos que

“conduzem a boiada como o faziam no tempo de Antonil; residindo nas cidades e vilas onde têm mais facilidade e encontrar trabalho, na realidade passam a vida a varar os sertões”

pág. 44.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Desde cedo sua indumentária foi característica: “chapéu de couro, clavinotes, cartucheiras de pele de onça pintada, longas facas enterçada batendo na coxa”

pág. 48.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“com uma única porta de taboa grossa de cedro, fechadura de broca e visagra de ferro da terra, batidas na bigorna, impossível de ser arrombada.”

pág. 49.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“arrastou varas, estacas, carnaúbas, moirões e esteios”

pág. 49.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“um bule do mesmo metal, uma espada aparelhada de prata, um jogo de pistolas de bronze, três memórias de ouro”

pág. 55.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o engajamento em massa dos Carvalho na polícia de Pernambuco”

pág. 55.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quando um chefe político local ou regional busca se aliar com um bando independente de cangaceiros, imediatamente seus adversários solicitam o apoio da polícia, e vice-versa. A população se divide então entre os que auxiliam os cangaceiros, - os famosos coiteiros; e os que auxiliam as volantes, destacamentos móveis da polícia. São estas as duas grandes facções em luta no Nordeste seco, entre 1894 e 1940.”

pág. 55.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O apogeu do cangaço se situa entre 1925 e 1935.”

pág. 61.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Tavora emprega já o termo volantes para designar os grupos perseguidores formados de soldados e de paisanos.”

pág. 65.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Antes, porém, a fim de desorientar os perseguidores, amarrava as alpercatas aos pés com as pontas voltadas para os calcanhares.”

pág. 66.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Padre Manuel Antonio ocultava o famoso bandoleiro. Arrumava um pilão numa rede e mandava o sacristão tocar a finados, veiculando a notícia da morte de Calangro”

pág. 74.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“umas baraúnas”

pág. 75.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O chefe político do povoado de Canhotinho assim também o encarava, pois nomeou-o e a seus homens, guardas municipais”

pág. 75.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Amava as armas bem cuidadas e tratava com especial carinho de um rifle Winchester de quatorze tiros, um punhal enterçado de prata, com doze polegadas de comprimento, uma pistola Browning e cartucheiras duplas, bem atestadas sempre.

Não apreciava os cavalos:

Andava sistematicamente a pé, fazendo 18 léguas em 24 horas.”

pág. 77.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“cometiam a pretexto dela (a perseguição) tanta barbaridade quanto os bandidos, fuzilando pobres vaqueiros, açoitando gente pacífica ao menor pretexto, matando as mulheres que não aceitavam para amantes os comandantes de punhal”

pág. 77.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul.

“Reapareceu daí por diante, sempre de imprevisto, pelas povoações matutas, arrotando a empáfia de procurador do governo, saqueando coletorias, mesas de rendas, agências postais, cobrando (...) impostos dos negociantes e criadores, arrecadando dízimos.”

pág. 79.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“José Alvino Correia de Queiroz era obscuro comerciante no sertão de Pernambuco, quando Antonio Silvino lhe saqueou o pequeno estabelecimento. Reduzido à miséria, jurou vingar-se e entrou para a polícia daquele Estado. Acreditaram nos seus propósitos e fizeram-no sargento.”

pág. 88.

Nota OL - grifo a lápis em uma fotografia:

pág. 102.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Cantando, xingando a mãe do prefeito, erguendo vivas ao Padim Pade Ciço e à Nossa Senhora das Dores, o bando cercou a Prefeitura, onde morava Luiz Gonzaga. [...] Vendo-se perdido, apavorado, Luiz Gonzaga subiu para o mirante da Prefeitura, abriu a janela e mergulhou no espaço, caindo de cabeça na calçada de cantaria. Morreu sem dar um grito. Lampião mandou juntar todas as roupas de Gonzaga e com elas foi feita uma fogueira no meio da praça. [...] Mandou, a seguir, atirar o corpo de Luiz Gonzaga na fogueira.

Chegará a vez dos Nogueira, mas João Nogueira havia fugido. Lampião, diante disso, matou-lhe o pai e outros membros da família. As represálias não se fizeram esperar: muitos dos Nogueira e de seus aliados se engajaram imediatamente na polícia de Pernambuco.

Depois desta façanha, Lampião se instalou em Triunfo, passando a viver sem ser incomodado, uma vez que tinha a proteção de todas as autoridades, desde o prefeito até o vigário. Lampião comparecia às festas que eram organizadas em sua homenagem, seus cabras passeavam tranquilamente pelas ruas, contavam histórias de lutas com as volantes para as crianças que os cercavam, cheias de curiosidade pelas suas roupas vistosas e seus rifles de bandoleiras enfeitadas de moedas de ouro.”

pág. 102.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“a cruzeta”

pág. 103.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Clementino riscou o corpo do coiteiro a punhal, tanto fez que o miçangueiro acabou indo levar a tropa até o pé da Serra da Baixa Verde. Ali estava Lampião há meses, amando, gozando e querendo bem, como dizia, debaixo de um rancho de palha que havia feito construir, protegido por um intrincado de espinheiros de unhas-de-gato, cipó-de-cruz, rasga-beiços, gravatás e juquiris.”

pág. 104.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Muitos cortejos de casamento, bem acompanhados, tiveram esta sorte.”

pág. 107.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“estaca de cerca de mandacaru”

pág. 116.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Não havia volante que se aventurasse a penetrar no Raso da Catarina, que era um intricado de xiquexique, mandacaru, macambira, gravatá, calumbi, cananã e rabo-de-raposa, sem água, sem um riacho sequer, cheio de animais ferozes. O Raso era o limite para qualquer investida da polícia contra Lampião.”

pág. 121.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A polícia fez o inventário dos objetos encontrados no cadáver do grande cangaceiro e na gruta habitada por ele, na qual havia reunido toda espécie de objetos e onde depositara sua riqueza. Ora, o inventário só fala de um chapéu de couro cru com três estrelas e oito moedas de outro na testeira; dois anéis, um de grau, de médico, e uma aliança de ouro onde estava Santinha, que é como ele chamava Maria Déia ou Maria Bonita; dois punhais de cabo de prata e madrepérola trabalhados; um fuzil modelo 1908 e um embornal bordado de miçangas coloridas. Dentro do embornal estava um exemplar do livro Lampião, do médico sergipano Ranulpho Prata, todo anotado nas margens das páginas pelo próprio punho do cangaceiro”

págs. 130-131.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Enfeita-lhe o peito, comprido lenço de cores vivas, atado ao pescoço por grande e vistoso anel, deixando ver, ao esvoaçar das pontas, medalhas do padre Cícero, breves, bentinhos e rezas que lhe fecham o corpo, resguardando-o das balas.

Na cabeça, grande chapéu de couro macio de veado, batido na frente e atrás, com ornamentos de correias e pequenas borlas de algodão, a julgar bem presa sob o queixo, e a testeira, colorida de ilhoses, como um diadema rústico, cintando o frontal, num ajoujo.

Veste às vezes brim cáqui e outras, camisa de bulgariana, paletó e calça de riscado, de mescla sertaneja. Bornais, cartucheiras, cantil prato de alumínio, tudo forma uma só peça ligada ao corpo por larga cinta com três ordens de balas. Afivelada a cinta, poderá correr e pular sem que nada se desprenda. Nos embornais traz pequena farmácia: tintura de iodo, sabão aristolino e iodureto de potássio, indispensável para a limpeza do sangue. Lápis e bloco também não o desacompanham para os famosos bilhetes solicitando dinheiro. Além das cartucheiras da cinta, tem mais as que cruzam o tórax, em duplicata, acurvando-o. Pendem-lhe dos lados duas pistolas Parabelum e um punhal que mede 78 centímetros de lâmina. Das mãos não lhe sai, como bengala amiga, o fuzil do exército, tipo 1908, de bandoleira enfeitada de medalhas e libras esterlinas, já examinadas por ourives curiosos.

Enrodilha-se-lhe na cintura, sob todos os apetrechos, [...] trançado de malhas finas [...] é o papa da ema, o cofre, a burra portátil, onde o bandoleiro traz o dinheiro em cédulas de números graúdos, bem acamadas, cabedal que atinge, nos tempos de boas colheitas, 70 a 80 contos.

Cédulas humildes, de 1\$000 a 2\$000, para não fazer volume, não têm a honra de serem engulidas por aquele papo insaciável. Níqueis e prata também não carrega, peso a evitar.”

pág. 140.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Assim, segundo Gueiros, Lampião assassinou para mais de 1000 pessoas, incendiou uma 500 propriedades, matou para mais de 5000 reses; violentou mais de 200 mulheres e tomou parte em mais de 200 combates, aqui e nos seis Estados nordestinos. Foi ferido seis vezes em Pernambuco.

Além disso, nas lutas, mais de duzentos sargentos, cabos e soldados perderam a vida; outros sucumbiram ao cansaço, ou a doenças que apanharam nas campanhas. Mais de 600 cangaceiros de Lampião teriam sido capturados ou mortos, e o chefe perdeu seus três irmãos.”

pág. 140.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Até senhoras e senhoritas iam ver de perto o rei do banditismo.”

pág. 142.

Nota O - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Tínhamos o direito, às vezes, de alistar civis sertanejos”

pág. 144.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Um Tenente no sertão manda mais que um Juiz de Direito”

pág. 144.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Viu um soldado em diligência dê por visto um cangaceiro: chapeuzão quebrado na testa, lenço encarnado no pescoço, não sei quantas cartucheira, punhalzão à vista de quem não for cego dos olhos. Inda têm um respeitozinho andando de farda e de perneira, quando moram em beira de estrada de ferro”

pág. 151.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Cada um com três, quatro bernal, cada um com duas cobertas, chapéu de baeta, de massa, e... uma percata”

pág. 151

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Agora tinha outra coisa, que o soldado que deitasse tinha que sê excluído”

pág. 158.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“aos contratados (volantes), a quem chamava de famintos.”

pág. 174.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Tocaro fogo na minha casa, junto di pai (u’a puxada) i tocaro fogo, também na casa di pai: quemaro u currá, a casa di farinha, u chiqueiro das cabra.”

pág. 180.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“perna, quando tava brigano, di joêio. U tiro cortou as carne iu osso da perna, intrô na cartuchêra, depois intrô na barriga i istorô na barriga.”

pág. 182.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Eles cercaro a casa, marato João da Cruz, i u fio, Tonho da Cruz,, qui tava na festa. Us macaco pintaro u diabo, si vingano-si nus paizano, cum raiva di num pudê fazê nada cum nós.”

pág. 182.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“- Eu nun vô brinca, praquê inda num tenho ropa. Si u sinhô mi desse u’a roupa, eu ia prô brinquedo.”

pág. 183.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Apreciavam o lux e compravam mais do que precisavam, escolhendo os modelos mais caros, sobrecarregados de bordados de cor e dourados. Portanto, comerciantes e artesão simpatizavam com eles, procuravam auxiliá-los.”

pág. 188.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Durvalina”

pág. 188.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“iodo, pimenta, tira de pano, álcool e algodão... pó-de-arroz... perfumes”

pág. 204.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No cangaço e na polícia, podiam viver bem e tornar-se chefes, numa existência sem monotonia”

pág. 212.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Atualmente, desempenha o Cangaceiro Independente o mesmo papel: representa e resume o “povo brasileiro” sofrido e inconformado.”

SALES, Herberto, Antologia escolar de contos brasileiros. São Paulo: Ediouro, 1969. 294 p.

Localização: 869.9308 A634cb OL

Grifos nas páginas: 42, 141, 170, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211

Não há apontamento de leitura

pág. 41.

Nota OL - grifo a lápis no conto Nova Califórnia, de Lima Barreto:

“Capitão Pelino, mestre-escola e relator da Gazeta de Tubiacanga, órgão local e filiado ao partido situacionista, embirrava com o sábio. “Vocês hão de ver, dizia ele, quem é esse tipo... Um caloteiro, um aventureiro ou talvez um ladrão fugido do Rio.

A sua opinião em nada se baseava, ou antes, baseava-se no seu oculto despeito vindo na terra um rival para a fama de sábio de que gozava. Não que Pelino fosse químico, longe disso; mas era sábio, era gramático.”

pág. 42.

Nota OL - grifo a lápis no conto Nova Califórnia, de Lima Barreto:

“E a conversa continuava depois de uma emenda, para ser de novo interrompida por uma outra. Por essas e outras, houve muitos palestradores que se afastaram, mas Pelino, indiferente, seguro dos seus deveres, continuava o seu apostolado de vernaculismo.”

pág. 141.

Nota OL - grifo a lápis no conto A hora e a vez de Augusto Matraga:

“E aí, de repente, houve um deslocamento de gentes, e Nhô Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros”

pág. 200.

Nota OL - nota autógrafa a caneta esferográfica tinta vermelha no conto Os cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga:

Tempo:
A ação;
Os morfemas (elemento linguístico que expressa relação entre as ideias)

pág. 201.

Nota OL - nota autógrafa a caneta esferográfica tinta vermelha no conto Os cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga:

T
Houve outros
Encontra os cavalos
Promessas do arês
escrtas autores do ?

“O meu primeiro contato com essas simpáticas criaturinhas deu-se quando eu era muito criança. O meu avô Rubem havia me prometido um cavalo de sua fazenda do Chove-Chuva se eu deixasse lancetarem o meu pé, arruinado com uma estrepada no brinquedo do pique. Por duas vezes o farmacêutico Osmúcio estivera lá em casa com sua caixa de ferrinhos para o serviço, mas eu fiz tamanho escarcéu que ele não chegou a passar da porta do quarto. Da segunda vez meu pai pediu a seu Osmúcio que esperasse na varanda enquanto ele ia ter uma conversa comigo. Eu sabia bem que espécie de conversa seria; e aproveitando a vantagem da doença, mal ele caminhou para a cama eu comecei novamente a chorar e gritar, esperando atrair a simpatia de minha mãe e, se possível, também a de algum vizinho para reforçar. Por sorte vovô Rubem ia chegando justamente naquela hora. Quando vi a barba dele apontar na porta, compreendi que estava salvo pelo menos por aquela vez; era uma regra assentada lá em casa que ninguém devia contrariar vovô Rubem. Em todo caso chorei um pouco mais para consolidar minha vitória, e só”

pág. 202.

Nota OL - nota autógrafa a caneta esferográfica tinta vermelha no conto Os cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga:

desenvolve o home do quê

“sosseguei quando ele intimou meu pai a sair do quarto.

Vovô sentou-se na beira da cama, pôs o chapéu e a bengala ao meu lado e perguntou por que era que meu pai estava judiando comigo. Para impressioná-lo melhor eu disse que era porque eu não queria deixar seu Osmúcio cortar o meu pé.

— Cortar fora?

Não era exatamente isso o que eu tinha querido dizer, mas achei eficaz confirmar; e por prudência não falei, apenas bati a cabeça.

— Mas que malvados! Então isso se faz? Deixa eu ver.

Vovô tirou os óculos, assentou-os no nariz e começou a fazer um exame demorado de meu pé. Olhou-o por cima, por baixo, de lado, apalpou-o e perguntou se doía. Naturalmente eu não ia dizer que não, e até ainda dei uns gemidos calculados. Ele tirou os óculos, fez uma cara muito séria e disse:

— É exagero deles. Não é preciso cortar. Basta lancetar.

Ele deve ter notado o meu desapontamento, porque explicou depressa, fazendo cócega na sola do meu pé:

— Mas nessas coisas, mesmo sendo preciso, quem resolve é o dono da doença. Se você não disser que pode, eu não deixo ninguém mexer, nem o rei. Você não é mais desses menininhos de couro, que não têm querer. Na festa do Divino você já vai vestir um parquinho de calça comprida que eu vou comprar, e vou lhe dar também um cavalo pra você acompanhar a folia.”

— Com arreio mexicano?

— Com arreio mexicano. Já encomendei ao Felipe. Mas tem uma coisa. Se você não ficar bom desse pé, não vai poder montar. Eu acho que o jeito é você mandar lancetar logo.

— E se doer?

— Doer? É capaz de doer um pouco, mas não chega aos pés da dor de cortar. Essa sim, é uma dor mantena. Uma vez no Chove-Chuva tivemos que cortar um dedo—só um dedo—de um vaqueiro que tinha apanhado panariz e ele urinou de dor. E era um homem forçoso, acostumado a derrubar boi pelo rabo.

Meu avô era um homem que sabia explicar tudo com clareza, sem ralhar e sem tirar a razão da gente. Foi ele mesmo que chamou seu Osmúcio, mas deixou que eu desse a ordem. Naturalmente eu chorei um pouco, não de dor, porque antes ele jogou bastante de lança-perfume, mas de conveniência, porque se eu mostrasse que não estava sentindo nada eles podiam rir de mim depois.

Enquanto mamãe fazia os curativos eu só pensava no cavalinho que eu ia ganhar. Todos os dias quando acordava, a primeira coisa que eu fazia era olhar se o pé estava desinchado. Seria uma maçada se vovô chegasse com o cavalinho e eu ainda não pudesse montar. Mamãe dizia que eu não precisava ficar impaciente, a folia ainda estava longe, assim eu podia até atrasar a cura, mas eu queria tudo depressa.

Mas quando a gente é menino parece que as coisas nunca saem como a gente quer. Por isso é que eu acho que a gente nunca devia querer as

desenvolveu a espera do cavalo e a doença do avô

“coisas de frente por mais que quisesse, e fazer de conta que só queria mais ou menos. Foi de tanto querer o cavalinho, e querer com força, que eu nunca cheguei a tê-lo.

Meu avô adoeceu e teve que ser levado para longe para se tratar, quem levou foi tio Amâncio. Outro tio, o Torim, que sempre foi muito antipático, ficou tomando conta do Chove-Chuva. Tio Torim disse que enquanto ele mandasse, de lá não saía cavalo nenhum para mim. Eu quis escrever uma carta a vovô dando conta da ruindade, cheguei a rascunhar uma no caderno, mas mamãe disse que de jeito nenhum eu devia fazer isso; vovô estava muito doente e podia piorar com a notícia; quando ele voltasse bom ele mesmo me daria o cavalo sem precisar eu contar nada.

Quando eu voltava da escola e mamãe não precisava de mim, eu ficava sentado debaixo de uma mangueira no quintal e pensava no cavalinho, nos passeios que eu ia fazer com ele, e era tão bom que parecia que eu já era dono. Só faltava um nome bem assentado, mas era difícil arranjar, eu só lembrava de nomes muito batidos, Rex, Corta-Vento, Penacho. Padre Horácio quis ajudar, mas só vinha com nomes bonitos demais, tirados de livro, um que me lembro foi Pégaso.

Um dia eu fui no Jurupensem com meu pai e vi lá um menino alegrinho, com o cabelo caído na testa, direitinho como o de um poldro. Perguntei o nome dele e ele disse que era Zibisco. Estipulei logo que o meu cavalinho ia se chamar Zibisco.

O tempo passava e vovô Rubem nada de voltar. De vez em quando chegava uma carta de tio”

desenvolve até o fim, o encontro c/ os cavalos

“Amâncio, papai e mamãe ficavam tristes, conversavam coisas de doença que eu não entendia, mamãe suspirava muito o dia inteiro. Um dia tio Torim foi visitar vovô e voltou dizendo que tinha comprado o Chove-Chuva. Papai ficou indignado, discutiu com ele, disse que era maroteira, vovô Rubem não estava em condições de assinar papel, que ele ia contar o caso ao juiz. Desde esse dia, tio Torim nunca mais foi lá em casa, quando vinha à cidade passava por longe.

Depois chegou outra carta, e eu vi mamãe chorando no quarto. Quando entrei lá com desculpa de procurar um brinquedo ela me chamou e disse que eu não ficasse triste, mas vovô não ia mais voltar. Perguntei se ele tinha morrido, ela disse que não, mas era como se tivesse. Perguntei se então a gente não ia poder vê-lo nunca mais, ela disse que podia, mas não convinha.

— Seu avô está muito mudado, meu filho... Nem parece o mesmo homem—e caiu no choro de novo.

Eu não entendia por que uma pessoa como meu avô Rubem podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar mais; mas uma coisa eu entendi: o meu cavalinho, nunca mais. Foi a única vez que eu chorei por causa dele, não havia consolo que me distraísse.

Não sei se foi nesse dia mesmo, ou poucos dias depois, eu fui sozinho numa fazenda nova e muito imponente, de um senhor que tratavam de major. A gente chegava lá indo por uma ponte, mas não era ponte de atravessar, era de subir. Tinha uns homens trabalhando nela, miudinhos lá no al.”

“to, no meio de uma porçoeira de vigas e tábuas soltas. Eu subi até uma certa altura, mas desanimei quando olhei para cima e vi o tantão que faltava. Comecei a descer devagarinho para não falsear o pé, mas um dos homens me viu e pediu-me que o ajudasse. Era um serviço que eles precisavam acabar antes que o sol

entrasse, porque se os buracos ficassem abertos de noite muita gente ia chorar lágrimas de sangue, não sei por que era assim, mas foi o que ele disse.

Fiquei com medo que isso acontecesse, mas não vi jeito nenhum de ajudar. Eu era muito pequeno, e só de olhar para cima perdia o fôlego. Eu disse isso ao homem, mas ele riu e respondeu que eu não estava com medo nenhum, eu estava era imitando os outros. E antes que eu falasse qualquer coisa ele pegou um balde cheio de pedrinhas e jogou para mim.

— Vai colocando essas pedrinhas nos lugares, uma depois da outra, sem olhar para cima nem para baixo, de repente você vê que acabou.

Fiz como ele mandou, só para mostrar que não era fácil como ele dizia—era verdade! Antes que eu começasse a me cansar o serviço estava acabado.

Quando desci pelo outro lado e olhei a ponte enorme e firme, resistindo ao vento e à chuva, senti uma alegria que até me arrepiou. Meu desejo foi voltar para casa e contar a todo mundo e trazê-los para verem o que eu tinha feito; mas logo achei que seria perder tempo, eles acabariam sabendo sem ser preciso eu dizer. Olhei a ponte”

pág. 207.

Nota OL - grifos a caneta esferográfica tinta vermelha no conto Os cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga:

“mais uma vez e segui o meu caminho, sentindo-me capaz de fazer tudo o que eu bem quisesse.

Parece que eu estava com sorte naquele dia, senão eu não teria encontrado o menino que tinha medo de tocar bandolim. Ele estava tristinho encostado numa lobeira olhando o bandolim, parecia querer tocar mas nunca que começava.

— Por que você não toca?—perguntei.

— Eu queria, mas tenho medo.

— Medo de que?

— Dos bichos-feras.

— Que bichos-feras?

— Aqueles que a gente vê quando toca. Eles vêm correndo, sopram um bafo quente na gente, ninguém agüenta.

— E se você tocasse de olhos fechados? Via também?

Ele prometeu experimentar, mas só se eu ficasse vigiando; eu disse que vigiava, mas ele disse que só começava depois que eu jurasse. Não vi mal nenhum, jurei. Ele fechou os olhinhos e começou a tocar uma toada tão bonita que parecia uma porção de estrelas caindo dentro d'água e tingindo a água de todas as cores.

Por minha vontade eu ficava ouvindo aquele menino a vida inteira; mas estava ficando tarde e eu tinha ainda muito que andar. Expliquei isso a ele, disse adeus, e fui andando.

— Não vai a pé não — disse ele. — Eu vou tocar uma toada pra levar você.

Colocou novamente o bandolim em posição, agora sem medo nenhum, e tirou uma música diferente, vivazinha, que me ergueu do chão e num instante me levou para o outro lado do morro.”

pág. 208.

Nota OL - grifos a caneta esferográfica tinta vermelha no conto Os cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga:

“Quando a música parou eu baixei diante de uma cancela novinha, ainda cheirando a oficina de carpinteiro.

— Estão esperando você — disse um moço fardado que abriu a cancela. O major já está nervoso.

O major — um senhor corado, de botas e chapéu grande — estava andando para lá e para cá na varanda. Quando me viu chegando, jogou o cigarro fora e correu para receber-me.

— Graças a Deus! disse ele.— Como foi que você escapuliu deles? Vamos entrar.

— Ninguém estava me segurando—respondi.

— É o que você pensa. Então não sabe que os homens de Nestor Gurgel estão com ordem de pegar você vivo ou morto?

— Meu tio Torim? O que é que ele quer comigo?

— É por causa dos cavalos que seu avô encomendou para você. São animais raros, como não existe lá fora. Seu tio quer tomá-los.

Se meu tio queria tomar os cavalos, era capaz de tomar mesmo. Meu pai dizia que tio Torim era treteiro desde menino. Pensei nisso e comecei a chorar.

O major riu e disse que não havia motivo para choro, os cavalos não podiam sair dali, ninguém tinha poder para tirá-los. Se alguém algum dia conseguisse levar um para outro lugar, ele virava mosquito e voltava voando.

Sendo assim eu quis logo ver esses cavalos fora do comum, experimentar se eram bons de se-”

pág. 209.

Nota OL - nota autógrafa a caneta esferográfica tinta vermelha no conto Os cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga:

“la. O major disse que eu não precisava me preocupar, eles faziam tudo o que o dono quisesse, disso não havia dúvida.

— Aliás — disse olhando o relógio — está na hora do banho deles. Venha pra você ver.

Descemos uma calçadinha de pedra-sabão muito escorreguenta e chegamos a um portãozinho enleado de trepadeiras. O major abriu o trinco e abaixou-se bem para passar. Eu achei que ele devia fazer um portão mais alto, mas não disse nada, só pensei, porque estava com pressa de ver os cavalos.

Passamos o portão e entramos num pátio parecido com largo de cavalcada, até arquibancadas tinha, só que no meio, em vez de gramado, tinha era uma piscina de ladrilhos de água muito limpa. Quando chegamos o pátio estava deserto, não se via cavalo nem gente. Escolhemos um lugar nas arquibancadas, o major olhou novamente o relógio e disse:

— Agora escute o sinal.

Um clarim tocou não sei onde e logo começou a aparecer gente saída de detrás de umas árvores baixinhas que cercavam todo o pátio. Num instante as arquibancadas estavam tomadas de mulheres com crianças no colo, damas de chapéus de pluma, senhores de cartola e botina de pelica, meninos de golinhas de revirão, meninas de fita no cabelo e vestidinhos engomados.

Quando cessaram os gritos, empurrões, choros de meninos, e todos se aquietaram em seus lugares, ouviu-se novo toque de clarim. A princípio nada aconteceu, e todo mundo ficou olhando para”

pág. 210.

Nota OL - grifos a caneta esferográfica tinta vermelha no conto Os cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga:

“todos os lados, fazendo gestos de quem não sabe, levantando-se para ver melhor.

De repente, a assistência inteira soltou uma exclamação de surpresa, como se tivesse ensaiado antes.

Meninos pulavam e gritavam, puxavam os braços de quem estivesse perto, as meninas levantavam-se e sentavam batendo palminhas. Do meio das árvores iam aparecendo cavalinhos de todas as cores, pouco maiores do que um bezerro pequeno, vinham empinadinhos marchando, de vez em quando olhavam uns para os outros como para comentar a bonita figura que estavam fazendo. Quando chegaram à beira da piscina estacaram todos ao mesmo tempo como soldados na parada. Depois um deles, um vermelhinho, empinou-se, rinchou e começou um trote dançado, que os outros imitaram, parando de vez em quando para fazer mesuras à assistência. O trote foi aumentando de velocidade, aumentando, aumentando, e daí a pouco a gente só via um risco colorido e ouvia um zumbido como de zorra. Isso durou algum tempo, eu até pensei que os cavalinhos tinham se sumido no ar para sempre, quando então o zumbido foi morrendo, as cores foram se separando, até os bichinhos aparecerem de novo.

O banho foi outro espetáculo que ninguém enjoava de ver. Os cavalinhos pulavam n’água de ponta, de costas, davam cambalhotas, mergulhavam, deitavam-se de costas e esguichavam água pelas ventas fazendo repuxo.

Todo o mundo ficou triste quando o clarim tocou mais uma vez e os cavalinhos cessaram as brincadeiras. O vermelhinho novamente tomou a frente e subiu para o lajeado da beira da piscina, se-”

pág. 211.

Nota OL - grifos a caneta esferográfica tinta vermelha no conto Os cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga:

“guido pelos outros, todos sacudiram os corpinhos para escorrer a água e ficaram brincando no sol para acabar de se enxugar.

Depois de tudo o que eu tinha visto achei que seria maldade escolher um deles só para mim. Como é que ele ia viver separado dos outros? Com quem ia brincar aquelas brincadeiras tão animadas? Eu disse isso ao major, e ele respondeu que eu não tinha que escolher, todos eram meus.

— Todos eles? — perguntei incrédulo.

— Todos. São ordens de seu avô.

Meu avô Rubem, sempre bom e amigo! Mesmo doente, fazendo tudo para me agradar.

Mas depois fiquei meio triste, porque me lembrei do que o major tinha dito que ninguém podia tirá-los dali.

— É verdade — disse ele em confirmação, parece que adivinhando o meu pensamento.— Levar não pode. Eles só existem aqui em Platiplanto.

Devo ter caído no sono em algum lugar e não vi quando me levaram para casa. Só sei que de manhã acordei já na minha cama, não acreditei logo porque o meu pensamento ainda estava longe, mas aos poucos fui chegando. Era mesmo o meu quarto—a roupa da escola no prego atrás da porta, o quadro da santa na parede, os livros na estante de caixote que eu mesmo fiz, aliás precisava de pintura.

Pensei muito se devia contar aos outros, e acabei achando que não. Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeito como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento.”

COELHO, Nelly Novaes. *O ensino da literatura*. São Paulo: FTD, 1966. 546 p.

Localização: 869.907 C672e OL

Dedicatória da autora na folha de rosto.

Grifos nas páginas: XVIII, XX, 110, 154, 167, 168, 169, 205, 206, 240, 241, 263, 264, 277, 278, 279.

Apontamento de leitura no final do volume.

pág. XVIII.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta sobre capítulos do índice:

“Espaço152

Espaço....183”

pág. XIX.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta sobre capítulos do índice:

“2- romance de espaço”

pág. XX.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta sobre capítulos do índice:

“O Fiel e a Pedra...435”

pág. 110.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul em gravura:

pág. 154.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“(Esse prisma, pelo qual pode ser estudado o espaço nos romances é extraordinariamente fecundo para a análise, no sentido em que oferece importantes elementos reveladores da mais íntima significação do livro”

pág. 167.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O espaço é (ao lado do tempo), dos elementos estruturais, um dos que mais interesse vem despertando na crítica moderna. Não pudemos encontrar ainda uma teorização completa acerca de todos os valores que o espaço pode assumir, tanto nas obras de ficção como na poesia”

pág. 168.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O espaço é o mundo que me rodeia; a extensão é o conjunto de pontos desse espaço que se projetam em minha consciência; é o que está em relação comigo, o que me interessa, o que desejo, o que amo. Se estou sem interesse, sem desejo e sem amor; o espaço mais rico em objetos, a cidade mais bela ou a ilha mais deliciosa me são um fastidioso ou um horrível deserto.

Se ao contrário, no meio de um deserto, pelo pensamento de um poço de que minha vida vai depender, pela lembrança de uma casa na França que me espera; se sei escutar tudo o que o silêncio contém de mistérios e promete de possibilidades, então “invisíveis divindades constroem um feixe de direções, de declives e de sinais, uma musculatura secreta e viva”. (...) Assim o espaço se povoa, se imanta, torna-se extensão, está em proporção com os liames que minha alma soube tecer entre ela e o mundo; entre ela e os seres.”

pág. 169.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Entretanto ele, por sua vez, mereceria bem atrair a atenção. O meio, onde se move o herói de um romance ou de um drama, não se limita a contribuir para explicar o herói, suas origens espirituais, suas ações e suas reações. Ele emancipa-se, (...) para ocupar, na hierarquia dos fatores, um posto muito mais elevado, do que lhe seria assegurado pelo seu caráter de suporte, de atmosfera, de verdadeiro pano de fundo.”

pág. 205.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Porém essas acusações não nos parecem procedentes, desde que a leitura e a análise sejam orientadas para a percepção dos pontos mais vitais e positivos de sua obra, sob o ponto de vista educativo e formador.”

pág. 206.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Reflexões que, focalizadas pelo seu ângulo positivo, estão longe de serem nefastas ao espírito jovem, em formação.”

pág. 240.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Se no Sul a lição dada por Afonso Arinos (1) ficou quase sem eco, no Nordeste algo muito diverso aconteceu com o alerta de Gilberto Freire. Aquela nova visão, como sabemos, foi decisiva para a nossa literatura. Largas picadas foram abertas na complexa realidade brasileira, pelos pioneiros desse desbravamento literário que se expandiu, descendo do Nordeste para o Sul e abarcando as áreas mais díspares de um país que tão pouco se conhecia. Vindo das regiões canavieiras, passando pelas caatingas das secas das Gerais; as salinas do Cabo Frio e as fronteiras belicosas das terras gaúchas, o romance regionalista brasileiro vai-se forjando em novos moldes culturais e estéticos.”

pág. 241.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Surgiu assim em nosso romance uma expressão linguística mais livre, mais maleável ao popular, mais impregnada pelo falar brasileiro; liberta da preocupação estilística, mas não de todo liberta do “verniz de civilização””

pág. 241.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Foi essa, principalmente, a tecla em que incidiram os escritores regionalistas da primeira hora, a despeito das diferenças de estilo ou de enfoque que suas obras possam apresentar. Foi sobre a miséria humana, resultante de condições econômicas-sociais que aviltam o corpo e o espírito, que se debruçam eles; revelando, ao resto do país, aspectos de uma realidade nacional que este mesmo desconhecia.

E é fácil verificarmos que neste estágio de nossa ficção regionalista, via de regra, o escritor, ao focalizar aquela degradação coletiva, preocupou-se mais com a estrutura do painel ecológico e responsável pela tragédia do homem”

págs. 263-264.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Nas mais díspares situações encontramos, em J.L.R., a contraposição obsessiva em que está dividido o seu mundo humano: os que conseguem realizar e os que malogram. Em *Fogo Morto* é o Capitão Tomás Cabral de Melo, dinâmico construtor do Santa Fé, contraponto ao genro, o ambicioso e medíocre Capitão Lula de Holanda;”

pág. 277.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o drama humano da solidão”

pág. 277.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Contudo, nesta sondagem interior, Graciliano não ultrapassa a áreas psicológica; não chega, como outros pesquisadores da mesma problemática, à especulação do transcendente. Nele o que temos é o mundo objetivo visto através do prisma da alma humana: mundo fragmentado, distorcido, dissolvido em emoções”

pág. 278.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“a entidade social gera conflito que evidenciam a impossibilidade de verdadeira comunicação e comunhão dos homens”

pág. 279.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Sentimos bem, em Graciliano, a paradoxal situação do homem, animal social: a vida em sociedade convidando à comunhão, à comunicação, porém, ao mesmo tempo, engendrando a luta. Luta pelo poder, pelo domínio, pela riqueza, pelo amor; luta em que o fraco é esmagado pelo forte. Dessa maneira, impossibilitado de confiar e de apoiar-se no Outro, como reclamam seus mais íntimos impulsos, o Homem, que Graciliano nos oferece, fecha-se em si mesmo e se agarra ao seu isolamento como a um destino fatal, se encouraa nele para não ser ferido, torna-se egoísta porque precisa vencer para não ser vencido.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta preta e azul:

154 – espaço fundo p/ a análise

167- deserto s/ o espaço

167 – interesse do espaço

“ não encontramos teorização completa

168 – espaço e extensão (haverá utilidade

Misto?...)

169 – importância do meio

205/5 Preocupações moralistas diante do ensino
da literatura

Ler Taine, no que se refere ao MEIO

LANES, Ely V. *Caderno de Literatura III*. Ribeirão Preto: 1973

Localização: 869.93092 L759La OL

Grifos nas páginas: 5, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 32, 36, 40, 42, 43, 44, 49, 50, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 74, 77.

Há notas marginais e correções feitas por Osman Lins. Estão transcritos apenas os comentários das notas que questionam ideias do ensaio.

pág. 20.

Nota OL - autógrafo a caneta esferográfica tinta azul:

Alguns contos foram escritos antes de o vis.

pág. 23.

Nota OL - grifo e autógrafo a caneta esferográfica tinta azul: Não é bem isso.

“sobre homossexualidade”

pág. 26.

Nota OL - autógrafo a caneta esferográfica tinta azul:

Citação externa

pág. 32.

Nota OL - autógrafo a caneta esferográfica tinta azul:

Citação externa

pág. 36.

Nota OL - autógrafo a caneta esferográfica tinta azul:

Partido de
La modification

pág. 42.

Nota OL - autógrafo a caneta esferográfica tinta azul:

É também o próprio livro s/ a viagem não deveria retirar o motivo da viagem, tão presente
Em O fiel e a pedra?

pág. 49.

Nota OL - autógrafo a caneta esferográfica tinta azul:

Aperspectivismo

Transcrição e classificação da marginália dos livros depositados na Casa de Rui Barbosa

CARTON, Paul. *La Science Occulte et les Sciences Occultes*. Paris: Librairie le François. 1935. 430. p.

Número de chamada: 020394

Grifos nas páginas: 48, 49, 51, 56, 57, 58, 59, 62, 99, 130, 131, 192, 193, 237, 239, 253, 257, 259.

Não há apontamento de leitura no colofão.

pág. 48.

Nota OL - grifo a lápis:

“fond que les théories modernes les plus réputées aujourd’hui[...] Or, circonstance étrange! les opinions auxquelles les savants tendent à revenir aujourd’hui sur la constitution de la matière ne sont pas sans quelque analogie avec les vues profondes des premiers alchimistes... Il s’agit de l’alchimie qui prétendait à la fois enrichir ses adeptes en leur apprenant à fabriquer l’or et l’argent, les mettre à l’abri des maladies par la préparation de la panacée, enfin leur procurer le bonheur parfait, en les identifiant avec l’âme du monde et l’esprit universel[...] Les textes contemporains des écrits des gnostiques et ceux des derniers néoplatoniciens, établissent la filiation complète, à la fois égyptienne, babylonienne et grecque, de l’alchimie[...] La table d’Émeraude, citée pendant tout le moyen âge, et les formules mystiques: “en haut les choses célestes, en bas les choses terrestres” qui se lisent dans les traités grecs, à côté des figures des appareils, attestent la même association”.

Le principe d’unité des forces cosmiques et, sous ce couvert, d’unité des forces spirituelles était le guide occulte des alchimistes. Certains alchimistes, faux accultistes, ont borné leurs recherches, presque toujours décevantes, à la découverte matérielle de la poudre de projection qui transmute les métaux vils en or pur. Ils y ajoutaient la découverte de l’or potable ou élixir de longue vie. Mais les vrais alchimistes avaient une conception métaphysique de cette transmutation métallique; ils l’appliquaient à l’esprit qui devait se dégager de la matière, se libérer des bassesses de l’âme animale par des pratiques de progrès intellectuels, de pureté corporelle et d’ascétisme qui les transformaient en puissance immatérielle, apte à la vie unitive. L’ensemble de ces règles d’alchimie spirituelle a été formulé d’ailleurs sous le terme symbolique: Vers d’Or des Pythagoriciens (1). L’or portable, c’est, en effet, la perfection humaine.

Au moyen âge, pour éviter d’être traités comme des sorciers et d’être condamnés au bûcher ou à l’in pace, les alchimistes se servaient d’un langage et de figures symboliques qui rendent leurs écrits si difficiles à pénétrer. Ainsi, pour exprimer la triple constitution de l’homme ils disaient qu’il est soufre (esprit), mercure (vie) et sel (matière).

En réalité, un vrai alchimiste, non dévié de son idéal occulte, n’est pas un sorcier que passe sa vie dans un laboratoire pour découvrir la pierre philosophale, afin de jouir des avantages sensuels ou honorifiques que peut procurer l’or, ici-bas, mais c’est un initié qui sait discerner le pur de l’impur, se dépouiller des scories viles, par renoncement et sacrifice de tout le poids de ses mauvais instincts et de ses péchés, suivre une ascèse synthétique de pureté alimentaire, physique, mental et spirituelle qui, par la puissance de la loi d’évolution vers l’Unité, produit en lui le triomphe mérité de l’Esprit.”

pág. 49.

Nota OL - grifo a lápis:

“A. Le nombre un ou l’unité. - B. Le nombre deux ou le binaire ou la Dyade ou la Duatité. - Deux, c’est la vie. - Deux, c’est aussi la naissance et l’exercice des contraires. - Deux, c’est encore le courant de la vie. - L’androgynie hermétique. - Le raisonnement par analogie ou par correspondance. - C. Le nombre trois ou la ternaire ou la Trinité. - Le Christ ésotérique cosmique et le Christ exotérique incarné.”

pág. 51.

Nota OL - grifo a lápis:

“Le nombre Un est le symbole de Dieu, l’Unité originelle, le Créateur unique, le Législateur unique, la Force spirituelle unique dont l’analogie dans le cosmos créé est l’énergie qui se condense en matière atomique et se dissout en éther par radiations. Un, c’est la plénitude du savoir, de la vérité, de la justice, de la bonté, de la beauté dans l’Absolu. C’est la Monade essentielle, originelle, ordonnatrice, régulatrice et providentielle qui règle toute chose, tout être et toute destinée avec équité, qui est l’origine et le but de la création, par l’évolution de plus en plus consciente et méritée vers la vie éternelle, unitive. Sa figuration symbolique est le point, ou la ligne droite ou le 1; ou, dans les religions primitives, le phallus, emblème grossier de la force créatrice universelle et charnelle.”

págs. 56-59.

Nota OL - grifo a lápis:

“**L’androgynie hermétique.** - L’Un, ou Dieu, le Père, est en dehors du créé. Il est au-dessus des notions définies de temps, d’espace, de genre, de sexe, parce qu’il est l’Infini, l’Éternel, le Parfait, l’Absolu, l’Unique. La génération par projection du Verbe son Fils, qui possède en lui la Vie et la Lumière est un acte immatériel, qui peu à peu s’incarne et se multiplie. Au début, le dédoublement binaire est archétype; il opère la distinction des deux courants positif et négatif, des deux genres masculin et féminin, avant de devenir effectif et sexuel au cours du travail de l’évolution. Alors, dans l’ordre matériel, les binaires qui s’unissent opèrent ces sortes de créations que sont les reproductions, pour les accroissements et multiplications. Ces états successifs de

synthèse et d'analyse, d'unité qui se dédouble et se reconjuge, pour se recréer à l'infini et pour se retrouver finalement en mariage mystique archétype, par l'unification terminale, nomment l'Androgyne archétype (Shiva-shakti, en sanscrit), formée de deux Parèdres (chacune des deux moitiés d'une constitution occulte).

C'est cet androgyne archétype, Père et Mère de l'univers, agissant dans le créé, par deux forces opposées et femelle, rattachées à une unité archétype originelle que représentait le disque ailé des Egyptiens, formé de deux ailes éployées en largeur et fixées à un disque central. Ce disque ailé ou Houd égyptien (fig. 1, A) était le symbole du "Dieu qui n'a pas de forme dont nom est un mystère" qui se trouvait exprimé ici sous forme figurative et numérique. Le cercle du disque central, c'est l'Unique, l'Absolu, l'Infini, l'Eternel. Les deux ailes, c'est le binaire androgynique, archétype, agissant dans les trois zones: air, terre, et eau. Ces ailes sont constituées, en effet, d'un rang de plumes pour les êtres de l'air; un rang de poils pour les êtres de la terre et un rang d'écailles pour les êtres de l'eau. Les êtres du domaine du feu ou céleste étant représentés par le disque central. Les deux petits serpents ou uroëus, ajoutés aux ailes de chaque côté du disque central figurent les deux courants cosmiques, positif et négatif, masculin et féminin, solaire et lunaire, accouplés et soudés à l'unité originelle en une uni-trinité qui, lorsqu'elle se matérialise en une unité individuelle, devient la constitution quaternaire des êtres.

Plus tard, le même disque ailé se retrouve figuré chez les Assyriens et chez les Mazdéens de l'Iram. Il est devenu aussi, chez les Mahométans, l'emblème de l'ordre des Soufis sous forme de cœur volant, composé d'un cœur central avec deux ailes latérales, identique à celles du disque ailé égyptien (fig. 1; B).

Une figuration analogue se retrouve encore dans le Khons égyptien (fig. 1; C) formé du disque solaire de l'absolu reposant dans le croissant lunaire couché, avec ses courants dédoublés, actif et passif, des cornes, réalisant ici encore un symbole uni-trinitaire de l'unité devenant binaire et engendrant ainsi une trinité. Les deux cornes de la déesse Hathor ont la même signification (fig. 1; D).

Les deux obélisques placés à l'entrée des temples égyptiens représentaient le binaire, représentation qui a été reprise dans les deux colonnes du temple, Jakin le principe créateur mâle, archétype, et Bohas, le principe formateur, Eternel-Féminin, archétype.

Chez les Musulmans, le croissant surmonté d'une étoile a la même signification (fig. 1; E)

Le lingam et le yoni hindous ont le même sens (fig. 1 F)

En Chine, l'androgyne archétype était figuré par le hiéroglyphe de la Syzygie primordiale ou symbole de Yn-Yang (fig. 1; G), formé de la conjonction de deux Parèdres se présentant ici sous l'aspect de deux sortes de virgules, une blanche et une noire, placées en opposition et moulées dans une circonférence.

Chaque virgule a au centre de sa portion la plus large un gros point de couleur contraire, point noir dans la parèdre blanche et blanc dans la noire. Ce point figure un rudiment du genre qui s'est atrophié au cours du développement embryonnaire, mais qui laisse des résidus latents qui, dans le caractère, persistent plus ou moins apparents. C'est ce qui explique que, dans les cas d'insuffisante régression du genre opposé originel de l'androgyne archétype, il y ait des hommes de caractère féminin et des femmes de mentalité virile. Cette particularité d'insuffisance de différenciation se trouve chez les animaux.

Le homme originel ou Kadmon ou Adam cosmique ou homme collectif ou ésotérique, polarisait en lui, à l'image de Dieu, toutes les forces contraires; il était à la fois homme et femme ou Androgyne. La Genèse le fait entendre avec suffisamment de clarté. Principe masculin et principe féminin étaient un primitivement. Leur séparation a créé en eux le désir et la passion d'unité qui se nomme l'amour. Et l'amour, dans sa manifestation la plus courante est la monogamie que fait que l'homme et la femme mariés ne font plus qu'une même chair et, dans l'Au-Delà, des êtres asexués. Textes hermétiques, bibliques et évangéliques et des faits d'observation démontrent bien l'exactitude de ces enseignements de la science occulte.

Voici d'abord des textes hermétiques qui indiquent que cet enseignement était un secret qu'on ne dévoilait qu'aux mystères:

"Qui a fait toutes ces choses? Quelle est la mère, quel est le père, si ce n'est l'unique et invisible Dieu qui a tout créé par la volonté?" (Hermès, p. 37).

"L'Intelligence, le Dieu mâle et femelle, qui est la vie, et la lumière, engendre par la parole... l'homme est mâle et femelle, comme son père." (Hermès, p. 6 et 8)

"Dieu est le Seigneur de toutes choses et la source et la vie, et la puissance et la lumière, et l'intelligence et l'esprit. Son Verbe parfait, générateur et créateur étant tombé dans la nature génératrice et dans l'eau génératrice rendit l'eau féconde[...] Il n'est pas permis de communiquer de tels mystères à ceux qui ne sont pas initiés. Ecoutez avec l'intelligence." (Hermès, p. 260)

Il est dit dans la Genèse (I; 27) : "Et Dieu créa l'homme à son image; il le créa à l'image de Dieu: il les créa mâle et femelle. Et Dieu les bénit et il leur dit"

L'homme ou Adam primitif a d'abord été conçu comme une entité androgyne qui a succédé à une première étape de la création. Il a été comme une adjonction spirituelle placée dans un moule organique, fourni par l'évolution antérieure des êtres, puisqu'il est expliqué ensuite (Gen. II; 7), qu'après avoir vivifié la terre et les végétaux, Dieu continua la création, matérialisée et vivante, en incarnant l'homme primitif encore bisexué: "Alors l'Eternel Dieu forma l'homme du limon de la terre et souffla dans ses narines un souffle de vie; et l'homme devint un être vivant." Et c'est ensuite, en quelque sorte dans une troisième étape de création, qu'Eve fut créée, en la séparation et la tirant du côté d'Adam.

L'Eternel prit l'homme et le plaça dans le jardin d'Eden, pour le cultiver et le garder... L'Eternel Dieu dit: "Il n'est pas bon que l'homme soit seul je lui ferai une aide semblable à lui [...] Alors l'Eternel Dieu fit tomber un profond sommeil sur l'homme, qui s'endormit, et il prit une de ses côtes et referma la chair à sa place. De cette côte qu'il avait prise de l'homme l'Eternel Dieu forma une femme et il l'amena à l'homme. Et l'homme dit: "Celle-ci cette fois est os de mes os et chair de ma chair! Celle-ci sera appelée femme, parce qu'elle a été prise de l'homme." C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère, et s'attachera à sa femme et ils deviendront une seule chair." (Genèse, II; 15, 18, 21 à 25)

Dans le livre du Zohar (p. 57), il est expliqué: "Rabbi Abba dit: "Le premier homme était mâle et femelle à la fois, car l'Ecriture dit: "Et Elohim dit: Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance." (Gen., I; 26). C'est précisément pour que l'homme ressemblât à Dieu qu'il fut créé mâle et femelle à la fois, et ne fut séparé qu'ultérieurement."

pág. 62.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La construction trinitaire de l’univers. - Le nombre trois est le symbole de la matière. C’est l’achèvement de la création et de la génération. Le mystère, par trinité dans la création, c’est un, l’Esprit qui s’incarne dans trois, la matière, par l’intermédiaire de la vie, deux. Et cette trinité groupée en une unité se retrouve, nous le verrons dans la constitution de l’homme, créé à l’image de Dieu. Elle s’exprime aussi dans l’ordre géométrique dans la première figure complète: le triangle, posé en fronton sur les deux colonnes de génération du temple (Jakim et Bohas), triangle gardé comme symbole de la construction universelle par les franes maçons.”

pág. 99.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Rappelons très brièvement que le capital vital natif, individuel, s’inscrit dans l’appendice xiphoïde, les revenus disponibles ou taux d’intérêts dans les lunules des ongles, la durée d’utilisation dans la ligne de vie et que l’hypothèque ou décheance vitale se reconnaît, entre autres, à la chute des pois des”

pág. 131.

Nota OL - grifo a lápis:

“Au septième ange, de l’âme divine, il conseille d’acheter de l’or éprouvé par le feu, afin de devenir riche (c’est l’achèvement du grand oeuvre de la fabrication de la pierre philosophale et de l’or spirituel, (selon le langage des alchimistes), afin d’être un avec le Christ et d’être assis avec lui sur le trône, près du Père: “Celui qui vaincra, je le ferai asseoir avec moi sur mon trône, comme moi aussi J’ ai vaincu et me suis assis avec mon Père sur son trône. Que celui qui a des oreilles entende ce que l’Esprit dit aux Eglises!” (III; 21 et22).”

pág. 192.

Nota OL - grifo a lápis:

“Le grand arcane et le grand oeuvre - le grand arcane ou grand mystère ou grand secret, qui est un sujet de réticences parfois fort embarrassées, de la part des occultistes et dans les sociétés secrètes, c’est simplement le travail de l’évolution personnelle jusqu’à la vie unitive en Dieu, par la voie du Verbe en nous, intronisé par nous en nous, en pleine soumission à Sa volonté. Cette sorte d’ annihilation en Lui de toutes les volontés propres mène à un état de libération, d’obligations, de sacrifices se font spontanément et automatiquement et se fondent dans la vie divine, en union mystique profonde.”

pág. 193.

Nota OL - grifo a lápis:

“Le grand oeuvre, c’est l’alchimie de soi-même (dont nous avons déjà parlé au chapitre IV: la loi d’unité), c’est-à-dire la transmutation des lourders en sublimités, des défauts en vertus, des spasmes discordants en rythmes harmonieux, par l’abandon des impuretés et des. C’ est la transformation du plomb vil, matériel, en or pur, spirituel. C’est le sacrifice de l’homme matériel pour la seconde naissance dans le monde de l’esprit. C’est précisément l’ignorance de cette loi de renaissance spirituelle que N.-S. Jésus-Christ reprochait aux Pharisiens, docteurs d’ Israël: “Jésus lui répondit: “en vérité, en vérité, je te le dis, nul, s’il ne naît de nouveau, ne peut voir le royaume de Dieu.” Nicodème lui dit : “Comment un homme, quand il est déjà vieux, peut-il naître? Peut-il entrer un seconde fois dans le royaume de Dieu. Car ce qui est né de la chair est chair, et ce qui est né de l’Esprit est esprit. Ne t’etonne pas de ce que je t’ai dit: il faut que vous naissiez de nouveau. Le vent souffle où il veut et tu entends sa voix; mais tu ne sais ni d’ où il vient, ni où il va: ainsi en est-il de quiconque est né de l’Esprit. “ Nicodème lui répondit: “Comment cela se peut-il faire?” Jésus lui dit: “Tu es le docteur d’Israël et tu ignores ces choses!” (Jean, III; 3 à 11).”

págs. 237-239.

Nota OL - grifo a lápis e caneta esferográfica tinta azul:

“D’autre part, c’est aussi l’or symbolique qui tombe en langues de feu sur les sages dans le domaine céleste de l’esprit. Le mur de pierre figure la pierre philosophale, la pierre d’ angle, la pierre taillée, la pierre de touche, la pierre sur laquelle l’Eglise fut bâti par Pierre, l’ élu du Christ. C’est l’hiéroglyphe de la vérité, de l’absolu et de l’infini. C’est le pur séparé de l’impur, le plomb matériel transformé en or spirituel. C’est l’or potable, le grand arcane hermétique, le grand oeuvre alchimique et le but. C’est le sublime de la médecine universelle. C’est l’immortalité par la vérité et dans la Vérité. C’est le génie, la saibteté, le Paradis. C’est or céleste acquis par l’ expérience des épreuves terrestres et des vanités de ce monde.”

pág. 253.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“l’emblème de la vie universelle, qui s’insinue avec souplesse dans toute la vie animée: le serpent.”

pág. 257.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Par contre, les professionnels de la magie noire: sommambules, cartomanciennes; devins, spirituel, hypnotiseurs, évocateurs, nécromanciens, sorciers, trafiquants de sociétés d’initiation, mages, sars,

thaumaturges qui se livrent à la magie cérémonielle en utilisant rituels, grimoires et accessoires de magie diabolique (Grand Guimoiere; Dragon rouge; clavicules de Salomon; Euchiridion; etc., pentacles, épée, baguette, trident, coupes, réchauds, lampe, encens, vêtements, jeûnes) sont à fuir radicalement. C'est dire qu'on ne doit jamais entrer en rapport avec les professeurs et les marchands de pouvoirs magiques ni s'entraîner aux techniques de suggestion, d'hypnotisme, de fascination, d'imposition de sa propre volonté par le regard, par la télépsychie, par les entraînements respiratoires compliqués, ni se livrer aux méthodes de dédoublement personnel, ni aux voyances par boules de cristal et miroirs magiques. Les soi-disant pouvoirs de succès et de réussite que l'on offre ainsi dans les boutiques d'occultisme ne sont que des pouvoirs illusoires et des tromperies qui finissent en catastrophes, puisqu'ils sont le contraire du sacrifice personnel, seule voie d'accès aux pouvoirs surnaturels."

pág. 259.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

"en évitant son regard et en la fixant non pas entre ses yeux, mais au-dessus de son crâne et en respirant tranquillement."

MEDEIROS, Antônio Girão Aluizio. *Movimento - letras, artes, ciências*. Fortaleza: s/n. 1941.

Número de chamada: Em processamento

Grifo na capa e na página 8, indicando o conto 'Na rua dos lampiões apagados', de Breno Acioli.

Endereço e carimbo do correio na última página. Destinatário: Ribeiro Couto.

GUARDIA, Alfredo de la. *Garcia Lorca - Persona y Creacion*. Buenos Aires: Schapire, 1944. 400 p.

Número de chamada: 020116

Grifos nas páginas: 40, 41, 46, 47, 62, 64, 67, 68, 82, 114, 138, 139, 192, 197, 199, 218, 251, 254, 269, 270, 271, 279, 280, 281, 282, 309, 331, 343, 351, 385.

Apontamento de leitura no colofão.

Nota autógrafa na folha de rosto a caneta esferográfica tinta azul:

Ao iniciar-se na litetatura
o homem é um movente em um
grande mundo desconhecido

pág. 40.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Pero hay algunas. Belmonte de la Mancha fué patria de fray Luis de León; Algarazer, lugar natal de Saavedra Fajardo; Belmonte de Calatayud, cuna de Baltasar Caracián; Fuende-todos, terruño de Goya. Cabría citar también, a Pajares de la Veja, apenas un caseiro en cujas inmediaciones, en pleno campo nació Espronceda (como en el crudo verso de Chamizo); Puebla del Caramiñal, donde vino Valle-Incán a este mundo de esperpentos, y varias más, no muchas"

págs. 40-41.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Madrid, por ejemplo, alumbro a Lope de Veja, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo, y casi a las puetas, Alcalá de Henares, a Miguel de Cervantes Saavedra. Otros claros nombre podrian reunisse en torno a los de Sevilla. Córdoba, Valladolid, etc."

pág. 46.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Federico no hablaba, claro está, con nadie. Casi no sabia hablar, todavia, con su madre y con su ama. Pero hablaba consigo mismo, en uno de esos monólogos maravillosos, enternecedoramente serios, de los niños que, arañando la tierra en sus primeros pasos, elevan, también, con los primeros impulsos, su espíritu a las estrellas. Ningún hombre, ni la adivinación finísima de ninguna madre, ha podido jamás descifrar lo que dicen en esos momentos. Ellos inventan su idioma y crean su filosofía"

pág. 47.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Cada vez que volvía allí, después de sus estadías ciudadanas, buscaba siempre la misma relación, llana y cordial, con los campesinos. Y si cuando llegaba desde Granada, gozaba en ese "contacto" con las gentes sencillas y sanas de su Pueblo, cada vez que regresaba desde Madrid, luego de largas temporadas llenas de libros, de teatros, de discusiones, de caras nuevas, era, al pisar la tierra y al envolverse en el silencio campestre, como si se sumergiera en una agua limpia, llovida, fresca, al final de un prolongado y penoso viaje"

pág. 62.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Porque estos poetas jóvenes de la terceira década del siglo, sin abdicar por completo de las aficiones de su mayores en poesia, solían tener el gusto de la casa y no de la noche. A los veinte años eran más estudiosos y recogidos que sus predecesores a los cincuenta. Y estaban a punto de preocuparse por la política, - la ditadura militar ya amenazada -, y de problemas sociales, estos últimos muy ajenos a los poetas de principios del siglo.”

pág. 64.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Tras algunos meses de permanência en Madrid el granadino volvía a su ciudad, para ir, en seguida, a Fuente Vaqueros, donde pasaba buena parte o todo el verano. Lo hacía siempre con una gran alegría, la misma que sentía Angel Ganivet cuando, en sus licencias consulares, podía huir de Europa para refugiarse durante unos días en su “Granada la bella”.

Allí escrevía preferentemente, sobre todo en esa época en que estaba tan ligado al campo, a la Veja de Zujaira, donde muchos versos le vinieron a la boca. A la boca, porque el poeta los recitaba en voz alta, según los pensaba, según los compodarlos a la imprenta. Por eso, en aquellos años, cuando todavía no había publicado ningún livro y sólo muy escasos poemas en algunas revistas juveniles”

págs. 67-68.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"No es que creyese en un teatro social, polémico, de tesis aleccionadora, de sentido didáctico más o menos evidente. Sí, creía que el teatro puede contribuir, por su gran atracción sobre el público, a afirmar su sensibilidad, aclarar sus ideas y elevarse moral e intelectualmente. Ese empeño, inaccesible para la poesia por su carácter íntimo como arte; casi tan difícil de alcanzar por la novela a causa de la poca disposición de las gentes a las lecturas extensas, es ya más fácil de cumplir para la música, aun cuando nunca tanto como para la escena. Ni música ni teatro se suelen cultivar y dirigir, sino por excepción, con tal propósito.

En el teatro vió efetivamente Garcia Lorca la forma de decir con brío la palabra que debía expresar a los hombra del campo, palabra sencilla y levantada sobre la más Cristiana naturaliza del arte y las más ciertas esencias del país español. El teatro era un magnífico lugar de acción para recrear la vida. Allí, entre telones y bastidores, podía amasarse criaturas, animarlas con soplo y fuego, hacerlas chocar al conjuro de ideas y pasiones. Por milagro del arte, una tierra, un clima, un médio ambiente, unos seres imaginários, cobraban realidade durante unas horas, escapando-se de las páginas, de las letras, para erguirse sobre el tablado con ademán, gesto y voz. Con un sentido pictórico de su arte lírico, el poeta tenía que ver la escena como un gran lienzo donde podía pintar con cálidos óleos figuras humanas, que se ponían en movimiento dentro del enorme marco de la embocadura. Todo su teatro es naturalmente plástico. Más eso era para los escenarios de la ciudad. Para su tabladillo errante por los campos de España se necesitaba lograr una síntesis dramática clara y directa, a fin de que llegase sin obstáculo alguno a las mentes de los espectadores simples de pueblos y aldeas."

pág. 82.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Que García Lorca era un niño permanente, eso lo han afirmado todos sus amigos. Para advertir esa condición infantil no se necesitaba conocerle, haber entrado en contacto con su lozanía de púder, con su exaltación de muchacho, con su alegría de chico que desea esconder una pena única de su corazón"

pág. 114.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Los grupos literarios marcados con una fecha para comodidade de la crítica, no siempre responden a una tendência determinada dentro del movimiento general de la literatura. Algunas veces son formados caprichosamente “a posteriori” y sólo con visibles esfuerzos se consigue darles alguna unidad. La generación del 98, que parece tan bien determinada por su sentido negativo de la vida española, fué tomada en broca por uno de sus miembros más representativos. Pío Baroja há considerado, efetivamente, que esa famosa generación era una dantasia de “Azorín”."

pág. 138-139.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: nota marginal autógrafa na lateral direita da pág 139: duas negações. Nos clássicos portugueses isto é comum. Também no espanhóis?

"Ni el poeta ni el dramaturgo precisam, por outra parte, sumergirse en el mar de papel impresso qua ahogaba al personaje de Anatole France. El poeta há de escucharse a sí mismo; el dramaturgo escuchar a los demás. Había leído lo que le había interesado. Su escritura refleja su lectura, ya queda dicho. Pondríase en ridículo quien negara que García Lorca no conocía con extensión y profundidad, la literatura clásica española. Si no la hubiera conocido tan bien, no la hubiese continuado, y eso es lo que hizo, esa es la significación de su obra lírica substancial y su obra dramática culminante, dentro de las letras actuales de su país. Tal es el capítulo que deja escrito en la história literária española moderna. La relación esencial de Lorca con Lope y los ecos legítimos que recoge de otros grandes maestros del Siglo de Oro, ya citados, nos dicen de su cultura en este orden. Hasta regatearla sería, no sólo injusto, sino absurdo."

pág. 192.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Sin la sustentación de la tierra, sin el impulso de ella, de su producto directo e inmediato, que es en lo físico el paisaje y en lo moral el pueblo, es difícil conseguir la obra sólida, perdurable. Necesita estar la comunidad tras el individuo. Precisa que la sangre sustente al espíritu. Lo caprichosamente cerebral está sujeto a la oscilación de las tendencias, al cambio de los gustos, de los modos y de la admiración general como una maravillosa pieza de museo"

pág. 197.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: nota marginal autógrafa na lateral direita da página 197: Exatissimo / O reverso de Valery, que chama a esses cursos espontaneos as partes vergonhosas da poesia.

"La inspiración es una capacidad interpretativa. No será nunca el ingenuo mensaje externo, sino el dictado íntimo. Don de conocimiento fácil y de fácil expresión de lo conocido que se extiende y flexibiliza con una gimnasia constante. No hay escritor sincero que sentado ante las carillas, dispuestos a ajustarse enteramente a un plan de trabajo concebido con rigurosidad, no confiese cómo en el curso de su labor nuevas ideas se engarzan a las premeditadas. Detalles de una significación inesperada se unen, de pronto, al pensamiento básico, lo realzan, lo completan. Y esto allí donde la imaginación está completamente subordinada al razonamiento. Qué no será donde precisamente, la imaginación es la que trabaja o debe trabajar para conseguir la creación. Cuando sólo el primer verso es el inspirado – según se ha dicho alguna vez – ; cuando el poeta se resigna a ser artesano, el poema tendrá un tono inconfundible. Pero aun dentro de ese tono, no será difícil para el lector avisado señalar cuáles son los versos que se han deslizados espontáneamente y maravillosamente en medio de los "construidos". El peligro de las correcciones excesivas está en el retoque de esos versos privilegiados. Un gran poeta lo advirtió a sus colegas demasiado celosos de la corrección. El mismo Lorca dijo en una de sus disertaciones que la inteligencia es, a veces, un enemigo de la poesía. Se refirió a las demasias cerebrales."

pág. 199.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Un hombre – dice Ganivet en su estudio de Granada – hasta cierto tiempo necesita nutrirse "en su tierra" como las plantas; pero después no debe encerrarse en la contemplación de la vida local, porque entonces cuando cree quedará aprisionado en un círculo tan estrecho como su contemplación."

pág. 218.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Y el octosílabo aprisiona el "ritornelo": 7"

pág. 251.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Eso es, precisamente, el drama de Lorca: poesía que adquiere formas humanas, verso que se desenvuelve en acción y pasión, plasticidad fijada en unas líneas, que se desarrolla y toma la amplitud del espectáculo. Su teatro surge directamente de su poesía. Sus obras dramáticas tienen, en efecto, casi siempre un antecedente exacto en sus poemas, El asunto se dilatará y se transformará, cobrará, desde luego largas perspectivas y se transformará, cobrará, desde luego largas perspectivas y se poblará de personajes, mas el tema brota y se sustenta de unos cuantos versos. Lo hemos de ver al analizar cada una de estas creaciones:"

pág. 254.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"El teatro lorquiano es una poetización de la vida."

pág. 269-270.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"En el drama que afirma el romanticismo en España, "Don Alvaro", alterna el duque de Rivas la prosa y el verso, pero con un criterio distinto al que luego aplicará García Lorca. Ángel Saavedra busca los efectos según las situaciones, y por consiguiente altera de manera brusca la forma del lenguaje. Lo mismo hacen Manuel y Antonio Machado en "La duquesa de Benamejí", por ejemplo. Lorca realiza casi imperceptiblemente el cambio; se diría que surge sin determinación previa de la emoción misma de los personajes. La prosa es tan lírica como el verso por sus imágenes, por su colorido y por su música, y casi sin querer, se convierte en verso.

Ibsen, que comenzó su teatro en verso y lo concluyó en prosa, alternó uno y otra en "La fiesta de Sölhaug" asunto trágico tratado en poema lírico, que marca un momento de transición en la obra del gran noruego.

En el teatro francés que podría interesar a García Lorca, Alfredo de Musset, escribe unas obras en prosa, y otras en verso. No mezcla las dos formas. Emile Verhaeren el poeta de Flandes, alterna una y otra en sus obras "Le cloître" y "Philippe II", prefiriendo el verso para los pasajes de tono elevado y la prosa para los momentos en que descende, a la manera del recitado en las óperas.

En el moderno teatro norteamericano se da una viva e íntima fusión de la prosa y el verso, como en "Winterset", de Maxwell Anderson, para citar una sola pieza.

Lorca se inicia prefiriendo el verso en “El maleficio de la mariposa” y en “Mariana Pineda”, y luego, obtiene, utilizando sucesivamente las dos formas, una belleza mas para sus producciones mayores. Pasa de la prosa, figurada y sugerente, al verso sin transición, como una consecuencia natural del lirismo contenido en aquélla; es como si la prosa se irguiera, alzase veulo y cobrara más luz.”

pág. 271.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Prosa y verso están intimamente ligados en toda la producción lorquiana, unión que no siempre se da en la obra literária de un poeta.”

págs. 279-281.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"¿ Que características esenciales nos definirán mejor la tragédia en sus expresiones culminantes ¿

Ante todo la sublimidade Aristóteles, en sus normas estéticas, nos señala como fuerzas impulsoras de la tragédia la piedad y el temor, y declara que su fin último es la purificación del alma. Corneille se refiere ante todo al entusiasmo. Nietzsche lo recoge en su “Origen de la tragedia” cuando define “los dos mundos estéticos diferentes del ensueños y de la embriaguez” (I). Digamos que la magnitud en el pensamiento y su más pura manifestación determinarán el fondo y la forma de la verdadeira tragédia. El conflicto poderoso, que adquiere los contornos de una pugna titânica y que se desenlace en la catástrofe con la fuerza y la ineluctabilidad de un fenómeno cósmico. Sean los mitos desmesurados de Esquilo, sena los héroes más equilibrados de Sófocles, sean los hombres, ya realmente humanos de Eurípedes, todos ellos estarán dotados de este impulso altivo, de ese largo aliento, de esa actitud pujante y desesperada, que marcará siempre la lucha suprema del ser con los elementos que le rodean, le hacen vivir y morir sin revelar el significado de su misión ni aclararle el último punto de su destino.

Los dioses podrán desaparecer en sus formas mitológicas, podrán hundirse en la tierra con sus mármoles quebrados por el tempo y la barbárie, pero resurgirán con nuevas manifestaciones. Por eso el Renacimiento nos da la nueva tragédia. Shaskepeare la determinará con sus grandes representaciones humanas. La ambición desapoderada, la pasión amorosa desbordada por encima de los endeble límites razonables la inmensa generosidade traicionada en sus más íntimas relaciones, la batalla tremenda del corazón y la mente, la meditación sin término y sin sosiego; he aquí la nueva tragédia envuelta en sus giros constantes de pensamiento y de sentimiento, de especulación y de arrebató, de amor, de peidad. Combate y rendición definitiva, inevitable del hombre.

La densidade de la línea y la complejidad del análisis psicológico son los elementos que renuevan, otra vez, la tragédia. A la lucha de semidioses, titanes y héroes, a la fluctuación del hombre en sus características generales, sucede el abismamiento del ser humano en médio del debate de las insospechadas fuerzas de su hondo mundo subliminal. Esta puede ser la tragédia moderna. Esta tragédia se nos aparece de pronto en Ibsen, en Lenormand, em Pirandello.

En Los poemas dramáticos de García Lorca las substancias y las forma trágicas son menores. El soplo trágico de tales obras proviene de una evidente palpitación de fatalidad. Mas esa fatalidade no se desata con una potencia fulminadora como lo requiere la tragédia. El desenlace sangrento de “Bodas”. De “Yerma”, no adquiere la sublimidade de la catástrofe antigua ni la profundidad espiritual que puede reemplazarla en la escena de nuestros días.”

pág. 281.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Asimismo, son derivaciones de aquella tragédia los coros, en su estilización feliz.”

pág. 282.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Convengamos en que el teatro de García Lorca, siempre poesia, siempre drama espectáculos, no siempre contiene densidade de concepción, como no posce una invulnerable estrutura escénica. Su acción, su pasión, su color, que se reflejan en tan fluyentes emociones, el lirismo que lo envuelve y el sentimiento que lo anima, se hubieran sustentado con la mecon la plena madurez del hombre, desarrollando su mavor capacidade de pensamiento. Al vuelo poético, a la riqueza plástica, a la noble matéria humana de esse teatro, se habría unido el caudal filosófico que pudiera colocarlo entre las más granades creaciones literárias del genio del hombre. El mismo poeta acaso aguradaba, también, el momento de plenitude, en este sentido (I)."

pág. 309.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"La fierecilla queda domada temporalmente por su marido con las disciplinas de la ausência. Y en eso radica el acerto psicológico de García Lorca, que no es um hallargo inédito, pero que está muy bien logrado, pues la ausencia, la lejanía, el recuerdo, las añoranzas, las nostalgias son dominios del depura; la ralidad perde la rigidez de sus formas, lo agudo de sus aristas, la aspereza de su contacto, para difuminarse en una perspectiva vaga y lírica. El recuerdo es el límite entre lo vivido y lo soñado, porque en él se unen la visión certa y la deseada, lo que hicimos y lo que quisiéramos haber hecho. Es como una depuración, porque de él desaparece todo lo desagradable y perdura, realizado, todo lo grato y todo lo bello. Los recuerdos de una mujer, por naturaliza, parecen ser la mujer revive a su conjuro la vida y la transforma a medida de su gusto y de su esperanza. O de su conveniência"

pág. 309.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Si no siempre se mata lo que se ama, según disse Lenorman, siempre se ama lo que se mato”

pág. 331.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En el amor – indica Lorca – jamás cuenta lo existente, sino lo imaginado. El amor crea una realidad mucho más certa y potente que la auténtca. Por eso el Joven evoca y ensalza las “trenzas de luz” de su novia, y se irrita cuando el Viejo le recuerda que la muchacha nunca llevó trenzas en su peinado.”

pág. 343.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Esse caminho era el de mejor clasicismo dramático español. Hasta entonces – 1933-, Federico García Lorca solamente había realizado ensayos más o menos logrados al insistir en el arte mágico del teatro, que le atraía con vocación cada vez más decidida. “El maleficio de la mariposa” fué un tanto ingênuo y delicioso; “Mariana Pineda” había subido al escenario en un grito de protesta contra el despotismo que dominaba nuevamente, a España, como un siglo atrás; las pequeñas farsas eran juegos traviesos, apenas apuntados, para horas de diversión con Buenos camaradas de arte; “así que pasen cinco años”, una expresión inconclusa del “surréalisme” llevada al proscênio. Entre toda esa producción, únicamente “La zapatera prodigiosa”, según se há visto, brotaba de fuentes tradicionales, para asegurar con firmeza sus proyecciones novísimas.

Estas obras no habían definido, todavía, a García Lorca como autor teatral. El poeta no hallaba el tema y las formas que le situasen, netamente, en el mundo dramático, y le convirtiesen en intérprete de los conflictos del hombre por médio del movimiento y de la palavra viva. El teatro es verbo; es esencia, acciones y pasión. Lorca llegó al teatro con “Rodas de sangre”, su primer poema escénico estrenado aquel año 33.

Todo el drama latente en su poesia, en su contornos de su tierra andaluza, aflora con nitidez y con vigor en la obra destinada al teatro. Ya no se trata de ensayos. El poeta há asegurado su mano y su acento para trazar el cuadro palpitante de la creación dramática."

pág. 351.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em nota de rodapé.

"García Lorca no quiso estudiar a fondo la lengua inglesa para conocerla bien y dominarla. Decía que era prejudicial a un escritor la posesión de un idioma extranjero, porque incidía nocivamente sobre el estilo. ¿ Había leído a Frank Harris o coincidía con él? Harris, que hablaba perfectamente el alemán, deseó olvidarlo, para “limpiar” su propio lenguaje. “Ningún escritor – disse en su estudio de Bernard Shaw – debe tratar de dominar lenguas vivas extrañas”."

pág. 385.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"El temas de las influencias y reminiscências es muy dilatado e inseguro, y frecuentemente no concuerdan dos juícios en él, si que se pueda quitar la razón a uno ni a otro, por la misma vaguedad de su matéria o de su espíritu, para decirlo misma vaguedad de su matéria o de su espíritu, para decirlo mejor. ! Cuántas veces no se trata de reminiscências sino de coincidências! Pues es muy natural que una misma idea y una misma imagen se produzcan, a través del tempo, en dos cérebros humanos, sin tenere l posterior noticia alguna del anterior. También ocurre a veces, que la reminiscencia quede como un poso totalmente olvidado, obre a modo de fertilizante sin que quien aprovecha de él posea noción exacta de as función y, por consecuencia, del origem verdadeiro de dua idea, submergido en lo subconsciente. Otras veces, por lo contrario, es en todo consciente u precisa la derivación de las ideas, siguiendo un processo lógico y variando sólo en extensión, profundidad, referencias a matices.

En la imagen poética, como en la música, son innumerables los casos. “Doña Rosita la soltera” nos ofrece un ejemplo al respecto sobre si una figura es derivada u original."

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

Sentido da tragédia – 280.

Qualidade do teatro lorquiano – 282.

Sobre a ausência – 309.

Sempre um amor que se matou – ‘

s/ a realidade no amor. 331.

Visão geral do seu teatro, até Bodas de sangue – 343.

s/ a desvantagem, para o escritor.

de dominar línguas estrangeiras – 351.

s/ as coincidências literárias. 385.

O que é o Teatro de Lorca – 251 – 254 – 254- 259/63

Paralelo c/ Lope de Veja – 254/5

Influências – segs.

s/ o verso e a prosa no teatro – 268/71

Teatro e música – 272/75.
Os grandes nomes, em Espanha, nasceram, geralmente, nas grandes cidades, - 40.
O poeta e a criança – 46. 82.
Como agiam os poetas novos. 62.
Voltas 1ª Terra natal – 47, 64. 192. 199.
O teatro – 67/8
O teatro popular – 68/70.
Das gerações – 114.
Lorca dizia ter dito pouco – 138
É preciso ler muito? 138.
s/ a morte – 179 e segs
s/ a inspiração. 193. E segs.
A metáfora – 201/2

MANSFIEL, Katherine. *Diário*. Trad. de Fernanda de Castro. Porto: Liv. Tavares, 1944. 282 p.

Número de chamada: 020147

Grifos nas páginas: 44, 46, 48, 49, 50, 51, 67, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 79, 91, 97, 114, 115, 125, 133, 141, 151, 158, 161, 163, 168, 169, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 229, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 246, 247, 248, 251, 253, 256, 260, 261, 262, 264, 270, 271, 272, 278.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 44.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Ah, se ao menos pudesse festejar este dia escrevendo um pouco! Queria tanto, desejava tanto escrever – e as palavras recusam-se terminantemente a vir! É uma coisa estranha...Contudo, quando leio as obras de pessoas como Gorki, por exemplo, compreendo o avanço que tenho sobre eles.”

págs. 45-46.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Não daria cinco réis, neste momento, por toda a gente que conheço, excepto ela. Mas o livro a escrever ainda está por escrever. Não posso sentar-me à secretária, como J., e meter ombros à tarefa.”

pág. 46.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Mudei a minha secretária, que está agora num dos cantos da casa. Talvez assim possa escrever melhor. Sim, parece-me que fiz bem em mudá-la, porque assim já não posso olhar através desta estúpida Janela. Estou muito bem instalada”

pág. 48.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“2 de Janeiro – Manhã e tarde horripáveis. Je me sens incapable de tout e, como se isto não bastasse, não consigo escrever completamente a meu gosto. Preciso de acabar amanhã o meu conto. Tenho de trabalhar nele todo o dia”

pág. 49.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Jurei a mim própria acabar um livro este mês. Escreverei dia e noite e consegui-lo-ei. Juro que hei-de consegui-lo.”

pág. 50.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Meu Deus, meu Deus, dai-me coragem para trabalhar! Estraguei, estraguei a minha vida.
12 de Janeiro – Senti-me hoje melhor. Acabei o conto Amor Corajoso, mas ainda não sei o que hei de fazer dele. J. também não. Violenta dor de cabeça, mas senti-me bastante feliz.”

pág. 51.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“É tão estranho estar quieta, a escrever, quando o meu coração não tem sequer um momento de repouso!”

pág. 67.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Porque sinto que tenho um dever a cumprir para com esse tempo, tão belo, em que ambos vivíamos. Quero falar do passado porque era essa a sua vontade. Conversamos de tudo isto, um dia, no meu quarto de Londres. Lembro-me de lhe ter dito: “Na primeira página, escreverei: “A meu irmão, Leslie Heron Beauchamp” Pois bem: assim será, assim quero que seja.”

pág. 70-73.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta e lápis:

1916

“Vila “Pauline”, Bandol, 22 de Janeiro – É, agora, que quero eu realmente escrever! Pergunto a mim própria: terei eu menos desejos de escrever do que tinha outrora? A minha necessidade de escrever será menos urgente? Parecer-me-á tão natural como dantes essa forma de expressão? Ou bastar-me-á a palavra para me exprimir? Pretenderei eu, de fato, alguma coisa mais do que contar, recordar, tranquilizar-me?

Há momentos em que estes pensamentos me aterram e quase me convecem. Digo de mim para mim: Atingiste uma tal plenitude, uma tal plenitude de sentimento mais vasto da vida, a um amor mais profundo, que essa outra aspiração te abandonou.

Mas não... no fundo não estou convencida, porque, na realidade, nunca foi tão ardente o meu desejo de escrever. A forma que desejaria escolher é que mudou radicalmente. Já não é o mesmo aspecto das coisas que me preocupa. Os seres que dantes viviam ou que eu pretendia introduzir nas minhas novelas já não me interessam. Os enredos dos meus contos deixam-me completamente fria. Suponho que esses seres existem, que todas essas diferenças todas essas complexidades, todas essas decisões são, de fato, as que os seus caracteres comportam, por que razão hei-de contar eu-eu! a sua história? A verdade é que todos esses seres estão longe de mim... Todos os laços que eles me prendiam estão completamente desfeitos.

Agora...agora são as reminiscências da minha ilha natal até ao esgotamento absoluto das minhas reservas. E não só por se tratar de uma “dívida sagrada” que quero pagar à pátria onde nascemos, meu irmão e eu, também porque terei assim ocasião de vaguar com ele por todos os sítios rememorados (aliás nunca estou longe deles). Escrevendo, aspiro fazê-los reviver.

Ah, quero também falar daqueles que amávamos nesse país distante... Outra “dívida de amor”... quero, por momentos, fazer surgir aos olhos do Velho Mundo o nosso país inexplorado... Quero que o sintam, misterioso e como que suspenso sobre as águas... Quero fazer dele “uma daquelas ilhas...” – Direi tudo – até mesmo como rangia o cesto da roupa na casa no. 75. Mas tudo terá de ser dito com um sentido de mistério, um esplendor, uma irradiação de sol desaparecido, porque tu, meu pequeno sol que o iluminavas, desapareceste para sempre, desceste para além de orla deslumbrante do mundo... Agora, tenho de desempenhar o meu papel. E, depois, gostaria de fazer versos. Sinto-me sempre plapitar à beira da poesia... a amendoeira, os pássaros, o pequeno bosque onde estás, as flores que não vês, a janela aberta a que me debruço sonhando que estás aqui, encostado ao meu ombro, e essas horas em que o teu retrato “tem um ar triste”...Mas sobretudo, gostaria de escrever, para ti, uma espécie de longa elegia... Não talvez em verso... Nem talvez em prosa. Uma prosa especial, tenho quase a certeza. E, finalmente, quereria escrever uma espécie de minucioso caderno de apontamentos para publicar mais tarde.

Eis tudo. Nem romances, nem histórias complicadas, nada que não seja simples e sincero.

13 de Fevereiro – Praticamente, ainda não escrevi nada e o tempo foge. Tudo está por fazer. Estou tão longe de realizar a minha obra como o estava há dois meses e passo a vida a por em dúvida a minha vontade de executar o que for. Cada vez que começo a trabalhar, o meu demônio diz-me: “Ah, sim, é a história do costume...” E, depois, ouço R. B. perguntar-me, do Café Royal: - “Continua a escrever?” – Se voltar para Inglaterra sem um livro acabado, perderei toda a esperança em mim própria. Saberei que, diga o que disser, não sou realmente um escritor, não tenho o mínimo direito de “ter uma secretária no meu quarto”... Mas, se voltar com um livro pronto, será uma profissão. De foi pour toujours. Por que hesitarei eu tanto? Será preguiça? Falta de vontade? Sim, é isso, sinto que é essa a razão e por isso me parece de uma importância capital conseguir afirmar-me. Hoje, instalei uma secretária no meu quarto, a um canto; quando estou sentada, vejo os ramos mais altos da amendoeira. O mar faz muito barulho. Tenho, em cima da mesa, uma jarra com gerânios. Não pode haver sítio mais adequado do que este. É tudo quando há de mais tranquilo e, como fica numa elevação, chego às vezes a ter a impressão de estar empoleirada numa árvore. Sinto que serei capaz de escrever aqui, sobretudo ao crepúsculo.

Ah, se o fogo pegasse, a valer, uma vez que fosse, como arderia, como me quimaria! Eis um fato novo: quando não trabalho, sinto que o meu irmão me chama e não é feliz. Só quando escrevo ou me apetece escrever – quando, em resumo, estou inspirada é que tenho a impressão de que ele esta em paz. A noite passada sonhei com ele e com o Padre Zossima. O Padre Zossima dizia: “Não deixem morrer o novo homem”. O meu irmão estava ali, tenho a certeza. Mas ontem à noite, quando estava sentada à lareira, chamou-me.”

pág. 76.

Nota OL - grifo a lápis:

“Chummie, meu irmão, sabes que, apesar de todo o meu desejo, a minha vontade é fraca. Agir, mesmo quando se trata de escrever, é sempre para mim terrivelmente duro”

pág. 77.

Nota OL - grifo a lápis:

“Quero também falar dos malmequeres. E da escuridão. Do vento, do sol e do nevoeiro. Das sombras. Ah,

quero falar de tudo o que amavas, de tudo o que sinto e amo também! Esta noite, tudo me parece claro. Ainda que tenha de escrever e de tornar a escrever mil vezes, não sucumbirei, irmão querido, e este livro será escrito e acabado.”

pág. 79.

Nota OL - grifo a lápis:

“Quero-te ao pé de mim. Preciso de enterrar-me profundamente no meu livro e só então serei feliz. Perder-me, perder-me para te encontrar! Ah, quero escrever este livro! Tem de ser! Tem de ser e há-de ser!... Há-de ser embrulhado e enviado para a Nova-Zelândia! Sinto isto com toda a minha alma. E assim será.”

pág. 91.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Chelsea, 21 de Agosto – Boltei esta tarde para casa e F. veio ver-me”

pág. 97.

Nota OL - grifo a lápis:

“e que a minha obra pode ficar por escrever. Eis o que importa. Como seria intolerável morrer deixando apenas “fragmentos”, “esboços”, nada de verdadeiramente acabado!”

págs. 114-115.

Nota OL - grifo a lápis:

“A ETERNA PERGUNTA

Faço a mim própria, uma vez mais, a minha Eterna Pergunta. Que é que me torna tão difícil o momento da expressão literária? Se neste instante me sentasse para escrever algumas das histórias que estão completamente redigidas, completamente prontas no meu espírito, levaria dias e dias a escrevê-las. E são tantas, essas histórias! Passo tantas horas a ruminá-las que, se conseguisse triunfar do meu cansaço e pegar na pena a valer, deveriam escrever-se sozinhas, de tal modo estão prontas até ao mínimo pormenor. Mas o que falta é atividade. Todos os pretextos me servem: não tenho um canto para escrever, não tenho secretária, a cadeira não é cômoda... e, contudo, no momento exato em que me lamento, dir-se-ia que surge, precisamente, o local, a cadeira de que preciso. Não terei, pois, vontade de escrever estes contos? Senhor, Senhor, pois se é esse o meu único desejo, a única solução feliz para mim! Ainda ontem pensei que o meu atual estado de saúde chega a ser um grande benefício por tornar-me as coisas tão ricas, tão importantes, tão desejadas... por alterar de tal modo o ângulo sob o qual se vê tudo!”

pág. 125.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“19 de Maio – Seis horas da tarde. Gostava de saber a idade deste velho caderno de apontamentos. As letras estão desbotadas e como que distantes. Estou no meu quarto, penso na minha mãe e tenho vontade de chorar. Os meus pensamentos, porém, são belos e cheios de alegria... Penso na nossa casa, no nosso jardim, penso em nós, as crianças... Penso no relvado, no portão, na minha mãe ao chegar em casa: “Meninos! Meninas!” Só desejo verdadeiramente uma coisa na vida: ter tempo para escrever isto – tempo suficiente para escrever meus livros. Depois, ser-me-á indiferente morrer, porque só vivo para escrever. Banho-me, refresco-me no mundo adorável (meu Deus, como é belo o mundo exterior!), mas sinto que tenho um dever a cumprir – como se alguém me tivesse fixado uma tarefa que tenho de levar a bom termo. Deixem-me acabá-la sem pressas, para que possa dar-lhe toda a beleza ao meu alcance. Minha mãe, minha estrela, minha coragem! Tenho agora a impressão de viver em ti, de vivermos ambas no mesmo mundo – um mundo que não é bem outro. As pessoas são-me indiferentes; a ideia da glória, o êxito – não são nada, são menos do que nada. Gosto, com ternura, da minha família e de alguns amigos... Gosto do meu marido à velha, à antiga maneira – e mais nada.”

pág. 133.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“31 de Maio – Trabalho – Serei eu capaz de exprimir algum dia o meu amor pelo trabalho, o meu desejo de perfeição, a minha ânsia de um labor mais consciencioso? Serei eu capaz de dizer esta paixão que sinto – esta paixão que substitui a religião, porque é a minha religião... que substitui a companhia dos outros, porque sou eu que crio os meus companheiros... que substitui a vida, porque é a própria vida?”

pág. 141.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“10 de Junho – Viver sem trabalhar. Antes queria matar-me. Logo, o trabalho tem mais importância do que a vida.”

pág. 151.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A honestidade (porque será?) é a única coisa que me parece mais preciosa do que a vida, do que o amor e do que a morte. Só ela permanece. Acreditem-me! Feitas as contas, a verdade é a única coisa que merece ser possuída... A verdade é mais comovente, mais alegre e mais ardente do que o próprio amor”

pág. 158.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“11 de Janeiro – Trabalhei das nove e meia à meia-noite menos um quarto, tendo parado apenas para comer. Acabei o conto. Estava demasiado exitada para dormir, de modo que estive acordada até às cinco e meia.”

pág. 161.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Creio que comecei nove ou dez vezes o artigo sobre T. Resultado: estou exausta.”

pág. 163.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“2 de Fevereiro – Connie e Jonnie vieram ver-me e trouxeram uma crítica do meu livro (“Felicidade”)

pág. 168.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Que se passará durante estes momentos de “suspensão”, que estão fora do tempo?”

pág. 169.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“29 de Fevereiro – Ah, ser um escritor, um verdadeiro escritor consagrado à sua vocação e a nada mais! Hoje, traí; afastei-me, distraí-me e mal isto aconteceu tive logo uma impressão de castigo, de abandono”

pág. 192-193.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Um espírito cultivado como esse não tem verdadeiramente nenhum interesse para mim. Admiro-o, aprecio tous les soins et les peines que foram necessários para o produzir – mas deixa-me fria. Afinal de contas, a aventura está terminada. Agora já não resta nada a fazer senão podar, aparar, ligar as ramadas – e todos estes labores são um pouco deprimentes. Não, não, os espíritos que amo devem conservar ainda certos cantos selvagens, a desordem de um pomar onde os sombrios abrunhos roxos chovem sobre a erva pesada, um pequeno bosque crescendo ao abandono, a possibilidade de um cobra ou duas (cobras verdadeiras...) um lago a que ninguém sondou a profundidade e atalhos, atalhos recamados dessas pequenas flores plantadas pelo espírito... É necessário também que tenha esconderijos verdadeiros – e não retiros artificiais, belvederes ou labirintos. Nunca encontrei um espírito cultivado que não tivesse alamendas arborizadas!”

pág. 194-195.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“27 de Novembro – Quando fixei o pequeno desenho ao lado da moldura do espelho, compreendi que o selo, o cunho, o “chachet rouge” cancelara o quarto e que, a partir deste momento, deixava de ser o quarto dela para ser o quarto de ambos. Não que até então o quarto parecesse morto... mas quanta vida tinha agora! De onde teriam surgido esses minúsculos frutos alaranjados, o frasco de cola que estava em cima da secretária, a penas de galo espetada nos cabelos de Ribni, os óculos de aros de tartaruga pousados sobre o bordado chinês? A “ordem” da minha vida não está mudada mas enriquecida; é estranho, mas sinto-a enriquecida.

Eis, en effet, a influência exata do seu espírito sobre o meu. Misteriosa harmonia a da nossa aliança! E todas estas coisas que ele impõe ao meu espírito me agradam tão profundamente que me parecem naturais. Tenho, graças a elas, a sensação de que, diferentes um do outro de uma maneira quase inconcebível, formamos contudo um todo orgânico. Somos, como ainda ontem lhe dizia, os dois lados da medalha, separados, distintos e contudo inseparáveis. Não me parece ter necessidade de ser completada por outrem; mas, possuindo-o, possuo qualquer coisa que me faltaria se o não possuísse. Não há dúvida de que, além de tudo o mais, somos mutuamente o crítico um do outro, porque ele me ve e, eu me vejo, refletida na sua versão, melhor do que pareço mas não melhor do que sou, e creio que acontece o mesmo com ele. Estarmos juntos constitui, pois, fora o resto, um ato de fe em nós próprios.”

pág. 195-196.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“As folhas da palmeira são como plumas pendentes; a erva macia, irreal, parece espuma. Ouve-se o mar, um pequeno sino ao longe, e tem-se a impressão – real ou imaginária? – de apreender todo um corpo de sons, de ouvir em casa, todos os preparativos da noite.”

pág. 197-198.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Para mim, sabe? A vida e o trabalho são duas coisas indivisíveis. Apenas sendo leal para a vida posso ser leal em arte. E ser leal para a vida é ser bom, sincero, simples, honesto. Penso que outras pessoas lhe deram talvez uma ideia falsa de mim.”

pág. 198-199.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Fevereiro (?) – Le travail, même mauvais, vaut mieux que la rêverie.

Maria serve o jantar. Agora, tenho de aturá-la até ao fim. Mas deixá-lo! O pior, o mais grave, é que não escrevi hoje nada de jeito. Passei o dia numa espécie de ociosidade. Porquê? Será preciso tempo para recomençar? Tratar-se-á da minha velha inércia? Ah, é preciso não ceder! Esta noite, depois de jantar, tenho de escrever qualquer coisa. A dificuldade, afinal, não é assim tão terrível... Como conseguirei eu viver a minha vida, em toda a sua beleza, se me souber bem passar um dia, um dia que seja, a preguiçar? É impossível. Custe o que custar, tenho de me dominar. Ah, como é fácil não sabermos dominar-nos nas pequenas coisas! E o pior é que, quando o domínio de nós próprios nos falta uma vez, uma só, os pequenos maus hábitos – minúsculos, talvez – germinam como ervas ruins e abafam a nossa vontade. Eis o que já descobri.

Tenho mau gênio; os meus hábitos pessoais não são irrepreensíveis; sou pouco amável, mentalmente desordenada. Deixo passar muitas coisas sem as compreender (o que é imperdoável!) e procuro desculpas, invento pretextos para não trabalhar. Contudo, será o meu desejo de preguiça maior do que o meu desejo de trabalho? O meu amor pelo sonho maior do que meu amor pela ação? Hábito traiçoeiro! Hábito mais pernicioso do que qualquer outro e há tanto tempo enraizado! Preciso de repudiá-lo já, sob pena de perder o respeito de mim própria. Quem é mal sucedido nas pequenas coisas não triunfa nas grandes. E a propósito...a minha letra a partir deste momento, tem por força de se modificar.

Esta noite tenho de por o meu diário em andamento e depois tenho de conservá-lo em dia. Mas serei eu capaz de ser honesta? Se mentir, esse diário não servira para nada.”

pág. 205-206.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Tenho de voltar à clínica antes do fim da semana. Entretanto, estou exausta e incapaz de escrever uma linha.

Hoje, Deus sabe porquê, passei o dia em completa ociosidade. Devia ter escrito tudo e afinal não escrevi nada. Pensava poder fazê-lo, mas, depois do chá, senti-me exausta e resolvi descansar em vez de trabalhar. Fiz bem ou fiz mal? Por outro lado, sinto-me culpada, mas, por outro, parece-me que descansar é a melhor coisa que posso fazer. E depois, não sei porquê, tenho na cabeça uma espécie de rufar de tambor, que é horrível. Sinto que ainda me perseguem restos da degradação terrestre, que ainda não atingi a limpidez do cristal. Sobretudo, continuo a não ser capaz de me aplicar e isto não está certo. Há tanto que fazer e faço tão pouco! A vida aqui, seria quase perfeita se, quando finjo trabalhar, trabalhasse realmente. E, afinal, trabalhar não é assim tão difícil... Tantas, tantas histórias me esperam na soleira da porta!... Por que não as deixo entrar? Essas histórias, depois, seriam log substituídas por outras que andam para aí a rondar, a rondar, à espera da primeira ocasião”

pág. 206.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“No dia seguinte – Contudo, vejam, por exemplo, esta manhã. Não me apetece escrever seja o for. Está um dia cinzento, pesado e triste. Nenhum conto me dá a impressão de ter a mínima realidade, nenhum me parece digno de ser redigido. Não me apetece escrever; apetece-me viver. Que quer isto dizer? não é fácil de explicar mas é assim mesmo.

É estranho, este hábito que tenho de tagarelar... Sobretudo, porque a minha intenção não é permitir que outros olhos, além dos meus, leiam estas linhas. Estes apontamentos são realmente íntimos. E, devo confessá-lo, nada me dá a mesma sensação de alívio.”

págs. 207-208.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Julho – Acabei ontem “Mr. And Mrs. Dove”, mas não estou completamente satisfeita. A narrativa está ligeiramente “retocada”; tal como ficou, não parece inevitável. Pretendia fazer sentir que aqueles dois, juntos, poderiam não ser felizes... que é precisamente por razões deste gênero que o casamento atrai as raparigas... mas tê-lo-ia conseguido? Não me parece. Além disso, não está bastante forte. Quero ir mais perto – muito mais perto do que fui. Quero servi-me de toda a minha força mesmo quando se tratar de um trabalho de delicadeza. E tenho a impressão de que, para o fim, abusei das pombas... Tu sais ce que je veux dire? Servi-me delas para “arredondar” o final. Seria essa a minha intenção? Não, de modo algum. Não é precisamente esse o gênero de verdade que procuro. Agora vou começar “Suzannah”. É preciso que tudo seja sentido em profundidade.

Mas que posso eu fazer neste miserável estado? Eis a minha grande dificuldade. Para compensar, tenho de ver se consigo escrever esta tarde. Não há nada que me impeça de o fazer. Nada – a não ser a repercussão do sofrimento num organismo enfraquecido como o meu.”

págs. 208-209.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“23 de Julho – Acabei ontem “Uma Família Ideal”. Parece-me melhor do que “As Pombas” mas ainda não me satisfaz. Deus sabe como trabalhei a valer, e contudo não consegui extrair da ideia, não, nem uma só vez, a sua verdade mais profunda. Que sentimento será este? Tenho outra vez a impressão de que este gênero de conhecimento é demasiado fácil para mim: chega mesmo a ser uma espécie de batota. A verdade é que poderia ter dito muito mais. Isto tem o aspecto e o cheiro de um história, mas o certo é que não quereria comprá-la. Não tenho o mínimo desejo de a possuir – de viver com ela. Não! Quando tiver escrito mais dois contos, vou tentar fazer qualquer coisa de diferente – uma longa história: Na Baía”, com relações mais difíceis entre os personagens. Todo o problema se resume nisto.”

pág. 210.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Não sei nem me importa... Mas penso amargamente num quartinho meu, bem meu, onde pudesse trabalhar sem ser incomodada... A varanda, para isso não serve, a sala também não... Nisto, como aliás em tudo, J. leva-me a palma... E, para ele, não tem metade da importância.”

pág. 211.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“25 de Julho – Tudo isto! Tudo o que escrevo – tudo o que sou – não ultrapassa a “beira-mar”. É uma espécie de brincadeira. Quero empregar toda a minha força e, não sei o porquê, não posso!”

pág. 212.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“11 de Agosto – Não sei como hei-de escrever o meu novo conto. É tão difícil! Mas espero consegui-lo. O pior, é ter um frio tão infernal!”

pág. 213.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Não pertencemos a um sexo nem a outro: somos um composto de ambos. Eu escolho o homem que desenvolverá o que em mim há de masculino; ele escolhe-me para que eu desenvolva o que nele há de feminino, e isto para nos completarmos, para constituirmos um “todo”. Sim, é uma processo como qualquer outro... “Por amor, ajudai-vos uns aos outros...” E se escolho um só homem e não vários, é por uma questão de segurança. Ligamo-nos um ao outro pela “aliança” do casamento e esta aliança é por assim dizer uma muralha que nos defende do mundo exterior. É o nosso refúgio, o nosso abrigo. Lá dentro, a vida não nos fará mal... Lá dentro, desabrocharemos em paz...
Mas estou a falar como uma criança!”

págs. 215-216.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Setembro – Eis-me completamente em “panne” e de novo me parece que o que escrevo não tem a mínima forma. Deveria primeiro acabar o meu livro de novelas e, depois de o ter enviado ao editor, atirar-me, a sério, ao meu romance: Karort.

Por que razão terei eu esta tendência para a dissimulação? Não sei, mas eis-me de novo, como Deus sabe quantas vezes, a fingir que escrevo. E se renunciasse a esta comédia, se experimentasse a sério? Mesmo que só escrevesse meia página por dia – sempre seria meia página de ganho, e, quando mais não fosse, obrigaria o meu espírito a habituar-se a um trabalho regular. Atualmente, cada dia me afasto mais do meu objetivo. Uma vez que tenha acabado este livro, poderei começar logo o outro, o verdadeiro, Além de tudo, é também uma questão de dinheiro.

Mas a minha concepção novela mudou bastante estes últimos tempos... que sorte J. abriu a porta de mansinho e encontrou-me, pelo menos aparentemente, a trabalhar a sério, a valer... E... – mas não basta deste assunto... Já consegui o seu fim. Já me indicou o verdadeiro caminho.

Nota no final do mesmo manuscrito:

Isto não está mal mas também não está bem. É demasiado fácil... Gostava de poder voltar para a Nova Zelândia e de passar lá um ano. Neste momento é impossível, mas, dentro de dois anos, não vejo razão para não ir.”

pág. 216.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Agora estou a escrever um conto que me parece bem (The Garden-Party). Gostaria muito que lhe agradasse. Estou a escrevê-lo neste momento, neste mesmo caderno, e só me interrompi um instante para lhe responder.”

pág. 217.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Eis um conto que “não está mal” mas que, não sei porquê, acaba bruscamente no episódio da ainhaga.”

pág. 218.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“16 de Outubro – Mais um dia radioso. J. estava a copiar à máquina o meu último conto “The Garden-Party” que acabei no dia dos meus anos (14 de Outubro). Precisei de mais de um mês para me “repor” depois de ter escrito “Na Baía”. Tive de recomeçar pelo menos três vezes. Não conseguia, esquecer o ruído do mar nem beryl sacudindo à janela os cabelos molhados. Nada disto queria “morrer”. Agora não tenho nenhuma certeza a respeito deste conto. Parece-me um pouco débil – nada do que poderia ter sido. “Garden-Party” é melhor, mas também ainda não me parece bastante bem”

pág. 219.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Mas o cair da tarde é a “hora das horas”. Então, com toda esta beleza etérea na frente, não é difícil compreender o caminho que temos a percorrer – para escrever qualquer coisa que seja digno desta lua que se levanta, para ser simples como o seríamos em face de Deus.”

pág. 219-220.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“27 de Outubro – Contos do meu novo livro:

N.Z: Honestidade: O doutor, Arnold Cullen, Lydia, sua mulher, e Archie, o Amigo.

L: - Segundo Violino: Alexandre e o Amigo no comboio. Primavera – chuva terrencial. Os lilases molhados.

N. Z: - Sesi anos depois: Mulher e marido a bordo de um barco. Os botões frios. Encontram alguém que lhes recorda o passado.

L. Life like Longs of Driftwood – Este conto tem de ser longo e muito bem escrito. Os personagens masculinos são importantes, sobretudo o menos importante. Exige bastante trabalho. A redação de um jornal.

N.L. – A weak Heart (Um Frágil Coração) – Ronnie na sua bicyclette, ao pôr do sol, com as mãos na algibeiras, as fazer maravilhas, junto daquela árvore sombria à esquina de May Street, Eddie e Ronnie.

L. – Widowed (viúva) – Geraldine e Jummie. Uma casa que dá para Sloane Street e para Sloane Square. “Casados ou não casados”: Do outono à primavera.

N. Z. Our Maude (A nossa Maude). O marido e a mulher tocam duetos: “Um, dois, três! Um, dois, três!” Os seus coletes brancos.

N. Z. – At Karorl (Em Karorl) – O pequeno candeeiro. Vi-o. E, então, calaram-se (Fim: 30 de Outubro de 1921).”

pág. 220.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Outubro – Pergunto a mim mesma por que razão sera tão difícil ser-se humilde. Não me julgo um bom escritor; conheço os meus defeitos melhor do que ninguém; sei exatamente em que é que falho. E, contudo, cada vez que acabo um conto, surpreendo-me a “pavonear-me”. É desconsolador. Dir-se-ia que tenho no coração um feio e velho orgulho – uma raiz de orgulho que dá fortes rebentos à menor provocação...Isto prejudica consideravelmente o meu trabalho. Enquanto assim for, não poderei ser calma, nem límpida nem boa como seria necessário. Olho as montanhas, tento rezar – e acode-me uma ideia engenhosa. Há nisto uma espécie de excitação interior que não deveria existir. Preciso de ser mais calma e mais pura. Nada do que escrever neste estado de espírito terá valor; tenho de separar o trigo do joio.”

págs. 221-222.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“13 de Novembro – é tempo de começar um novo diário. Vem, meu Invisível, meu Desconhecido e conversemos. Sim, há quase duas semanas que não escrevo nada. Porquê? Por muitas razões. Uma espécie de confusão reina na minha consciência. Tenho a impressão de não ter nunca tempo para escrever. Se está sol, passo as manhãs a fazer a minha cura; o correio devora as minhas tardes; e à noite estou cansada.

“Mas o mal é muito mais profundo...” Sim, tens razão: durante todos estes dias, não consegui entregar-me ao gênero de contemplação necessária. O meu coração, senti-o bem, não estava puro, nem humilde, nem bom. O lado do fundo veio à superfície. Olho as montanhas. Leio coisas ineptas. Fujo de escrever cartas. O que quero dizer com isto é que me recuso a fazer face às minhas obrigações, como é natural, esta covardia enfraquece-me de todas as formas. Além disso não cumpri minha promessa de fazer a crítica literária de “A Nação”. Mais uma nódoa suspeita. Falta de domínio, de controle? Sim, é isso mesmo! Dispensando-me, alheio-me, não sou positiva e, acima de tudo, não trabalho como devia trabalhar. Ando a perder o meu tempo.

“Ando a perder o meu tempo...” Sempre o mesmo grito de outrora – o primeiro, o último: - “Por que esperas, porquê, se o teu desejo mais profundo é ser um escritor, é fazer “uma obra”. E o trabalho aí está, as histórias aí estão à minha espera até que se cansam, secam e murcham por me esperarem em vão. Ouço-as, sinto a sua presença, e apesar disso continuo sentada à janela, a brincar com o novelo de lá. Que hei-de fazer?

Tenho de tentar imediatamente um novo esforço. Tenho de tentar escrever simplesmente, livremente, do fundo do coração – com calma, sem em preocupar com o sucesso ou com o insucesso, mas com persistência. Preciso de conservar este caderno para apontar tudo o que fizer cada semana. (um parêntesis: quando, ao me ver as provas, reli “Na Baía”, a história pareceu-me sem interesse, aborrecida, mal realizada. Fiquei – e ainda estou envergonhada). Mas agora tenho de me decidir! E sobretudo, tenho de me manter em comunhão com a Vida – com o céu e com a lua, com as estrelas e com estes cume frios e cândidos.”

pág. 223.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“21 de Novembro – Desde então (isto é, desde a nota de 16 de Outubro de 1921) apenas escrevi “A Casa das Bonecas”. Uma espécie de fatalidade pesa sobre mim. Comecei duas novelas mas contei-as a alguém e log aquelas se sentiram atraídas. É absolutamente fatal ceder a esta tentação. Hoje comecei a escrever a sério um “Fragil Coração” – uma história que profundamente me cativa. Do que este conto especialmente precisa a meu ver, é de uma variação muito sutil do “tempo” que vá do presente ao passado para voltar de novo ao presente, de uma docura, de uma leveza, de um sentimento de que tudo nela é um desabrochar – e, finalmente, de uma espécie de jogo de “humour” em volta da personalidade de Ronnie. Depois, preciso de dar-lhe essa sensação que se tinha nas “Termas de Thorndon”, essa atmosfera húmida, lenta, molhada...Sim, sei o que é preciso fazer...”

Oxalá eu seja digna de o realizar! Meu Deus, torna-me transparente como o cristal para que a tua luz possa brilhar através de mim!”

págs. 223-224.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“24 de Novembro – Estes últimos dias tenho estado terrivelmente rebelde. Tenho a nostalgia nem eu sei do que. Sinto-me desenraizada. Quero coisas que J. dispensa facilmente, que lhe não são necessárias e que a mim me são indispensáveis. Mas, mais forte do que todos esses desejos, há esse outro, o desejo de atingir o meu objetivo antes de mais nada. Quando mais depressa escrever os meus desejos serão realizados. É evidente que esta é a verdade pura e simples. Na realidade, penso que o meu forçado cativo é um dom de Deus. Mas, por outro lado, preciso de tirar todo o partido possível deste cativo. Este momento não é ilimitado como nada o é neste mundo. Ah, porquê – por que razão nada é ilimitado? Por que me sentirei eu perturbada, cada dia da minha vida, pelas proximidade, pela inevitabilidade da morte? A este respeito, o meu espírito esta realmente doente. E não posso desabafar com ninguém. Se disse a J. a minha angústia, torná-lo-ei infeliz. Se não disser, terei de combatê-la sozinha. E já estou cansada desta luta. Ninguém sabe a que ponto!”

Esta noite, quando a estrela da tarde brilhava através da janela e as montanhas me pareciam tão belas, estava sentada a pensar na morte e em tudo o que há a fazer – na vida tão cheia de encanto e no fato do meu corpo ser uma prisão. Mas este estado de espírito é culpado. Somente com a condição de reconhecer que, dado o que sou, devo sofrer isto para realizar a minha tarefa neste mundo – e de me sentir grata por esta obra me não ter sido retirada – só com esta condição poderei curar-me. Sou fraca exatamente no ponto em que deveria ser forte.

E hoje, sábado, sinto-me menos forte do que nunca. Mas não importa. Já fiz alguns pequenos progressos. Já tomei consciência do que é preciso fazer, - da estranha barreira que é preciso transpor, da diferença que há entre pensar estas coisas e escrevê-las”

pág. 229.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quando se trata de Shakespeare, os adjetivos parecem fazer parte dos substantivos. Dão-lhe uma tal beleza, escoltam-nos, enfeitam-nos com tanta modéstia e ao mesmo tempo tanta habilidade! Acontece-nos muitas vezes, a nós, escritores menores, termos uma consciência mais viva da presença dos servos que que da presença dos senhores”

págs. 231-232.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Esta tarde, trabalhei no meu conto: “O Ninho das Pombas”. Não me apetecia nada escrever, parecia-me mesmo impossível consegui-lo. E, contudo, depois de ter escrito três páginas, vi que eram boas. Isto é a prova (nunca demasiada vezes verificada) de que quando se pensou a fundo um conto, só resta o labor material de o escrever.

Wing Lee não deu sinal de si todo o dia. – Estive a ler versos de W. J. D. e senti-me muito perto dele em pensamento.

Não quero esquecer como a luz declina e desaparece de um quarto, como declinamos com ela e somos arrastados, apesar de continuarmos sentados e imóveis, com os joelhos juntos e as mãos nas algibeiras.”

pág. 233.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Sejamos francos: não fiz absolutamente nada. Em resumo: estou mais preguiçosa, mas odiosa do que nunca. Culpada. Porquê?”

pág. 234.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Li Cosmic Anatomy e consegui trabalhar um pouco. Quebrei o meu silêncio, o que representa um grande alívio para mim. J. e eu demos de comer aos pássaros”

pág. 236.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Trabalhei no meu conto mas não acabei, como devia, o episódio do almoço. Que coisa tão mal feita!”

pág. 237.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“e depois tornamos a olhá-la. Chegou o “Mercury” com o meu conto “Na Baía”. Estou muito descontente.”

pág. 238.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Li, fiz trico, joguei as cartas. S. escreveu-me. Gostaria de acreditar em tudo o que me diz a respeito da minha novela. Vê perfeitamente o que pretendi fazer e não considera o meu conto como uma série de incidentes banais, reunidos ao acaso. Isto basta para que me sinta profundamente reconhecida – mais do que muitos podem imaginar. Mas cada vez sinto mais forte em mim esse desejo continuo de escrever qualquer coisa em que ponha todas as minhas possibilidades, toda a minha força.”

pág. 239.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“11 de Janeiro – Estou outra vez de cama. Recebi uma carta de Pinker. “The Dial” publicará “A Casa das Bonecas”. Escrevi e acabei “Uma Xícara de Chá”, o que me levou, aproximadamente, quatro ou cinco horas”

pág. 240.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Nenhum sentimento pode comparar-se a esse que nos invade, quando acabamos de escrever um conto. Não me foi possível adormecer mas esta noite nada tinha impotência. O conto ali estava, novo e completo.”

pág. 241.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Não me sinto hoje tão inútil porque escrevi qualquer coisa e a maré ainda não baixou, ainda cobre os antigos pontos de referência. Ah, mas escrever melhor! Escrever cada vez melhor – com mais profundidade, mas amplitude!”

págs. 243-244.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“17 de Janeiro – Tchêkhov cometeu um erro supondo que, se tivesse tido mais tempo, teria escrito de uma maneira mais completa; teria descrito melhor a chuva ou o médico tomando chá com a parteira. A verdade é que, numa novela, só podemos meter um certo número de coisas; temos sempre de fazer sacrifícios, temos de calar o que sabemos e que tanto gostaríamos de utilizar. Porquê? Não faço a menor ideia, mas é assim. É uma espécie de corrida em que nos esforçamos sempre por dizer tudo o que podemos, antes que “desapareça” antes que seja demasiado tarde. Mas não se trata realmente de tempo. Ou talvez... Ainda não percebi bem. Eu própria sou perseguida pelo tempo. A única vez em que senti que tinha um certo tempo na minha frente, foi quando escrevi *As filhas do coronel*. E, para o fim, sentia-me tão infeliz que escrevia a correr, com medo de morrer antes de por o conto no correio. Para provar o que acabo de dizer, gostaria de poder trabalhar um dia verdadeiramente sem pressa. Só assim poderei prová-lo.”

pág. 246-247.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Um dia, mais tarde, hei-de escrever, pormenorizadamente, qualquer coisa sobre a minha avó, em especial a sua beleza quando tomava banho e se enxugava com a toalha, por volta dos seus sessenta anos. Lembro-me agora como me parecia encantadora. E a roupa fina, o seu clô, o seu perfume! Verdadeiramente, nunca falei dela. Paciência! Um dia será.”

pág. 247.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Que coisa tão estranha, tão brusca, tão dolorosa! Preciso de a recordar quando escrever a história de um velho”

pág. 248.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“24 de Janeiro – Escrevi e terminei “Taking the Vetl”.

Precisei de três horas apenas, para lhe dar uma forma definitiva – mas havia semanas, meses, talvez que pensava no cenário e em tudo o mais. Não tenho palavras para dizer como estou grata por ter nascido na Nova- Zelândia, por conhecer Wellington como conheço e por me ser possível vaguear por lá o meu gosto. Parecia-me tão natural descrever o convento! Não creio que tenha passeado mais de duas vezes nos seus jardins, mas é um sítio que nunca mais se esquece. Tenho de fixar os nomes de Palmer e de Miss Sparrow.”

pág. 251.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sinto que, entre nós, há um grande, um doce amor, Deus permita que seja sempre assim!”

pág. 251.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Creio que a nossa felicidade atingiu, nesse dia, o seu zênite. Tínhamos a impressão de que não poderíamos nunca mais ser felizes. Quando, por exemplo, nos sentamos um momento à janela do nosso quarto ou quando atravessamos a correr, em trenó, os montes de neve acumulada durante a noite”

pág. 253.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sim, é isto mesmo. Para fazermos seja o que for, para sermos seja o que for, precisamos de ser inteiros, de “fortificar a nossa fé”. Um ser dusunido não pode fazer nada de jeito. É unicamente, por acaso, que escrevo qualquer coisa que preste – e mesmo assim não passo nunca da superfície. Lembro-me de que escrevi *As Filhas do coronel* em Novembro, em Menton, num momento em que me sentia menos má do que habitualmente. Com toda a minha alma, tentava então ser boa. Agora tento, não o consigo e o fato de ter disto plena consciência dá uma grande importância a cada derrota isolada – faz de cada uma delas um pecado. E se ao mesmo tempo que sigo o tratamento de M., me tratasse também eu própria? Se tratasse sair deste pântano de desespero, viver uma vida digna, e, sobretudo, rectificar as minhas relações com L. M.? Não passo, no fundo, de uma comediante. Sou, também, uma refinada egoísta – a tal ponto que, se alguém encontrasse este diário, me seria difícil confessar todo meu egoísmo. Até do próprio fato de me sentir bem de saúde tiro uma espécie de vaidade! E não há nada pior para a alma humana, do que o egoísmo... É por tudo isto que”

pág. 256.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“choque ao ver que J. nem sequer me pergunta como vão as coisas. A sua carta, como tantas outras que me tem escrito, é uma carta de criança, mas absolutamente impessoal, que poderia ser dirigida a qualquer pessoas. É certo que esperava impacientemente o correio. Mas...em parte, porque está só. Compreendê-lo-ei eu bem? Será ele feliz deixando-se absorver por si próprio? Em cada linha da sua carta, adivinho uma sensação de alívio. Nenhuma tensão, - nada - que o prenda. Mas, nesse caso, que tudo continue assim! Não quero, porém, alugar casa em parte nenhuma. Também eu quero sentir-me livre. Escrevi exatamente o que sinto neste momento, não tenho o mínimo desejo de tornar a vê-lo. Vou pedir-lhe que não venha. Neste instante sente-se exatamente como um peixe que acaba de fugir ao anzol.”

pág. 256.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“9 de Fevereiro – Dia lamentável. Esta noite passei hora a pensar nos males que resultam de nos desenraizarmos. Cada vez que abandonamos um sítio qualquer deixamos atrás de nós qualquer coisa de precioso que não deveríamos matar mas que morre.”

págs. 260-262.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O lençol branco estendido no chão durante a prova do vestido de noiva. Sim, estou senhora de todos os pormenores. O pior é não saber por onde o começar. Gostaria, é claro, de encontrar um bom ponto de partida.

Inez tocava piano, mas não me parece que deva começar por aqui. Penso que o regresso da mãe deve ser o primeiro capítulo. O outro episódio virá depois. E nesse capítulo em que Inez toca, quero, sobretudo, insistir nestes pontos: Qual é a verdadeira vida – esta ou aquela? – aquele fim de dia e estes pensamentos: - o jardim – a beleza – como todas as coisas passam! – e como o fim parece vir sempre demasiado cedo!...

E, depois, há ainda esse pássaro aminado – “Sempre gostei tanto de pássaros!” – “Onde está esse maroto?” Que nos comove assim? Que aspiração tão alegre e tão doce é esta? E o momento em que tudo está prestes a ser descoberto chega sempre, sempre...Sim, é bem isto o que sentimos!

O mais estranho é que só quando ouço esse piano tenho a consciência de tudo o que esqueci. O jardim do Casino e as flores azues dos amores-perfeitos. Ah, mas como, como hei-de eu escrever este conto?

(as linhas que se seguem são as primeiras desta história).

O fim da tarde foi maravilhoso em Port Willin. Houve um momento em que a pequena cidade inteira pareceu estremecer numa apoteose de oiro. (O porto resplandecia, as janelas do grande hospital de Clifton Hill lançavam chamas. Só pombos, que voavam muito alto sobre a Avenida do Correio, e os penachos de fumo, que faziam subir ao céu os fogos da noite, eram de prata.”

pág. 264.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“outro livro? Não quero transformar-me num desses vermes roedores de alfarrábios que, quando lhe tiram a papelada, levantam a pequena cabeça cega e agitam-se, balouçam no vácuo, horripilantemente inquietos, até que recomeçam a escavar as suas galerias”

pág. 270.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Hoje é terça-feira. Desde a minha partida de Montana, escrevi aproximadamente uma página. Desde então, dir-se-ia que estivesse sempre a dormir. Isto, é bem claro, fez ressuscitar todos os Velhos Terrores: o medo de nunca mais poder escrever; de vir a ter a doença do sono”

pág. 271.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Que horrível, abominável inépcia! Gostaria de escrever amanhã a história do canário. Há tantas ideias que vem e que se vão! Se tiver tempo, escrevê-las ei todas. A história do hotel seria maravilhosa, se fosse capaz de a escrever.

Se há um livro para ler, leio-o, obstino-me a lê-lo por mais medíocre que seja. Teria sido sempre assim? Não me lembro. Quando olho para trás, vejo-me sempre a escrever. E ainda por cima, tolices. Mas é melhor escrever. E ainda por cima, tolices. Mas é melhor escrever tolices, escrever seja o que for, do que não escrever coisa nenhuma.”

págs. 271-272.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A minha primeira conversa com O. teve lugar em 30 de Agosto de 1922.

Nesse dia, comecei por dizer-lhe que não me satisfazia nada a ideia de que a vida deve fatalmente ser qualquer coisa de inferior ao que somos capazes de conceber e quetinha a impressão de que a mesma coisa acontecia a quase todos os que conheço e também aos que não conheço. Logo que a primeira mocidade passa, com a força e o impulso que caracterizam esta idade, todo o desenvolvimento cessa para a maior parte das pessoas. No momento exato em que sentem que é chegada a hora de reunir tudo o que são, de empregar toda a sua força, de tomar a direção de si próprios, de proceder, em resumo, como adultos, parecem contentar-se com tracar o desejo mais querido dos seus corações por inumeráveis pequenos desejos. Ou então, a imagem que se me apresenta é a água, através de um pântano sombrio. Estas pessoas, é evidente, enganam-se a si-próprias. Baptizam esta dispersão com nomes pomposos: “maior tolerância mais vastos, sentidos das proporções”, para que o trabalho não pareça excluir a possibilidade de “viver”. Ou então veem nisto um meio de escapar a todas essas investigações interiores, a todos esses auto-exames – um meio mais simples e por consequência, melhor de conduzir as suas vidas. Mas cedo ou tarde, pelo menos na literatura, ressoam em surdina os ecos de uma pena profunda, refeladores de uma grande coisa. Ouve-se então, ou julga-se ouvir, o grito que em nós próprios começa a repercutir-se: “Deixe fugir a vida! Abandonei. O que tenho não é o que queria ter. Se a vida é só isto, não vale a pena viver...”

Mas eu sei que a vida não é só isto. Como saberemos nós estas coisas? Tomemos o caso de K. M. Desde a época mais remota de que pode lembrar-se, viveu sempre uma vida falsa; o tipo da vida falsa. Contudo, do princípio ao fim, houve momentos, instantes, lampejos que lhe fizeram sentir a possibilidade de qualquer coisa de muito diferente.”

pág. 278.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Ah, escrever já me acalmou um pouco...Louvado seja Deus por nos ter concedido a graça de escrever!”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta preta e azul:

Solidão	Insociabilidade	literatura
172		44
	6	
	70/3	

Nenhum sentimento comparável
ao concluir um conto – 240.
A vida não é inferior ao que desse-
jariamos que fosse – 271/2

Conversa c/ o irmão 62/5
Amizade e compreensão – 91.
O âmbar e os cogumelos – 94.
1os. Sinais da tuberculose (sua reações)
A verdade e a honestidade (151)

? passará durante esses momentos de suspensão que
Estão fora do tempo? – 168.
O grande sofrimento que é um novo amor – 170.
K. M e ele 194/5 – 251. 256.

Ouvir os preparativos da morte 196.
s/ a escolha no amor – 213.
Um quarto p/ trabalhar sem ser interrompido 210.
s/ o diário – 206.
Estados dos “espíritos cultivados” – 192/3.
Auto-crítica – 199 – 253.
Os adjetivos em Shak – 229.
Como a luz declina de um quarto – 232.
Responder cartas – 241
Os vermes ledores – 264.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*, Porto: Apostolado da Imprensa, 1952. 436 p.

Número de chamada: 049291

Grifos nas páginas: 37, 45, 54, 55, 80, 82, 83, 85, 89, 141, 143, 144, 198, 199, 211, 231, 270, 271.

Cartão Postal de Ana Maria Amaral de 28/09/1958, pág. 321. Na parte em que começa as considerações sobre o Tempo.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 37.

Nota OL - grifo a lápis:

“A infância morreu há muito; eu continuo a viver”

pág. 45.

Nota OL - grifo a lápis:

“Todavia, contra vontade, ninguém procede bem, ainda que a ação em si mesma seja boa.”

págs. 54-55.

Nota OL - grifo a lápis:

“Cometia furtos na despensa e na mesa de meus pais ou impelido pela gula ou para ter que dar aos rapazes, retribuindo-me estes com o jogo, com o qual igualmente se deleitavam à minha custa, porque mo vendiam. Vencido pelo louco desejo de superioridade, obtinha também muitas vezes nesse jogo as vitórias com fraude. No entanto, se surpreendia alguém, não o queria tolerar e até atrozmente o repreendia, quando era isto mesmo o que eu fazia aos outros! E caso fosse eu o surpreendido e o acusado, preferia chegar às vias de facto do que ceder.

Será esta a inocência das crianças? Não é, Senhor, não é; permiti que vo-lo diga, meu Deus. É isto mesmo que, com o andar dos anos, passa dos pedagogos, dos metres, das “nozes”, das “bolas” e dos “passarinhos”, para os prefeitos, para os reis, para o ouro, para os prédios, para os escravos, assim como ao castigo da palmatória sucedem outros piores.

Por conseguinte, apenas louvastes, ó nosso Rei, na estatura das crianças o símbolo da humildade, quando dissesstes: “Destes é o reino dos céus””

pág. 80.

Nota OL - grifo a lápis:

“O maniqueísmo espalhou-se principalmente pela Persia, Egito, Síria, África do Norte e Itália.”

págs. 82-83.

Nota OL - grifo a lápis:

“Ignorava a verdadeira justiça interior que não julga pelo costume, mas pela lei retíssima de Deus Onipotente, segundo a qual se formam os costumes da nações e dos tempos, consoantes as nações e os tempos, permanecendo ela sempre a mesma em toda a parte, sem se distinguir na essência ou nas mobilidades, em qualquer lugar. A face desta lei foram justos Abraão, Isaque, Jacó, Moisés, David e todos os que Deus louvou por sua própria boca.

A estes tiveram-nos na conta de loucos, os ignorantes, que julgam conforme à “sabedoria humana” e avaliam todos os costumes do gênero humano pela medida dos seus,- tal qual como um néscio que, desconhecendo nas armas o que é apto a cada parte do corpo, quisesse cobrir a cabeça com uma couraça e guarnecer os pés com um capacete, e se queixasse de que não se adaptavam convenientemente. Ou como se num dia, em que a tarde fosse declarada feriado, alguém se irritasse por não lhe ser concedido expor mercadorias à venda, sob o pretexto de que lhe fora permitido de manhã. Ou como se na mesma casa alguém visse um escravo a manusear qualquer coisa que não é permitido tocar ao cozeiro, ou fazer atrás duma estrebria qualquer serviços proibido à mesa, se indignasse de que sendo uma só a habitação, uma só a família, não tenham todos as mesmas atribuições em toda a parte.

Tais são os que se irritam por terem ouvido dizer que noutros tempos se permitia aos justos o que agora lhes é vedado e que Deus, por razões momentâneas, preceituou aos primeiros uma coisa e aos vindouros outra, estando uns e outros sujeitos à mesma justiça. Como se não vissem que no mesmo homem, no mesmo

dia e na mesma casa, tal coisa convém a este membro, tal outra àquele. O que era permitido outrora, já o não é, passado esse tempo. Certas coisas que antes eram lícitas e até prescritas, agora são justamente proibidas e castigadas.

Porventura a justiça é desigual e mutável? Não, os tempos a que ela preside é que não correm a par porque são tempos. E os homens – cuja vida sobre a terra é breve – não sabem harmonizar pelo raciocínio as razões dos tempos passados e dos outros povos, porque delas não tiveram conhecimento directo. Mas podem verificar facilmente, pela experiência própria, no mesmo corpo, no mesmo dia e na mesma casa o que convém a tal membro, a tais circunstâncias, a tal lugar ou a tais pessoas. No primeiro caso escandalizam-se, mas no segundo já se sujeitam.

Estas coisas desconhecia-as eu então e não caía na conta. De todos os lados feriam os meus olhos sem que as visse. Declamava versos e também não me era lícito colocar pé onde me aprouvesse, mas sim conforme as exigências do metro e ainda num só verso não podia meter a mesmo pé em todas as partes. A própria arte da prosódia, segundo a qual recitava, não constava duma coisa aqui, outra ali, pelo contrário, constituía um conjunto de regras. Não reparava que a justiça, a que os homens rectos e santos se sujeitaram, formava nos seus preceitos um todo muito mais belo e sublime. Não varia na sua parte essencial nem distribui e determina, para as diversas épocas, tudo simultaneamente, mas o que é próprio de cada uma delas.

E na minha cegueira, censurava os piedosos patriarcas, que não só usavam do presente, conforme aos preceitos e inspirações de Deus, mas também vaticinavam sobre o futuro, segundo o que Deus lhes revelava.”

pág. 85.

Nota OL - grifo a lápis:

“Uma e outra coisa têm sua origem: ou no desejo de vingança, como a hostilidade entre dois inimigos; ou no furto dos bens alheios, como no caso em que o ladrão ataca o viajante; ou na intenção de evitar a desgraça como acontece àquele que se faz temido; ou nasce da inveja, como quando um miserável quer mal ao afortunado ou àquele que se lhe avanteja nalguma particularidade, receando ser por ele igualado ou sofrendo por já o ser. Esse actos culpáveis podem também provir unicamente do prazer de contemplar o infortúnio alheio como por exemplo nos que assistem aos combates de gladiadores ou nos que mofam e escarnecem de outras quaisquer pessoas.”

pág. 89.

Nota OL - grifo a lápis:

“a qual não se perturbou com aquela interpretação falsa, mas, enfim, tão especiosa e prontamente viu o que devia ver, e o que eu, na verdade, não vira antes que ela o dissesse.”

pág. 141.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Assentava-me e permanecia em longo silêncio, - quem é que ousaria interrompê-lo no seu trabalho tão aplicado? – afastando-me, finalmente, por imaginar que, nesse curto espaço de tempo, em que, livre do bulício dos cuidados alheios, se entregava a aliviar a sua inteligência, não se precaver, talvez, contra a eventualidade de lhe ser necessário explicar a qualquer ouvinte, suspenso e atento, alguma passagem que se oferecesse mais obscura no livro que lia. Vinha assim a castar mais tempo neste trabalho e a ler menos tratados do que desejaria. Ainda que a razão mais provável de ler em silêncio podia ser para conservar a voz, que facilmente lhe enrouquecia. Mas fosse qual fosse a intenção com que o fazia, só podia ser boa, como feita por tal homem.”

pág. 143-144.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Entretanto, preferindo a doutrina católica, já sentia, então, que era mais razoável e menos enganoso sermos obrigados a crer o que se não demonstrava – quer houvesse prova, mesmo que esta não fosse para o alcance mais sensato do que zombarem da crença os maniqueus, apoiados numa temerária promessa de ciências, para depois nos mandarem acreditar em inúmeras fábulas tão absurdas que as não podiam provar.

Em seguida, ó Senhor, tocastes e dispusestes, a pouco em que acreditava sem os ver nem presenciar na sua realização, os inúmeros acontecimentos da história dos povos, a infinidade de notícias de lugares e cidades que não visitara, os muitos conhecimentos recebidos dos amigos, dos médicos, de tantos e tantos homens, e de outras muitas coisas em que temos de crer, sob pena de nada podermos realizar nesta vida.

Enfim, com que fê inflexível acreditava serem aqueles os pais de que nasci! E podê-lo-ia saber, se não acretasse no que ouvia? Então, ao considerar tudo isto, convencestes-me de que os censuráveis não eram os que acreditavam nos Vossos livros, firmado com tanta autoridade em quase todos os povos. Censuráveis eram os que não criam. Por isso é que lhes não devia dar ouvidos se por acaso me dissessem: “como sabes que tais livros foram entregues ao gênero humano pelo espírito do único Deus, verdadeiro e infalível” Ora, era isto precisamente o que havia de crer, porque nenhum ataque das inúmeras controvérsias caluniosas que lera em filósofos entre si desavindo, me pôde arrancar a fê; tanto assim que nunca deixei de acreditar na vossa existência, apesar de ignorar o que éreis e desconhecer que o governo das coisas humanas Vos pertencia.”

pág. 198-200.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Também nós ouvimos com imenso prazer, a alegria do pastor que conduz aos ombros a ovelha desgarrada, ou a da mulher que encontrou a drama, e, no meio do regozijo dos vizinhos, a repõe nos vossos tesoiros. O júbilo da solenidade da vossa morada estanca-nos as lágrimas ao lermos que em vossa casa o filho mais

novo “estava morto e reviveu, tinha perecido e foi encontrado”. É que Vos regozijais em nós e em vossos Anjos santificados por um amor santo. Sois sempre o mesmo; conheceis sempre e do mesmo modo tudo o que nem sempre da mesma maneira existe.

Que é, pois, o que se opera na alma, quando se deleita mais com as coisas encontradas ou reavidas que estima, do que se as possuísse sempre? Há, na verdade, muitos outros exemplos que o afirmam; abundam os testemunhos que nos gritam: - “É assim mesmo!” Triunfa o general vitorioso; mas não teria alcançado a vitória, se não tivesse pelejado e quanto mais grave foi o perigo no combate, tanto maior é o gozo no triunfo. A tempestade arremessa os amrinheiro, ameaçando-os com o naufrágio: todos empalidecem com a morte iminente; mas tranquiliza-se o céu e o mar, e todos exultam muito, porque temeram. Está doente um amigo e o seu pulso acusa perigo; todos os que o desejam ver curado sentem-se simultaneamente doente na alma. Melhora; e ainda não recuperou as forças antigas e já reina tal júbilo qual não existia antes, quando se achava são e forte.

Até os próprios prazeres da vida humana não se apossam do coração do homem só por desgraças inesperadas e fortuitas, mas por moléstias previstas e voluntariamente procuradas. Não há prazer nenhum no comer e beber, se o incômodo da fome e da sede o não precede. Por isso os ébrios costumam tomar certos alimentos salgados para que se lhes torne molesta a sede ardente que se há-de transformar em prazer, quando acalmada pela bebida. Está estabelecido que não se entregam imediatamente aos maridos as esposas prometidas, mas para que o esposo, no caso de nunca haver suspirado pela esposa, não a venha a ter como coisa desprezível. Isto tanto se verifica na alegria torpe e execranda como no prazer permitido e lícito; na mais sincera e pura amiade, como também naquele “que estava morto e reviveu, havia perecido e foi achado”. Por toda a parte, uma alegria é precedida duma dor também maior.”

pág. 211.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Donde vem este prodígio? Qual o motivo? Fazei que brilhe a vossa misericórdia, e eu interrogue, a ver se me podem responder, os castigos sombrios dos homens e as tão tenebrosas desolações dos filhos de Adão. Donde provém este prodígio? Qual a causa? A alma manda ao corpo, e este imediatamente lhe obedece; a alma dá uma ordem a si mesma, e resiste! Ordena a alma à mão que se mova, e é tão grande a facilidade, que a ordem mal se distingue da execução. E a alma é alma, e a mão é corpo! A alma ordena que a alma queira; e, sendo a mesma alma, não obedece. Donde nasce este prodígio? Qual a razão? Repito: a alma ordena que queira, - porque se não quisesse não mandaria - e não executa o que lhe manda! Mas não quer totalmente: então também não ordena terminantemente; porque manda na proporção do querer e não se executa o que ordena enquanto não quer, porque a vontade é que manda que seja vontade; e não outra, mas ela própria. Se não ordena plenamente, então não se cumpre o que manda; pois, se a vontade fosse plena, não ordenaria que fosse vontade, porque esta, sobrecarregada pelo hábito, não pela verdade. Se há, pois duas vontades, é que uma delas não é completa, e a outra encerra o que falta à primeira.”

pág. 231.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Não havia muito tempo que a Igreja de Milão começara a adoptar o consolador e edificante costume dos cânticos, com grande regozijo dos fiéis que uniam num só coro as vozes e os corações. Havia um ano ou pouco mais que Justina, mãe do jovem Ambrósio por causa da heresia com que fora seduzida pelos Arianos.

A multidão dos fiéis velava na Igreja, pronta a morrer com o seu Bispo, o vosso servo. Minha Mãe, vossa serva, que fazia parte das principais nas vigílias e na inquietação geral, vivia em contínua prece. Nós mesmos ainda frios ao calor do vosso espírito, nos comovíamos com o perturbação e consternação da cidade.

Foi então que, para o povo se não acabrunhar com o tédio e tristeza, se estabeleceu o canto de hinos e salmos, segundo o uso das Igrejas do Oriente. Desde então até hoje, tem-se mantido entre nós este costume, sendo imitado por muitos, por quase todos os vossos rebanhos de fiéis, espalhados no universo.”

pág. 270.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quando a memória tinha estas coisas presentes, tomou-lhes as imagens, para eu, depois, as poder contemplar e repassar no espírito, ao recordá-las quando ausentes”

pág. 271.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Eis-me nos campos da minha memória”

LEFEVRE, Henri. *Contribution a l'Esthétique*, Paris: Ed. Sociales, 1953. 159 p.

n.º de chamada: 020059

Grifos nas páginas: 42, 43, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 64, 66, 83, 97, 101, 110, 111, 136, 137, 142, 146, 150, 151, 156.

Apontamento de leitura no final do livro.

págs. 42-43.

Nota OL - grifo a lápis:

“L’activité esthétique est l’une de ces puissances. L’artiste créateur éprouve des besoins, des aspirations particulièrement “riches”, il se distingue de ceux qui seront seulement “récepteurs” de tel ou tel art en ce qu’il éprouve le besoin de satisfaire ces aspirations d’une manière particulière: en un objet “riche” de sens, l’œuvre d’art, son œuvre. L’artiste lutte aussi contre les facteurs d’appauvrissement qui contrecarrent, au cours de l’histoire, les facteurs d’enrichissement et de développement. Il lutte confusément contre ce que Marx, dans ses œuvres de jeunesse, nomme en termes encore hégéliens l’“aliénation” de l’homme. L’artiste, que l’époque bourgeoise a voulu faire passer pour une sorte d’individu en marge, d’original, de fou, est au contraire en profondeur l’homme le plus sain, le plus social: le plus “désaliéné”; et ceci d’autant plus qu’il est plus grand!”

pág. 43.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“1. Laissons de côté ici les questions relatives à l’emploi du mot “individu”; généralisons-le de façon à désigner tout être humain dans toute société (ce qui, d’un certain point de vue, comporte un abus de langage, car l’individu au sens précis n’apparaît qu’au XVIII^e siècle)”

pág. 48.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“le sens de l’homme et créer “le sens humain correspond à la richesse de l’être humain” (Marx). La pauvreté, la misère, l’exploitation, l’oppression paralysent ce déploiement. Par contre la lutte contre l’exploitation et l’oppression le favorisent. C’est ce que signifie le terme abstrait d’“aliénation”. (Textes du Manuscrit de 1844, cf. Recueil Lifschitz, p. 25-26.)”

pág. 53.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La classe ouvrière donc reprend et continue, en le transformant, en l’approfondissant, l’acquis de l’époque bourgeoise. Elle le reprend de façon critique, en procédant à une profonde révision des valeurs. Elle agit, crée, lutte, dans le cadre de la action, de l’indépendance nationale.”

págs. 54-55.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“L’artiste, le créateur en art, est un être humain qui éprouve comme disposition et besoin fondamental, l’exigence du déploiement et de la réalisation de soi en un objet sensible (différant en cela du savant, du philosophe, de l’homme d’action). Il s’agit ici d’une définition de l’artiste, non de l’art. Encore cette définition n’est-elle pas complète; elle souligne, comme précédemment, un aspect de l’artiste: le fondement de son individualité dans le développement général de la société et de la civilisation.

L’œuvre d’art est le produit d’un travail qui approprie une “matière” (parfois déjà très élaborée: le langage, par exemple). Le travail de l’artiste, hautement spécialisé, dépasse les cadres de la spécialisation, c’est-à-dire de la division du travail à un moment donné. Ainsi l’artiste a pu ou peut être un artisan, mais en débordant le cadre de la division artisanale des métiers; ainsi peut entrer dans son travail un élément de sa fantaisie, un élément de jeu.

D’une façon générale, l’artiste dépasse ou tente de dépasser, par une lutte personnelle solitaire dure, parfois désespérée, les limites et entraves qu’oppose à l’activité personnelle une société donnée (lorsque ces limites et entraves existent et s’opposent à ce développement). Il s’efforce de retrouver, de saisir, d’exprimer, d’incorporer à son œuvre tout la richesse effectivement atteinte à un moment donné de l’histoire”

pág. 55.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“L’artiste, le créateur en art, est fondamentalement libre. Mais ce mot, “liberté”, doit se prendre concrètement, non abstraitement”

págs. 55-56.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“il lui faut dépasser par un élan libre les limites de la sensibilité non créatrice. Mais comment sa conscience, sa sensibilité, son activité sortiraient-elles des limites de l’activité non créatrice sinon en se laissant emporter sur les courants les plus profonds de la vie et du réel?”

pág. 56-57.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“L’art est en un sens, selon l’admirable expression de Marx, la plus haute joie que l’homme se donne à lui-même. Il exprime au degré supérieur la création de l’homme par lui-même. L’art est joie (c’est-à-dire plus que plaisir, agrément, intérêt intellectuel)”

pág. 64.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“D’autre part, c’est un fait que les œuvres d’art vraiment importantes et “belles” survivent à leurs conditions;

ells gardadent une vie esthétique, un prestige, une influence considerable sur des homes places dans des conditions très différentes de celles qui les ont “conditions””

pág. 66.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Il est certain que les oeuvres importantes se détachent dans une certaine mesure de leurs conditions historiques. Comment? Par la richesse du contenu? Par la perfection de la forme? Tantôt par l’un tantôt par l’autre? Tel est le problème.”

pág. 83.

Nota OL - grifo a lápis:

“Elle amène au jour des régions inexplorées ou délaissées de l’avie naturelle. Elle implique et suppose, comme la jeunesse et l’avie elles-mêmes, un élan naturel vers la plénitude: un besoin spontané d’intensifier la perception sensible, le plaisir ou l’ajôie. Voilà pourquoi les “oeuvres” qui se proposent seulement d’intensifier l’angoisse, de porter au paroxysme la nausée ou le dégoût, ne peuvent avoir aucune “valeur” durable.”

pág. 97.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“D’où vient la laideur d’une multitude d’objets dits “modernes” que la mode lance et abandonne bientôt? De leur utilité – contestable – ou de leur inutilité, vite constatée?”

pág. 101.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“1. Le lecteur de cette étude ne peut pas ne pas avoir remarqué l’incertitude du vocabulaire esthétique. Preuve du stade inférieur auquel se trouve encore l’esthétique comme science! Le mot “forme” signifie tantôt l’élaboration esthétique en general, la “forme” distingue du contenu (ou opposée par la scolastique bourgeoise au “fond”); il designe aussi les genres, les “formes” de l’art. Ou bien encore il prend un sens plastique, comme dans l’ouvrage de M. Focillon, sur La vie des formes”

págs. 110-111.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“d) Le contenu idéologique. – Toute oeuvre d’art contient des elements idéologiques: les idées de l’auteur, de son temps, de sa classe (mêlées d’ailleurs le plus solvante à des idées d’autres temps, d’autres classes, d’autres individus).

Dans les idéologies entre en proportions variables et que separe le développement ultérieur de la science, un double élément de connaissance et un élément d’illusion ou de mystification. Les interprétations de la nature et de l’avie se sont mêlées aux connaissances réelles (elles-mêmes relatives) en proportions variables selon le moment, la classe sociale, le caractere et l’évolution de cette classe (ascendante ou decadente).

Ici se posent donc plusieurs problèmes. Quel est rapport exact de l’art, depuis l’antiquité, des illusions et des mythes autant que des connaissances, quel l’élément fécond, l’illusion idéologique ou la connaissance? L’art enfin est-il connaissable ou inconnaissable? en d’autres termes peut-il s’exemplique et s’atteindre par la connaissance ou bien lui échappe-t-il?...

Les systèmes métaphysiques tendirent dans l’ensemble à subordonner l’art connaissance et même à les confondre. Manière indirecte de subordonner l’art à la philosophie, conçue comme connaissance systématique et suprême[...]

La vieille définition aristotélécienne, “l’art imite la nature”, ramenait l’art à la connaissance, à travers la notin de ressemblance ou d’imitation consciente. En attribuant à l’art une fonction précise celle d’atteindre l’Idée, Platon et plus tard Hegel situaient l’art sur le plan de la connaissance, d’une connaissance inférieure à la philosophie. De meme Diderot définissait parfois l’art comme une connaissance confuse (cf. Traité du Beua, éd. Pléiade, p. 1131 et suiv.). Pour Kant, l’art au contraire “transcende” la connaissance scientifique, la connaissance “par concepts”. Il nous laisse pressentir un degré absolu de connaissance.

A notre époque, l’art abstrait, art intellectualiste par essence, tend encore à confondre l’émotion esthétique avec une perception très intellectualisée des objets (seul “lieu comum” d’ailleurs entre des individus individualistes, séparés, isolés).

Par contre, le romantisme et ses égigones ont répandu une theorie radicalement opposée à celle de la philosophie classique. L’activité esthétique serait originale, sui generis, complètement diferente dela connaissance. Elle se rattacherait un “monde pictural”, le musicien un “monde musical”, etc, tous différents et constitues en dehors de la connaissance. L’oeuvre d’art, en tant que se mouvant dans un “monde” autonome (pictural, musical, etc.) échapperait par essence à analyse, à la connaissance. La critique, l’histoire, la théorie ne pourraient l’atteindre que du dehors, et tenter de décrire approximativement, incomplètement donc, ses “structures”.”

págs. 136-137.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le naturalisme, qui reste au niveau de l’immédiat, qui n’est donc pas immédiateté retrouvée à travers un enrichissement, ne peut d’après ce qui precede atteindre l’art véritable. Il lui manque le mouvement intérieur, la plapitation et le frémissement de l’avie, qu’il caricature em restant à sa surface. On sait que cette simplification du problème esthétique, qui laisse le naturalisme au niveau de l’immédiat donné, enveloppe et implique d’autres simplifications, par exemple, la réduction de l’humain au physiologique, au biologique”

pág. 142.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“découverte qu’il agit sur le “récepteur”, transmet son emotion et obtient l’ “effet” desire. Dans cette recherché de la solutions formelle, interviennent au premier chef les elements nationaux: genie de la langue, esprit ou caractère national, traditions esthétiques et culturelles.”

pág. 146.

Nota OL - grifo a lápis:

“A sa manière, le naturalisme est aussi un formalisme. Il reste aussi à la surface; mais alors que le formalisme s’en tient à la surface de l’objet esthétique matériel (la surface à peindre, les mots à employer), le naturalisme reste à la surface de l’objet représenté. Tel tableau représentant de manière naturaliste ou apparemment realiste, un “sujet”, peut-être aussi formaliste qu’un tableau présentant une toile égratignée de quelques lignes ou taches aux rapports soigneusement prévus”

págs. 150-151.

Nota OL - grifo a lápis:

“En effet, les grandes époques d’art les grands artistes du passé vécurent toujours dans les grand artistes du passé vécurent toujours dans une certaine inconscience. Disons bien: “une certaine inconscience”. Car le romantisme et ses séquelles (le surrealism) ont exagéré fortement cette inconscience. Les créateurs en art connaissaient mal les conditions de leur proper activité créatrice, les raisons de leurs réssites et de leurs échecs.”

pág. 151.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Aucum, sinon peut-être Léonard ou Goethe, n’atteignit côtés heureuse, reçut de beuax noms: inspiration, génie.”

pág. 156.

Nota OL - grifo a lápis:

“Ils savent fort bien ce qu’ils veulent, meme quand le lyrisme le plus abcons “s’empare” de leur “âme”. L’inconscience coíncide avec la mauvaise conscience.”

Apontamento no colofão a lapis e caneta esferográfica tinta azul:

O artista criador – 42/3.

Indivíduo – 43.

Sue é o artista – 98 54.

“ a obra de arte – 54.

A classe obreira retoma de forma crítica as aqui-
sições da época burguesa – 53.

O artista e s/ luta contra os entraves – 55.

“ é livre – 55.

Arte: a mais alta alegria que o homem se oferta – 56.

Alienação – 48.

O artista imerso nas correntes mais profundas
da vida e do real – 56.

Permanencia das obras de arte – 64-66.

Feiura de objetos modernos – 97

Obras manuseadas não tem valor du-
rável. O ilan das obras de arte. 83

Imprecisão do vocabulário estético 101.

A arte e o conhecimento – 110/1.

S/ o NATURALISMO, seu fracasso – 136 e segs. X

‘ , à uma maneira, é também
Um formalismo – 146.

Uma certa inconsciência dos artistas

do passado – 150. Xx

A inconsciência comedida como a má

Consciência – 156.

Xx inconsciência

X inspiração

É, em outras palavras, o que eu disse no ensaio

em curso s/ o artista: Tensão entre o texto

e seu significado.

BARINCOU, Edmond. *Machiavel - par lui-même*. Ed. Seuil, 1957. 191 p.

Número de chamada: 020311

Grifos nas páginas: 114, 163.

Apontamento no final do livro indicando as páginas grifadas.

pág. 114.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Deux nature de tout point dissemblables sont unies en lui, écrit Macaulay. Elles ne sont pas seulement jointes, elles sont entrelacées. L’une est la chaîne, l’autre est la trame de son esprit, et leur texture, comme celle des fils variés dans le taffetas chatoyant, donne à tout le tissu une apparence mobile et multiple.” Ajoutons à ce portrait, en guise de conclusion, les dernières lignes du portrait de Laurent le Magnifique: “Il y avait en lui deux êtres divers joints d’une inconcevable jointure.” En les écrivant, Machiavel ne pensait-il pas un peu à soi-même?”

pág. 163.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Le soir tombe, je retourne au logis. Je pénètre dans mon cabinet et, dès le seuil, je me dépouille de la défroque de tous les jours, couverte de fange et pontificale; ainsi honorablement accoutré, j’entre dans les cours antiques des hommes de l’Antiquité. Là, accueilli avec affabilité par eux, je me repais de l’aliment qui par excellence est le mien, et pour lequel je suis né. Là, nulle honte à parler avec eux, à les interroger sur les mobiles de leurs actions, et eux, en vertu de leur humanité, ils me répondent. Et, durant quatre heures de temps, je ne sens pas le moindre ennui, j’oublie tous mes tourments, je cesse de redouter la pauvreté, la mort même ne m’effraie pas.”

Apontamento no colofão:

Nele, havia duas naturezas - 114.
Vestir-se p/ ler- 163.

FOUCHET, Max-Pol. *L’Art Amoureux des Indes*. Lousanne: Gallimard, 1957. 185 p.

Número de chamada: 020312

Grifos nas páginas: 13, 17, 18, 21, 23, 27, 29, 92, 94, 168, 173, 174.

Apontamento no final do volume indicando as páginas grifadas.

pág. 13.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Le vocabulaire des formes se comprend mieux quando on le rapproche de la conception indienne du langage poétique, d’après laquelle tout vocable, dans le poème, possède trois sens: le littéral, le figure, le suggérant, ces deux derniers distincts l’un de l’autre. De semblable façon, une sculpture aurait des significations littérale et figure, qui résulteraient des règles et des canons directeurs, mais elle suggérerait encore un élément indéfinissable, indicible. Cet indéfinissable serait as saveur (rasa), non moins nécessaire que la conformité aux préceptes et principes. Sans cette saveur, l’art hindou, riche pourtant d’accomplissements formels, n’accuserait-il pas un ritualisme drastique trop éloigné de notre sensibilité? Par bonheur, le sourire de telle Apsara répond à celui de Reims”

págs.17-18.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Alors, comme une grenade ivre d’été, le phallus se déchire, s’ouvre, se fend. Shiva paraît au centre de son emblème. “Je suis votre maître, dit-il. Je suis le Créateur, Le Conservateur, Le Destructeur.” Le deux autres dieux ne peuvent que reconnaître sa puissance. Ils s’inclinent et le vénèrent.

Le linga, d’après le Mārkaṇḍeya Purāṇa et le Kūrma Purāṇa, s’impose en “forme fondamentale et fixe”, immuable, auprès de laquelle toute autre est illusoire contingence. Il manifeste l’énergie créatrice mâle. Sous l’aspect d’un court cylindre de pierre que surmonte une calotte ronde, il est aujourd’hui l’objet rituel le plus fréquent, ainsi qu’en témoigne sa constante présence non seulement dans les temples shivaïtes, mais encore dans les rues des villes, au bord des chemins campagnards, à l’intérieur des demeures privées. Les fidèles acquièrent son image en réduction comme nos dévots leurs crucifix; beaucoup le portent sur eux en breloque. Un simple galet poli par les eaux, s’il est phalloïde, a besoin de remplace le linga sculpté. Certains s’abstiennent de consommer des oeufs, en raison de leur forme. Le culte qu’on lui rend est simple: il consiste à le fleurir, l’oindre de babeurre ou d’huiles odoriférantes, le laver.

Bétyle vertical, le linga repose sur une base horizontale, le yoni, dont la forme ronde, ovale, polygonale ou carrée, figure le sexe féminin, la matrice.

Encore que les deux représentations soient solvées d’un réalisme sans détour, en particulier celle du phallus, le linga-yoni a un sens doublement symbolique. Leur union constitue d’abord une immédiate image de la création du monde. Elle expose, dans sa décision et sa grandeur, l’acte de genèse.

Le symbole pourtant ne répondrait pas à l’indianité profonde s’il ne témoignait encore et surtout de la réduction du divers à l’unique. Axe primordial, le linga montre, en se joignant au yoni, que l’Absolu se développe en pluralité, mais se résout en unicité”

pág. 21.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Quant à l’acte d’amour (maithuna), il peut se figurer par le coït sans que s’atténue son sens ésotérique. Pour les uns, il signifie l’Union de la Substance (prākṛiti) et de l’Essence (purusa). Pour d’autres, il représente plus directement l’instant où le Soi (atman) se confond, dans la délivrance, avec l’Être impersonnel et souverain (brahman). En bref, le coït est image de la Béatitude.”

pág. 23.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“On lit, dans le Shri-Kalanchakara-Tantra: “Point de perfection sans le corps, ni de beatitude.”

pág. 27.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Au cours des incarnations, dans la suite des renaissances, il dispose soit d’un corps masculin, soit d’un corps féminin, mais il n’oublie pas la potentialité complémentaire, et il souhaite la retrouver. Vivant dans l’illusion de la maya, il croit la voir dans un être de sexe opposé. L’image qu’il donne de son union avec cet être est celle de la dualité dépassée, de l’androgynie retrouvé, de l’unité rétablie.”

pág. 29.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Les seins se gonflent sans s’incliner, ai mépris de la pesanteur. Sphères, mondes fermés sur eux-mêmes, ils s’attachent parfois au torse par le bas, comme s’ils ne dépendaient pas du torse, mais s’en élevaient, ou plutôt comme si les fruits de quelque verge à jamais indemne des âges venaient se greffer sur la chair pour apaiser les faims et les soifs de l’homme et sans cesse les reviver. Il est dit de Parvati: “le se courbait sous le poids des globes jumeaux, tel un arbre fruitier lourdement chargé.”

págs. 92-93.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“On voudra bien se souvenir de la signification de la musique dans la tradition hindoue. Elle concerne l’homme dans sa totalité. Elle s’adresse à son ventre, à son thorax, à sa tête. Au ventre, tenu pour le lieu des reflexes organiques, le voue les timbres, les intensités tonales, les mouvements. Au thorax, siège consciente des douleurs et des plaisirs, des aversions et desirs, le acorde la mélancolie. Pour la tête, demeure de l’intelligence, est fait le rythme, qui essence des choses.”

pág. 168.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Corps de la femme, tel que les Apsaras l’offrent: le visage, le sein, le ventre se meuvent, dans la souplesse du triple déhanchement, comme les mondes dans l’espace. C’est le qui dans un élan de tout l’être, jaillit vers l’homme, l’enlace d’irrésistible courants”

pág. 168.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Le corps humain, dans le symbolisme du yoga, est semblable à un arbre. Le tronc serait la colonne vertébrale, les racines se situant dans la partie basse de l’anatomie”

pág. 173.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A la partie basse réside la Kundalini, la divine énergie que s’incarne dans la nature sous forme de l’illusion, la Maya dont il faut se délivrer. Le yoga sexual, que nous résumons par trop doit permettre à cette force de monter au long de l’arbre, de la base jusqu’à la tête, où s’ouvrira “la porte de lumière”. Il s’agit donc d’une transfiguration, d’un “exercice” de sexualité spirituelle.

Cet “exercice” peut négliger ou retenir l’orgasme, afin que l’énergie première ne souffre d’aucune déperdition à son arrivée au faite. C’est là une exception modale. En revanche, l’orgasme sera doué de significations: il naîtra d’un processus de méditation au cours duquel les deux partenaires se découvriront l’un l’autre comme des images de la nature divine. Il ne se provoque pas, on le laisse s’accomplir de son propre mouvement. La volonté d’orgasme, telle que nous la pratiquons solitaire, provoque une inquiétude, exige une tension, témoigne surtout d’une volonté de puissance et de possession en contradictions avec la spiritualité dépossessive de l’hindouisme et du bouddhisme. L’expression “prendre”, si commune chez nous, paraîtrait ici presque blasphématoire, alors que la fin est un échange “naturel”, un retour à l’unité. L’acte sexual, d’ailleurs, ne s’accomplit pas “contre le temps”, mais dans et avec la durée contemplative. On donnera aux organes la plus grande contiguïté, afin que pénétration et fusion se fassent d’elles-mêmes, sans qu’intervienne l’action dominante ou le désir de prouesse. La recherche de cette proximité explique en partie la féconde invention de postures dans la statuaire.

A considérer, - toute vulgarisation admise, - l’acte sexuel comme un processus spirituel de montée vers la lumière, la beauté heureuse des visages et des corps s’éclaire, et leur pureté. Le faite de l’amour charnel coïncide avec l’accession au faite de l’arbre corporel. L’homme et la femme, révélés l’un à l’autre comme images de la nature divine.”

pág. 174.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Sur la terre indienne le ciel s’étend, comme l’homme sur la femme.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

13

17

18

21

23

27

29

92

168

173

174.

FROMM, Erich. *El Miedo a la Libertad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1957. 317 p.

Número de chamada: 049380

Grifos nas páginas: 12, 13, 16, 17, 19, 37, 48, 69, 71, 72, 77, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 97, 115, 117, 118, 119, 122, 123, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 144, 145, 147, 150, 151, 155, 156, 230, 231, 232, 260, 289, 299, 300, 315.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 12.

Nota OL: grifo a lápis:

“Hoy, el efecto convergente de muy distintas corrientes de pensamiento y desarrollos cinéticos nos han llevado a abandonar esa imagen universal y a considerar en su lugar la hombre histórica y socialmente diferenciado”

pág. 13.

Nota OL - grifo a lápis:

“los principios media que rigen los tipos psicológicos y sociológicos de un determinado momento.”

págs. 14-15.

Nota OL - grifo a lápis:

“en primer lugar las nociones de adaptación dinámica y de carácter social, que se vuelven los elementos centrales de sus análisis. El primero se funda sobre los descubrimientos básicos de Freud, pero es mérito de Fromm no solamente haberlo definido y precisando, sino también haber mostrado de manera efectiva su potencialidad en el análisis de los procesos psicológicos de orden colectivo. El concepto de carácter social tiene lejanos antecedentes en la vieja “psicología de los pueblos”, pero su utilización sobre bases científicas se fué desarrollando en el último treintenio, particularmente por obra de antropólogos de la corriente funcionalista y, más recientemente, por la de algunos sociólogos. Entre los primeros señalamos además de Malinowski, a Ruth Benedict y a Margaret Mead; entre los segundos recordamos a Lloyd y a Lunt, quienes lo han aplicado en su minucioso estudio de una comunidad norteamericana. Además Abraham Kardiner ha desarrollado el concepto de estructura de la personalidad básica estudiando especialmente la formación de la personalidad social en correlación con las instituciones de algunos pueblos primitivos. En este campo la contribución de Fromm es muy significativa, pues el objeto de sus análisis ha sido una sociedad altamente diferenciada como la occidental u su propósito el de desentrañar los procesos psicológicos de formación y modificación del carácter social de las distintas clases que la integran.”

pág. 16.

Nota OL - grifo a lápis:

“la conciencia y en la conducta de los hombres y como una otra no se adecua fielmente”

pág. 17.

Nota OL - grifo a lápis:

“las ideologías y la relación que existe entre esa deformación de la realidad y la estructura del carácter”

pág. 19.

Nota OL - grifo a lápis:

“Este naufrágio de la personalidad en la existência impersonal, que huye de sí misma y que perde en la conducta”

pág. 37.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Así descubrimos, por ejemplo, que desde el Renacimiento hasta nuestros días los hombres han ido adquiriendo una ardorosa ambición de fama que, aun cuando hoy nos parece muy natural, casi no existía en el hombre de la sociedade medieval. En el mismo período los hombres desarrollaron un sentimiento de la belleza natural que antes no poseían. Aun más, en los países del norte de Europa, desde el siglo XVI en adelante el individuo experimento un obsessivo afán de trabajo, del que habían carecido los hombres livres de períodos anteriores.”

pág. 48.

Nota OL - grifo a lápiz:

“La historia social del hombre se inició al emerger éste de un estado de unidad indiferenciada del mundo natural, para adquirir consciência de sí mismo como de una entidad separada y distinta de la naturaliza y de los hombres que lo rodeaban”

pág. 69.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A consecuencia de estas y otras condiciones surgió en Italia una poderosa clase adinerada cuyos membros estaban impulsados por el espíritu de iniciativa, el poder y la ambición. La estratificación correspondiente a las clases medievales perdió importância. Desde el siglo XII en adelante, nobles y burgueses vivieron juntos dentro de los muros de la ciudad”

pág. 71.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El Renacimiento no fué una cultura de pequeños comerciantes y de pequenos burgueses, sino de ricos, nobles o ciudadanos”

pág. 72.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Todas las relaciones humanas fueron envenenadas por esta lucha cruel por la vida o por la muerte, para el mantenimiento del poder y la riqueza. La solidaridad con los demás hombres – o, por lo menos, con los membros de us propia clase”

pág. 77.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“También la acumulación del capital fué muy lenta hasta fines del siglo XV”

pág. 80.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Algunos membros de los grêmios poseían más capital que otros y empleaban cinco o seis jornaleiros en lugar de uno o dos. Muy pronto algunos grêmios admitieron solamente a las personas que dispusieran de un certo capital.”

pág. 81.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“durante los siglos XIV y XV el comercio nacional e internacional creció rapidamente”

pág. 83.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Los minutos empezaron a tener valor; un síntoma de este nuevo sentido del tempo es el hecho de que en Nuremberg las campanas empezaron a tocar los cuartos de hora a partir del siglo XVI. Un número demasiado grande de feriados comenzó a parecer una desgracia. El tempo tenia tanto valor que la gente se daba cuenta de que no debería gastarse en nada que no fuera útil.”

pág. 86.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Pero ahora era menester producir para un mercado cada vez más vasto y ya no se podían determinar por adelantado las posibilidades de venta”

pág. 86.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Outro fator importante dentro de la situación era el papel creciente de la competencia”

pág. 86.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ciertamente el papel del capital, del mercado y de la competencia individual no era tan importante en el siglo XVI como lo fué más tarde. Pero, al mismo tiempo, todos los elementos decisivos del capitalismo moderno ya habían surgido juntamente con sus efectos psicológicos sobre el individuo.”

pág. 87.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“el capitalismo liberto al individuo. Litertó al hombre de la regimentación del sistema corporativo; le permitio elevarse de por sí solo y tentar su suerte. El individuo se convirtió en dueño de su destino: suyo sería el riesgo, suyo el beneficio”

págs. 87-88.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nos encontramos con aquel mismo carácter ambíguo de la libertad que antes se discutió. El hombre es liberado de la esclavitud que entrañan los lazos económicos y políticos. También gana en el sentido de la libertad positiva merced al papel activo e independiente que ejerce em el nuevo sistema. Pero, a la vez, se há liberado de aquellos vínculos que le otorgan seguridad y un sentimiento de pertenencia. La vida ya no transcurre en un mundo cerrado, cuyo centro es el hombre; el mundo se ha vuelto ahora ilimitado y, al mismo tiempo, amenazador. Al perder su lugar fijo en un mundo cerrado, el hombre ya no posee una respuesta a las preguntas sobre el significado de su vida; el resultado está en que ahora es víctima de la duda acerca de sí mismo y del fin de su existência. Se halla amenazado por fuerzas poderosas y suprapersonales; el capital y el mercado. Sus relaciones con los otros hombres, ahora que uno es un competidor potencial, se han tornado lejanas y hostiles; es libre, esto es, está solo, aislado, amenazado desde todos lados. Al no poscer la riqueza o el poder que tenía el capitalista del Renacimiento, y habiendo perdido también el sentimiento de unidad con los otros hombres y el universo, se siente abrumado por su nulidade y desamparo individuales. El Paraíso há sido perdido para siempre, el individuo está solo y enfrenta el mundo; es un extranjero abandonado en un mundo ilimitado y amenazador. La nueva libertad está destinada a crear un sentimiento profundo de inseguridad, de impotencia, de duda, de soledad y angustia. Estos sentimientos deben se aliviados si el individuo há de obrar con éxito.”

pág. 88.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En este momento del desarrollo histórico surgieron el luteranismo y el calvinismo. Las nuevas religiones no pertenecian a una rica clase elevada sino a la clase media urbana, a los pobre de las ciudades y a los campesinos”

pág. 97.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: em nota de rodapé.

“la teoria de la indulgencia tal como fuera formulada en 1343 por Clemente VI, muestra también el espíritu de las nuevas maneras capitalistas de pensar. Clemente VI afirmaba que al Papa le estaba confiada la cantidad infinita de méritos adquiridos por Cristo y los Santos y que por lo tanto podia distribuir entre los creyentes partes de este tesoro (Cf. R. Seeberg, op, cit., pág. 621). Hallamos aqui la concepción del Papa como monopolista, propietario de un inmenso capital moral, y livre de usarlo en su propia ventaja financeira y con beneficios Morales para sus “clientes”. ”

pág. 115.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En el desarrollo posterior del calvinismo, la exaltación de la vida virtuosa y del significado del esfuerzo incessante gana en importância y, muy especialmente, se afirma la idea de que el éxito en la vida terrenal, resultante de tales esfuerzos, es un signo de slavación.”

pág. 117

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El éxito llegó a ser el signo de l agracia divina; el fracasso el de la condenación”

pág. 118.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Esta nueva actitud con respecto a la actividad y al trabajo considerados como fines en sí mismo, puede ser estimada como la transformación psicológica de mayor importância que haya experimentado el hombre desde el final de la Edad Media.”

pág. 118.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Lo nuevo en sociedade moderna fué que los hombres estaban ahora impulsados a trabajar, no tanto por la presión exterior como por una tendência compulsiva interna que los obligaba de una manera sólo comparable a la que hubiera podido alcanzar un manera sólo comparable a la que hubiera podido alcanzar un patrón muy severo en otras sociedades.”

pág. 119.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No existe ningún otro período de la historia en el cual los propósito: el trabajo. La tendência compulsiva hacia el trabajo incessante fué una de las fuerzas más productivas, no menos importante para el desarrollo de nuestro sistema industrial que el vapor y la electricidad.”

págs. 122-123.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Por el contrario, el sentimiento del “deber”, tal como lo vemos impregnar la vida del hombre moderno, desde el período de la Reforma hasta el presente, en las racionalizaciones religiosas o seculares, se halla intensamente coloreado por la hostilidade contra el yo. La “consciência” es un negreiro que el hombre se há colocado dentro de sí mismo y que lo obliga a obrar de acuerdo con los descos y fines que él cree suyos propios, mientras que en realidad no son outra cosa que las exigências sociales externas que se han hecho internas. Lo manda con crueldade y rigor, prohibiéndole el placer y la felicidad, y haciendo de toda su vida la expiación de algún pecado misterioso. Es también la base aquel “ascetismo mundano interior” tan característico del calvinismo primitivo y del puritanismo ulterior. La hostilidade en la cual se arraiga esta forma moderna de la humildad y del sentimiento del deber explica también una cantradicción que de outra manera sería desconcertante: el hecho de que tal humildad se halle acampañada por el desprecio hacia los otros y que el sentimiento de la propia virtude haya reemplazado el amor y la piedad. Una humildad y un sentimiento del deber genuínos no hubieran podido hacerlos; pero la consciência que se niega y se humilla a sí misma es tan sólo un lado dela hostilidade; en el outro están el ódio y el desprecio para con los demás.”

págs. 133-134.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Pero al favorecer la libertad de , este principio contribuyó a cortar todos los vínculos existentes entre los individuos y de este modo separo y aisló a cada uno de todos los demás hombres. Este desarrollo habia sido preparado por las enseñanzas de la Reforma. En la iglesia católica la relación del individuo con Dios se fundaba en la pertinência a la Iglesia misma. Ésta constituía el enlace entre el hombre y dios y, así, mientras por una parte restringia su individualidade, por outra le permitía enfrentar a Dios, no ya estando solo, sino como formando parte integrante de un grupo. El protestantismo, en cambio, hizo que el hombre se hallara solo frente a Dios. La fe, según la entendia Lutero, era una experiência completamente subjetiva, y según Calvino la convicción de la propia salvación poseía esse mismo carácter subjetivo. El individuo que enfrentaba al poderio divino estando solo, no podia deja de sentirse aplastado y de buscar su salvación en el sometimiento más completo. Desde el punto de vista psicológico este individualismo espiritual no es muy distinto del económico. En ambos casos el individuo se halla completamente solo y en su aislamiento debe enfrentar un poder superior: sea éste de Dios, el de los competidores, o el de fuerzas económicas impersonales. El carácter individual de las relaciones con dios constituía la preparación psicológica para las características individualistas de las actividades humanas de carácter secular.”

pág. 135.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En el capitalismo, la actividad económica, el éxito, las ganancias materiales se vuelven fines en sí mismo”

pág. 135.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Esta disposición a someter el próprio yo a fines extrahumanos fué de hecho preparada por el protestantismo”

pág. 136.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“sentirse insignificante y dispuesto a subordinar toda su vida a propósitos que no le pertenían”

págs. 137-138

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En cada sociedade el espíritu de toda la cultura está determinado por el de sus grupos más poderosos. Así ocurre, en parte porque tales grupos posson el poder de dirigir el sistema educacional, escuelas, iglesia, prensa y teatro, penetrando de esta manera con sus ideas en la mentalidad de toda la población; y en parte porque estos poderosos grupos ejercen tal prestigio, que las clases bajas se hallan muy dispuestas a aceptar e imitar sus valores y a identificarse psicológicamente con ellas.”

págs. 144-145.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“De este modo la confianza en sí mismo, el sentimiento del yo, es tan sólo una señal de lo que los otros piensan de uno; no puedo creer en mi próprio valer, com prescindencia de mi popularidad y éxito en el mercado. Si me buscan, entonces soy alguien, si no gozo de popularidad, simplemente no soy nadie. El hecho de que la confianza en sí mismo dependa del éxito de la própria personalidad,

constituye la causa por la cual la popularidad cobre tanta importancia para el hombre moderno. De ella depende no solamente el progreso material sino también la autoestimación; su falta significa estar condenado a hundirse en el abismo de los sentimientos de inferioridad.”

pág. 147.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En el pensamiento filosófico de la edad moderna también descubrimos que los dos aspectos de la libertad permanecen entrelazados como lo habían estado ya en las doctrinas teológicas de la Reforma. Así, para Kant y Hegel la autonomía y la libertad del individuo constituyen los postulados centrales de sus sistemas y, sin embargo, los dos filósofos subordinan el individuo a los propósitos de un Estado todo poderoso. Los filósofos del período de la Revolución Francesa y, en el siglo XIX, Feurbach, Marx, Stirner y Nietzsche, expresaron una vez más sin ambages la idea de que el individuo no debería someterse a propósitos ajenos a su propia expansión o felicidad. Los filósofos reaccionarios del mismo siglo, sin embargo, postularon explícitamente la subordinación del individuo a las autoridades espirituales y seculares. La tendencia hacia la libertad humana, en sentido positivo, alcanzó su culminación durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX. No solamente participaron de este progreso las clases medias, sino también los luchadores en pro de sus intereses económicos y, al mismo tiempo, de los fines más amplios de la humanidad.”

págs. 150-151

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Las consecuencias psicológicas de la vastedad y superioridad de poder de la gran empresa han incidido también sobre el obrero. En la pequeña empresa de otrora éste conocía personalmente a su patrón y se hallaba familiarizado con su fábrica, cuyo total funcionamiento podía observar; si bien era tomado y despedido según las necesidades del mercado, siempre existía alguna relación concreta con el patrón y su empresa capaz de otorgarle el sentimiento de pisar un suelo familiar y conocido. Muy distinta es la posición de un hombre en una fábrica en la que trabajan miles de obreros. El patrón se ha vuelto una figura abstracta: nunca logra verlo; la dirección no es más que un poder anónimo que trata con él de una manera indirecta y frente al cual, como individuo, es algo insignificante. La empresa tiene dimensiones tales, que el individuo es incapaz de conocer algo más al” a del pequeño sector relacionado con la tarea que le toca desempeñar.”

pág. 155.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Tener un empleo – cualquiera que sea – parece resumir para mucha gente todo cuando puede pedirse a la vida y constituir algo por lo que debe experimentarse gratitud. La desocupación ha aumentado también el miedo a la vejez. En muchos trabajos se requiere tan sólo a jóvenes y aun a personas sin experiencia que. Empero, mantienen todavía su capacidad de adaptación; es decir, se pide a aquellos que pueden ser moldeados sin dificultad a fin de que funcionen fácilmente como pequeños engranajes ajustados a las necesidades de una determinada maquinaria.”

pág. 156.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“los grandes títulos periodísticos, que cambian tres veces al día y dejan en la incertidumbre acerca de lo que debe considerarse realmente importante, los espectáculos en que cien muchachas exhiben su habilidad con precisión”

pág. 230.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“un estado de cansancio y resignación íntimos que, como se indicará en el próximo capítulo”

pág. 230.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El proletariado había entrado en el período posbélico con la fuerte esperanza de poder realizar el socialismo o, por lo menos, de lograr un decisivo avance en su posición política, económica y social; pero cualesquiera sean las razones, debió presenciar, por el contrario, una sucesión ininterrompida de derrotas que produjo el más completo desmoronamiento de sus esperanzas. A principios de 1930 los frutos de sus victorias iniciales se habían perdido casi por completo y como consecuencia de ello cayó presa de un hondo sentimiento de resignación, de desconfianza en sus “líderes” y de duda acerca de la utilidad de cualquier tipo de organización o actividad política.”

pág. 231.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Después que Hitler llegó al poder surgió otro incentivo para el mantenimiento de la lealtad de la mayoría de la población al régimen nazi. Para millones de personas el gobierno de Hitler se identificó con “Alemania”. Una vez que el Führer logró el poder del Estado, seguir combatiéndolo hubiera significado apartarse de la comunidad de los alemanes; desde el momento en que fueron abolidos demás partidos políticos y el partido nazi llegó a ser Alemania, la oposición al mismo”

pág. 232.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La respuesta a la pregunta referente a los motivos de la profunda influencia ejercida por la ideología nazi há de buscarse en la estrutura del carácter social de la baja clase media. Éste era marcadamente distinto del de la clase obrera, de las capas superiores de la burguesia y de la nobleza anterior a 1914. En realidade, hay ciertos rasgos que pueden considerarse característicos de esa clase a lo largo de toda su história: sua amor al fuerte, su ódio al débil, su mezquindad, su hostilidade, su avaricia, no sólo con respecto al dinero, sino también a los sentimientos, y, sobre todo, su ascetismo”

pág. 260

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: nota marginal autográfica:

Estudo o cansaço e resignação
do homem moderno. (pg. 230) .

pág. 289.

Nota OL - grifo a lápis:

“La tesis de este libro es que la libertad posee un doble significado para el hombre moderno; éste se há liberado de las autoridades tradicionales y há llegado a ser un individuo; pero, al miesmo tempo, se há vuelto aislado e impotente, tornándose el instrumento de propósitos que no le pertenecem, extrañándose de sí mismo y de los demás”

págs. 299-300.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Con frecuencia ciertos grupos aceptan ideas que, sin embargo, no llegan realmente a afectarlos, debido a las peculiaridades del carácter social de los grupos mismos. Son ideas que siguen formando parte de las convicciones conscientes, pero que no constituyen critérios para la acción en los momentos de crisis. Un ejemplo de este fenómeno lo muestra el movimiento sindical alemán en la época de la victoria del nazismo. La grans mayoría de Hitler al poder, en favor del partido socialista o del comunista, y creia en las doctrinas de estos partidos; esto es, la difusión de tales ideas en la clase obrera era extremadamente amplia. Sin embargo, su peso no estaba en proporción a su difusión. El asalto nazi no se mayoría se hallaran dispuestos a luchar por sus ideas. Muchos aderentes a los partidos de izquierda, si siguieron creyendo en el programa partidário mientras sus respectivas organizaciones conservaron la autoridade, se hallaron dispuestos a abandonar su fe apenas llegó del carácter de los abrerros alemanes puede mostrarnos una causa – por certo no la única – de este fenómeno. Un gran número de ellos poseía muchos rasgos correspondientes a lo que hemos descrito como carácter autoritário. Poseían un ânsia y un respeto hondamente arraigados hacia la autoridade establecida. La importância que el socialismo atribuía a la independência individual frente a la autoridade, a la solidariedade frente al aislamiento individualista, no era lo que muchos de estos obreiros, debido a su estrutura caracterológica, deseaban de verdade. Uno de los errores de los dirigentes izquierdistas fué el de estimar la fuerza del próprio partido unicamente sobre la base de la difusión de su ideologia, no teniendo en cuenta, en cambio, su carência de arraigo.

En contraste con este cuadro, nuestro análisis de las doctrinas protestantes y calvinistas nos há mostrado que tales ideas constituían fuerzas poderosas en los espíritus de los adeptos a la misma religión, por cuanto respondían a las necesidades de aquellas personas a quienes estaban dirigidas. Dicho con otras palavras, las ideas pueden llegar a ser fuerzas poderosas, pero sólo en la medida en que satisfagan las necesidades humanas específicas que se destacan en un carácter social dado.”

pág. 315.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Con referencia al problema de las relaciones entre el espíritu del protestantismo y el capitalismo, he tratado de mostrar como el derrumbamiento de la sociedad medieval llegó a amenazar a la clase media; cómo esta amenaza originó un sentimiento de impotente aislamiento y de duda; como se debió a este cambio psicológico la atracción ajercida por las doctrinas de Lutera y Calvino; como estas doctrinas intensificaron u estabilizaron los câmbios caracterológicos, y como los rasgos del carcter así desarrollados se transformaron en fuerzas creadoras en el processo de formaciões del capitalismo, el cual, en sí mismo, fué consecuencia de cambios políticos y económicos.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul e lápis:

Traços do homem a partir de Renase. – 37.
Deser. da I. Média – 64 e segs. – 76
Renascimento – 71.
Acumulação do capital lenta até o XV – 77.
Evolução dos Grêmios med. p/ monopólios – 80.
O sinais de Nuremberg e outros sinais
Animadores da mentalidade – 83.
Resumo do quadro – 87/8.
Infl. Do capitalismo no pensamento papal -97.
Êxito terrestre, sinal de salvação – 115,7
s/ a mania pelo trabalho – 118, 9

O dever no homem moderno – 122/3
Isolamento do homem c/ o capitalismo 133
Inversão – o capital era servo do homem 134.
Principal traço (pecado) do H. moderno – 136.
Os poderosos determinam o espírito de uma cultura. Por quê. – 137/8.
Popularidade – 144.
A fil. E as rels. do indiv. c/ a soc. – 147.
Razões do acesso do nazismo – 230.1,
A tese do livro – 289. – Resumo do livro 315.
Precariedade das ideias sem raiz – 299/300.
Liames = vínculos

GUSDORF, Georges. *La Palabra*. Buenos Aires: Galatea Nueva Vision, 1957. 106 p.

n.º de chamada: 020144

Grifos nas páginas: 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 53, 54, 56, 57, 59, 62, 63, 64, 77, 81, 82, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 95, 100.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 12.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“El objeto, que resiste al deseo, se convierte en centro de situaciones, en vez de estardes siempre subordinado. El vocablo importa más que la cosa, existe con una existencia más eminente. El mundo humano ya no és un mundo de sensaciones y de reacciones, sino un universo de designaciones y de reacciones, sino un universo de designaciones y de ideas.”

pág. 13.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Llegar al mundo, es tomar la palabra, transfigurar la experiencia en un universo del discurso.”

pág. 14.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha e azul:

“La palabra no solamente es rica de ideas; ela abarca y asume todas las orientaciones, las miras, los deseos, las disciplinas personales en estado naciente. La conciencia ineficaz mientras permanece solitaria, prorrumpie havia el mundo, prorrumpie en forma de mundo, revelando el mundo al hombre, anunciando el hombre al mundo. El lenguaje es el ser del hombre, levado a la conciencia de sí, la apertura a la transcendencia. Así, la invención del lenguaje es la primera de las grandes invenciones, la que contiene en germen todas as otras, quizás menos sensacional que la domesticación del fuego, pero más decisiva. El lenguaje se presenta como la más originaria de todas las técnicas. Constituye una disciplina económica en el manejo de las cosas y de los seres. Para la toma de posesión de lo real, una palabra obra a menudo Más y mejor que un utensilio o que un arma. Pues la palabra es estructura de universo; ella procede a una reeducación del mundo natural, el cual, gracias a la palabra, se torna en la superrealidade humana, a la escala de la nueva potencia que la ha suscitado.”

págs. 15-16.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha e azul:

“El primer lenguaje es lenguaje esencial; tiene valor mágico y religioso. No simple designación, sino realidad eminente, por virtud de la cual al hombre le es posible refirmar el gesto denominador y a la vez creador de Dios y captar en su provecho las potencias que pone en juego. Entre los primitivos la significación del nombre está ligada al ser mismo de la cosa. El vocablo no es como una etiqueta más o menos arbitrariamente añadida a la cosa. Contiene en sí la revelación de la cosa misma en su más íntima naturaleza. Saber el nombre, es tener poder sobre la cosa. Por ejemplo, un poblado primitivo de las Indias holandesas posee un sistema de medicina que descansa integrante sobre los nombres de las enfermedades y de los remedios. Se emplearán las plantas y las sustancias nombre evoca la salud o la curación y se evitaban aquéllas de las cuales el nombre hace pensar en la enfermedad, como si en Francia se empleara la adormidera para la enfermedad del ojo, los garbanzos para los pacientes que quieren aumentar de peso, en mérito a la semejanza de los respectivos vocablos. El retruécano se torna en una técnica, porque el juego de palabras indica una operación al nivel mismo del ser. En semejante perspectiva, se concibe la necesidad de una higiene rigurosa, de una profilaxis de los nombres. Interesa preservar la identidad ontológica de las cosas y de las personas contra el extraño, contra el enemigo. El nombre verdadero será mantenido en secreto, porque es una clave para el acceso a una vida que resultaría librada sin defensa a las empresas hostiles.”

págs. 18-19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Y bien, este nombre no es justamente un nombre, sino sólo una afirmación de existencia, una forma verbal que sencillamente significa: él es. El hombre no puede conocer el nombre de Dios, porque conocerlo sería para la criatura igualarse al creador. Sólo el creador sabe los nombres de los seres que ha creado, es decir, no hay

en ellos nada de escondido para él. Sobre el Sinaí, dice el Eterno a Moisés: “Yo te conozco por tu nombre...” (Éxodo, XXXIII, 12). Y cuando Jesús, al comienzo de su ministerio, impone a uno de sus primeiros discípulos un nombre nuevo: “Tú eres simón, hijo de Jonás; tú serás llamado Cefás” (Juan, I, 42), este cambio de denominación corresponde a la vocación de Pedro; consagra la conversión del apóstol, llamado por el nuevo nombre a una vida nueva. En la estricta tradición cristiana, el nombre de bautismo, dado de parte de Dios al niño. El debilitamiento del nombre individual en provecho del nombre de familia es un signo de la descristianización moderna.”

págs. 53-54.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Una lengua es una institución que resume en sí lo esencial de las instituciones de una comunidad nacional. Ella define un equilibrio a la vez que fija normas. “Hay como un contato tácito - escribe el eminente lingüista Vendryes- establecido naturalmente entre los individuos del mismo grupo para mantener la lengua tal como la prescribe la regla” (Le langage, página 283). El “contrato” lingüístico es uno de los aspectos fundamentales del contrato social. La voluntad de vivir juntos, constitutiva de una nación, se afirma en el mantenimiento de un patrimonio común de comprensión. Bajo el revestimiento de los vocablos, la lengua es la cifra de una comunión según los valores; la reivindicación de una nacionalidad en lengua, que ha podido llegar, como se ve en el caso de Irlanda o del Estado de Israel, hasta la resurrección más o menos artificial de un idioma muerto.

Pero el lenguaje instituido no se ha de comprender a la manera de un sistema cerrado. La lengua viviente aparece animada por un movimiento misterioso, como si el contrato colectivo que la sostiene se encontrara en estado de constante renovación. Está condenada al fracaso toda tentativa de una autoridad para fijar una lengua en cierto momento. Así lo atestigua la experiencia de la Academia Francesa, a la que Richelieu, fundador de la monarquía absoluta, encargó que hiciera reinar el orden en lenguaje. Y bien, el Diccionario, código del buen uso, se muestra incapaz de fijar el uso. El arbitrio real es aquí impotente. El diccionario registra el estado de la lengua en un momento dado. No puede detener el movimiento; debe recomenzar su tarea desde el momento en que está acabada; debe perseguir de una edición a otra esa ideal puesta al día que nunca terminará, salvo que Francia antes haya deseado de existir. Así, una lengua es, no una suma, sino un horizonte móvil. Y su desarrollo global no es sino la masa de las contribuciones individuales que día a día elaboran la realidad hablada.”

pág. 56.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Por su naturaleza, entonces, el lenguaje parece escapar a la determinación. O, mejor dicho, para determinar el lenguaje es menestrel un esfuerzo muy particular, del cual se preocupan las técnicas de las disciplinas positivas, que han de definir un formulario preciso en el que el lenguaje matemático, la notación química y todas las hablas técnicas representan, así, tentativas, más o menos perfectas, de exposición universal y objetiva, en las que el sentido de cada expresión se definido de una manera restringida. A este lenguaje que dice todo se opone el lenguaje que no dice nada o casi nada, lenguaje de la intimidad en el que predomina la alusión y en que cada vocablo designa una actitud y evoca una posibilidad de aventura interior. Entre los límites opuestos del lenguaje explícito y del lenguaje implícito, de hablas completo y del silencio, se escalonan las formas usuales la media palabra y de la reticencia.”

pág. 57.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En todo caso, es evidente que el lenguaje ligado a la presencia de otro, abertura hacia otro, contribuye al mismo tiempo a la constitución del ser personal. Toda comunicación está ligada a una toma de conciencia. El rodeo desde otro me reconduce siempre a mí mismo. En una reciprocidad del hablar y del escuchar se actualizan en mí, posibilidades adomercidas: cada palabra, proferida a escuchada, es la posibilidad de un despertar, acoso el descubrimiento de un valor al llamado del cual no fui sensible. Etimológicamente, la noción de con-ciencia evoca la salida de la soledad, el desdoblamiento de un ser con. Hay en la comunicación una virtud creadora de la que el hombre aislado se siente dolorosamente privado. Tal fué el testimonio de Wagner, que en un doloroso período de su vida escribía a uno de sus confidentes: “Desprovisto de todo estímulo del mundo tangible, reducido siempre a nutrirme de mi propia substancia, para mantener algo de mi energía vital, tengo necesidad de relaciones más activas y más alentadoras con el exterior; ? De dónde me llegaría, pues, finalmente, el deseo de comunicar el subsuelo de mi ser en todas partes en torno mío encontraba el silencio?” (Lettres à Hans von Bülow, trad. Khopff, Crès, 1928, pág. 15).

La comunicación tiene, entonces, una virtud creadora. Da a cada uno la revelación de sí en la reciprocidad con el otro. En el mundo de la palabra se realiza la edificación de la vida personal, presentándose siempre la comunión de las personas bajo la forma de una explicitación de valor. La gracia de la comunicación, en la que uno da recibiendo, en la que uno recibe dando, es el descubrimiento del semejante, del prójimo, del yo mismo, en la amistad o en el amor, más valioso que el yo propio, por que se identifica con el valor cuyo descubrimiento logré merced a un encuentro. Cada uno da al otro la hospitalidad esencial, en lo mejor de sí; cada uno reconoce el otro y recibe de él este mismo reconocimiento sin el cual es imposible la existencia humana. Pues el hombre, si está reducido a sí mismo, es mucho menos que él mismo; en cambio, en la luz del acogimiento se le ofrece la posibilidad de una expansión sin límites.”

pág. 59.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

(Apenas um grifo no título do capítulo)
Expressão

págs. 62-63.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El poeta es hombre que vuelve a encontrar la palabra gracias a una ascética que se la libra. El lenguaje establecido es un lenguaje desvalorizado, porque es propio de la comunidad reducir el valor al estado de objeto; lenguaje crecenado, hecho simple, denominador común, lenguaje descentrado porque su centro está en todas partes y su circunferencia no está en parte alguna. El poeta opera la restitución del verbo. Da a la palabra sus resonancias, presenta cada vocablo en una situación nueva, de modo que su virtud reaparezca. El programa de Mallarmé, “dar un sentido más puro a los vocablos de la tribu”, es el programa del genio por la gracia del cual los vocablos más utilizados vuelven a encontrar misteriosamente su integridad original y se animan con una radiante fosforescencia. La palabra viviente los ha liberado de su cautividad en el sentido de una lengua muerta; el poeta hace justicia a los vocablos hasta cuando los reduce a la obediencia del estilo. También el juego de palabra se excede aquí infinitamente a sí mismo. El beneficio del estilo está en que la ascética no permanece siendo sólo formal. Al obrar sobre los vocablos, se descubren las ideas; la atención a la palabra por el afán de evitar los equívocos y las vaguedades del lenguaje corriente, es atención a lo real y a sí mismo. La preocupación por el ser justo: justeza y justicia son dos virtudes emparentadas. No se trata nunca de sólo el universo del discurso, pues toda edificación, y también de la arquitectura, es edificación del hombre. En el caso de la literatura nos lo atestigua el heroísmo sin flaqueza necesario en la prosecución de la lucha por el estilo.”

pág. 64.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Entonces, el estilo es la expresión propia de la personalidad. Como el lenguaje es un mundo, el mundo es un lenguaje que debe obedecer a la sugestión de la autenticidad personal. Ser original es ser un origen, un comienzo; para marcar la situación con su cifra no basta que, a la manera de Alcibiades, el joven dandy, corte el rabo de su perro, ni le basta con cecear a la manera de los Increíbles. La virtud de originalidad no consiste en atraer sobre sí las miradas por todos los medios; no se dirige hacia afuera, sino hacia adentro. Ella coesponde a la preocupación por la expresión por la expresión justa, a la probidad en la manifestación de uno mismo. En este sentido, corresponde a cada cual darse su lenguaje encontrar su estilo. La mirada de cada uno sobre el mundo es una perspectiva que sólo a él estilo significa la toma de conciencia de la perspectiva, dada al hombre como una tarea. Cada uno de nosotros, y el más simples de los mortales, tiene a su cargo encontrar la palabra de su situación, es decir, el realizarse en un lenguaje, recuperación personal del lenguaje de todos, que representa su contribución al universo humano. La lucha por el estilo es lucha por la vida espiritual.”

pág. 77.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Hablar es salir del sueño, moverse hacia el mundo y hacia el otro. La palabra realiza una emergencia merced a la cual el hombre escapa a la cautividad del miedo.”

pág. 81.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

(Grifo no título do capítulo)

Homo loquens

págs. 81-82.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En todo caso, el monólogo es el punto de partida de la palabra, sino que sería más bien una caída por debajo de su nivel normal, la afirmación de un repliegue o de una separación.”

pág. 82.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul e lápis:

“El monólogo es el comienzo de la locura, el enfrentamiento con otro es el comienzo de la sabiduría. “Todo monólogo, es por naturaleza, descabelado”, escribe el crítico español Eugenio d’Ors. “Gracias al diálogo, el alma de los demás penetra en la nuestra por intersticio, como el peine hunde sus dientes en los remolinos de una cabellera en desorden. Penetra desenredándola y la pone en orden” (Al gran San Cristóbal, trad. francesa de Mallerai, Correia, pág. 117). La imagen es ingeniosa: evoca la eficacia del diálogo para hacer inteligible la meditación”

pág. 86.

Nota OL - grifo a lápis:

“El elemento de inautenticidad de la conversacion proviene sin duda del hecho que ella ofrece al que habla, un primer público por más restringido que sea. En el diálogo, las personalidades enfrentadas se empeñan en un combate si retroceso que transformaría la conversación en espectáculo.”

pág. 87.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Jules Renard escribía ya en su diario: “es mucho más fácil hablar a la muchedumbre que a un solo individuo””

pág. 87

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul e lápis:

“El hombre elocuente, homo loquens, homo loquax, aparece como el escénografo de su propia consciencia, cuando no de la de algún otro, y, por eso, es siempre sospechable de inautenticidad.”

pág. 89.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

(Grifo no título do capítulo)

Las técnicas de fijación de la palabra

pág. 89.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“(Numeração na lateral direita do parágrafo 1456237) “Entre los griegos, escribía Fénelon, todo dependíamos del pueblos, y el pueblo dependía de la palavra” (Carta a la Academia, IV). Toda la civilización antigua es una civilización de la palavra, que encarna la autoridad, y que persi no se tiene en cuenta ese hecho capital. Dicho de otra manera, hay una evolución de la palavra a través del tiempo. La aparición de nuevas técnicas multiplica su mite sola llegar antiguo no nos resulta inteligibles alcance, ariéndole dimensiones inéditas que transforman la estructura misma de la existencia. El hombre ha dejado de ser solo un ser que habla, para llegar a ser alguien que escribe y que ele, transformán dose así la faz del mundo.”

pág. 91.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La lengua vulgar no puede revestir la misma dignidad que la escrita. La busca del estilo es, hasta nuestros días, el signo distintivo de la lengua escrita, y la más mínina”

pág. 92.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El universo en que nuestra conciencia nos sitúa a cada instante, es la expresión de nuestras lecturas y no el resumem de nuestra experiencia direita, relativamente tan restringida”

pág. 93.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La palabra es prisionera de la situación; supone un rostro y un momento, un contexto de emoción actual, que la sobrecarga de posibilidades extremas tanto para el entendimiento como para la discordia. La escritura, por el contrario, retrocede, sustrae al lector de los prestigios de actualidad. La escritura lo traslada de la presencia carnal a la presencia espiritual, de la actualidad masiva, cargada de sentimientos, a una actualidad más esquemática, no ya según el acontecimiento sino de acuerdo al pensamiento. El más apasionado de los panfletos deja al espíritu crítico posibilidades de intervención, mientras que una arenga exaltada las suprime por completo. De este modo, la escritura sería como una reflexión de la palabra, como una primeira abstracción que tiene a subrayar su significado como verdad. La palabra escrita, privada de su orquestación viviente, se nos ofrece, simultáneamente, como palabra y como silencio. La ausencia, el silencio, sería aquí como una prueba que hace madurar las decisiones y que confirma el amor. Indudablemente no hay éxito humano mayor que el entendimiento de dos seres en la autenticidad, que la comunión plena de dos seres vivientes. Pero, al margen de esto momento excepcionales, la escritura, que hace hablar a las profundidades y que da tiempo a las resonancias para despertar, ofrece a la vida espiritual posibilidades inmensas. Resucita los muertos y permite a nuestro pensamiento encontrar el recogimiento del ocio, los grandes espíritus de todos los tiempos. Pero para que el escrito posea todo su sentido, es, además, necesario que el lector sea capaz de recibir la gracia que le ha sido acordada. Al fin de cuentas, todo depende de su propia amplitud y su generosidad.”

pág. 95.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

(Grifo no título do capítulo)

Hacia una ética de la palabra.

pág. 100.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Pero la tarea moral consiste en tomar la iniciativa en el sentido de la obediencia y del valor, y no de la costumbre. Es necesario ser verdadero si esperar por eso que demás también lo sean. La personalidad fuerte engendra a su alrededor un ambiente de verdad.”

pág. 100.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul e lápis lilás:

“Cada uno tiene aquí el deber de asumir la iniciativa creadora que es la función del Verbo. Una vida humana debe pasar por su propia cuenta de la naturaleza a la cultura, y de la animalidad a la humanidad. Indudablemente,

la misma sociedad se encarga de facilitar esta emergencia, tomando al niño a su cargo y formándolo de acuerdo a las normas de su medio. Pero esta educación ambiente no es nunca del todo suficiente”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

A palavra - 1a. das grandes inversões - 14.
.A medicina das Índias holandesas baseada em nomes (o verdadeiro nome das pessoas não é revelado) - 16.
Jeová = êle é - 18.
. Debilitamento do 1o. Nome sinal da des-cristianizações moderna - 19.
s/ comunicação e solidão - 57.
.A busca de estilo, regras distintiva da escrita - 91.
Oposição entre n/experiencia direta (restrita) e a leitura - 92.
.Belíssimo texto s/ a escrita 93.
.Tomar a iniciativa sem esperar pelos demais. Passar da natureza à Cultura. - 100.
O monólogo seria uma queda da linguagem abaixo do seu nível - 82. É o comêço da loucura. 82.
J. Renard: + fácil falar à multidão - 87.
A arte da oratória não é honesta - 87.
O trabalho do poeta, restituindo o valor à linguagem estabelecida (e por isto desvalorizada) - 62.
Agindo s/ as palavras, descobrem-se as idéias.
O estilo - o estilo-imitação de si mesmo - 63.
Originalidade e estilo. . “A luta pelo estilo é luta pela vida espiritual.” - 64.
A língua não é ??; é horizonte móvel - 54.
Patrimônio comum - 53.

PEREÁ, Romeu. *D. Expedito- bispo e mártir considerações em torno de um cadáver glorioso*. Recife: Flos Carmeli, 1957. 142 p.

Número de chamada: 020228

Grifos nas páginas: 31, 34, 53, 58, 82.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 31.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Não é na duração, precisamente, que está a plenitude da vida humana, como não está, na duração, a intensidade que podemos dar a essa vida, ou, a profundidade a que a podemos levar. Uma vida intensa e profunda pode ser muito rápida e breve sobre a terra, pois a sua duração nada tem a ver com a perfeição que é, exatamente, a sua verdadeira medida e o índice do seu valor. O que importa é o grau de amor, a que podemos elevar a nossa alma durante a peregrinação, mais o seu derradeiro fim.”

pág. 34.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Convencido da resposta que alguém poderia dar esclarece o santo: há quem quer saber por saber, e isto é curiosidade: há quem procura saber para vender a sua ciência, e isto é comércio: há, também, quem se esforça em saber para edificar os outros, e isto é caridade: como há, em fim, quem procura na ciência edificar-se a si próprio e isto é prudência.”

pág. 53.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Assim sendo, essas leis devem ser ditadas pela verdade e pela justiça e não pela vontade, nem pelo capricho da multidão. O que, infelizmente, não acontece mais de uma vez. O encarregado da lei deve servir não para receber recompensa mas para cumprir em consciência, uma consciência retamente formada e prudentemente dirigida. Como deve agradar, não para adular, mas para com maior facilidade, servir. Nem deve premiar nuns aquilo, precisamente, que em outros castiga, nem deve afirmar quando de uns se trata o absurdo, e negar, quando se trata de outros, a evidência. Nem deve ferir pelo prazer de ferir, passando ainda a outros o bisturi quando está cansado para que continuem rasgando a carne do inocente. Ao injuriado deve conceder o direito de defesa e não simular que aceita essa defesa para aumentar nele a culpa, e sobre a pena a ela proporcionado”

pág. 58.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“enfim, para com todos que é do que mais estamos a necessitar nesta hora que passa e que não nos garante se seremos ou não testemunhas da que está por chegar”

pág. 58.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nascia daí a simpatia unanime do bispo mártir, ou bispo missionário como era, justamente denominado, pois a sua preocupação constante eram as almas, primeiro as almas, as almas direta e imeditamente, depois o resto. É nesse contato das almas, nessa conquista dos corações é que ele levava o seu pontificado, convencido de que embora menos vistoso, menos conhecido, era entretanto, mais fecundo do que muitos outros que andam por aí sonoros e ôcos.”

pág. 82.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O fato, porém, é esse que a cada momento nos é dado presenciar. A maioria prefere não se incomodar, não se aborrecer. Para que criar casos? Para que assumir responsabilidades?”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta preta:

Não é na duração que está a plenitude – 31.

4 atitudes em face da ciência – 34.

Justo no governo – 52

Esta hora incerta – 58

Os bispos sonoros e cros – 58 (desenvolver) comentar)

Ss/ últimas palavras – 74.

Vida amargurada ou morte prematura – 81 (desenvolvimento

Possível: indiferenças, o quatinismo, Cristo a população

Dos terraços.)

O testamento – 87 – (Legou a sua memória, o seu exemplo)

Acontecimentos dos mais perturbadores.

Presta-se a livros de ocasião, que buscam receptividade fácil.

? não conheceu Frei Romeu, pergunta se o sem D. Expedito não é

Um livro dessa espécie. Mas só os que não o conhecem. Pois os outros,

Só poderiam esperar desse frade desconcertante, qualquer coisa de

Fundo.

O livro. Não propriamente biografia (no sentido tradicional). Traços

Biográficos mínimos Retrato da lama. Através de uma série de pequenos sermões, na maioria dos quais o nome do bispo

Nem é mencionado, mas por trás do qual revê a sua imagem. E

Sem que o autor se aperceba, um outro perfil se insinua: o do autor.

E percebemos que muitos daqueles dons exaltados (algumas cruezes de

Forma impessoal) Também são seus. Não concluir que ele seja

Como um intruso. O grande personagem é o bispo, uma mulher, as

Mais? Destas, os exemplos trazidos no livro não passar

Mas suficientes para se aquilatar o caráter exaltado: suas

Últimas palavras; um testamento.

RUSSEL, Bertrand. *Realidade e ficção*. Trad. de Antônio Neves Pedro Lisboa: Europa-América, 1957. 338 p.

Número de chamada: 020055

Grifos nas páginas: 24, 25, 35, 42, 82, 83, 84, 125, 126, 174, 265.

Apontamento de leitura no final do livro.

págs. 24-25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os rebeldes, como só mais tarde vão compreender, nunca conseguem emancipar-se completamente daqueles contra quem se rebelam – tudo, seja o que for, que tal gente tenha admirado, eles têm de invectivar; tudo, seja o que for, que tal gente tenha invectivado, eles sentem-se na obrigação de admirar. Assim, as opiniões dos rebeldes são ditadas, por oposição, pelos seus inimigos.”

pág. 35.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

““Opinião, num bom homem, não é outra coisa que saber em formação” diz, em poucas palavras, o essencial para a condenação de qualquer forma de censura. Infelizmente, nessa altura eu ainda não sabia que para curar Milton da sua oposição à censura o tinha feito censor.”

pág. 42.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O amor pela liberdade de pesquisa e pela liberdade de especulação nunca foram anseios gerais dos homens. Nas épocas em que existiu sempre para uma pequeníssima minoria apenas e suscitou da parte da maioria um ódio e uma oposição furiosos. Épocas houve em que pareceu estar completamente extinto, mas renascendo sempre. Ainda que a vida que tal amor inspira seja árdua e perigosa, o impulso que leva certos homens a adaptá-lo foi sempre tão dominador os tem levado a enfrentar todo o próprio.”

pág. 82.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Um tirano, do modo que os Gregos entendiam tal palavra, não era necessariamente um mau governante – era simplesmente um homem que adquiria os poderes de um monarca por meio da força ou do favoritismo popular”

pág. 83.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Lombardia do século XI e dali se foi fundindo para o norte”

pág. 84.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Longo Parlamento.”

págs. 125-126.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A domesticação de animais, a agricultura, a escrita, o uso dos metais, contam-se entre os conhecimentos mais importantes para o estudo da civilização. Os primórdios da agricultura situam-se na pré-história, mas a sua difusão gradual, desde o seu início em certos vales de grandes rios, ocorreu já em épocas históricas e não veio a completar-se senão nos nossos dias. O uso dos metais espalhou-se com uma lentidão quase igual; nalgumas regiões, a idade do ferro começou alguns milhares de anos mais cedo do que noutras. A arte da escrita, que parece ter-se desenvolvido muito lentamente, a partir de bonecos, e não, originalmente, como uma representação simbólica da linguagem falada, pode ser estudada através de muitos estádios primitivos no Egito, no Império Hitita e na Fenícia, até transitar para a Grécia. A escrita na China, que não era alfabética, parece ter-se desenvolvido ao longo de vias completamente independentes. Ao que parece, nas regiões mediterrâneas, mas muito especialmente no Egito, a escrita foi, durante muito tempo, um mistério ciosamente guardado, só compreendido pelos sacerdotes. Durante a Idade Média, a situação em toda a Europa Ocidental tinha voltado de novo a ser esta. Só muito gradualmente os reis se foram decidindo a mandar ensinar os seus próprios filhos a ler e a escrever. Tão recentemente como 1807, o presidente da Sociedade Real ainda se opunha veementemente à extensão da escolaridade aos trabalhadores assalariados, baseando-se no argumento de que, se estes soubessem ler, “poderiam ler panfletos sediciosos, livros viciosos e publicações contrárias ao cristianismo”. O longo milénio antes de Cristo e a adopção da Lei da Educação Inglesa de 1870 ilustra bem, no aspecto da escrita, a extrema lentidão que tem caracterizado o processo de difusão da cultura.”

pág. 174.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É uma palavra relacionada em parte com conhecimento e em parte com sentimento. Deveria designar uma certo tipo de união íntima entre o conhecimento e a percepção dos destinos humanos e dos propósitos da vida; requer uma certa largueza de vistas, que mal será possível sem uma soma considerável de conhecimentos; mas requer também uma certa largueza de vistas, que mal será possível sem uma soma considerável de conhecimentos, uma certa espécie de simpatia universal”

pág. 265.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Faraday respondeu que isso era perfeitamente possível, mas que, como considerava tal desumano processo, não daria qualquer colaboração ou auxílio à execução desse projecto.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul e preta.

25 – não é bastante inverter o que foi feito
/ atingir a verdade.

35 – Opinião, ama bom homem, é saber em
formação

42 – A luta pela liberdade de especulação.

82 – Tirano, segundo o grego.

84 – O longo Parlamento.

125/6 – A seríssima difusão da cultura.

174 – Seu é sabedoria?

Faraday – 265.

FEBVRE, Lucien Paul Victor. *L'Apparition du Livre*. Paris: Albin Michel, 1958. 557 p.

Número de chamada: 020146

Grifos nas páginas: 7, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 27, 30, 34, 53, 79, 85, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 105, 109, 120, 121, 126, 127, 194, 198, 199, 203, 230, 233, 234, 244, 247, 248, 249, 327, 333, 348, 349, 378, 429, 432, 464, 465, 466, 482, 484, 519.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 7.

Nota OL - grifo a lápis:

“le XVI siècle à copier missels, aintiphonaires, bréviaires, etc. Mais le trait dominant de la nouvelle période que commence avec le début du XIII siècle est que les monastères ne sont plus les uniques producteurs de livre, et n'en produisent plus guère qu'à leur seul usage.”

pág. 12.

Nota OL - grifo a lápis:

“Plus de 2.000 exemplaires d'oeuvre d'Aristote, datant du XIII et du XIV siècle sont parvenus jusqu'à nous; compte tenu de ceux qui ont disparu, on constate donc que l'oeuvre d'un tel auteur pouvait grâce aux manuscrits être largement connue et que si la diffusion des idées était alors plus lente, elle n'en était pas moins effective. Dans ce domaine il convient de ne pas sous-estimer le rôle de la mémoire: l'enseignement du Moyen Age était conçu de telle sorte qu'il ne pouvait que la développer. N'oublions pas qu'aujourd'hui encore, un enfant musulman de douze ans est en principe capable de réciter tout le Coran par coeur si surprenant que cela puisse nous paraître.”

pág. 14.

Nota OL - grifo a lápis:

“nous nous représenter le mécanisme des transmissions littéraires orales, pourtant attesté dans de nombreuses civilisations”

págs. 15-16.

Nota OL - grifo a lápis:

“Le meilleur moyen d'y parvenir continuera toujours, bien entendu, d'être le recours à des mécènes. Obtenir qu'un roi, qu'un prince, ou quelque grand seigneur, accepte la dédicace d'une oeuvre et l'offrande d'un exemplaire de luxe, procurera à l'auteur, non seulement la quasi-certitude de recueillir la récompense matérielle de ses peines, mais encore une bonne chance de faire une carrière fastueuse à sa composition. La mode vient d'en haut, et le snobisme est de tous les temps: si le public sait que telle traduction a été non seulement acceptée, mais commandée par un roi de France, il se trouvera. Presque obligatoirement une clientèle pour suivre un exemple venu de si haut et il en résultera des commandes nouvelles adressées à l'auteur. Celui-ci pourra alors faire recopier à nouveau son texte, sur son exemplaire personnel, par un copiste qu'il appointera; il deviendra ainsi son propre éditeur. C'est ce que faisait notamment Boccace (15). Une des lettres qu'il adressa à son ami Maghinardo dei Cavalcanti, en lui envoyant un exemplaire de luxe d'une de ses oeuvres nouvelles, explique comment celle-ci était restée quelque temps après son achèvement entre ses mains, car il ne savait à qui l'offrir: il l'envoie finalement à son ami, pour que celui-ci en fasse profiter ses relations après l'avoir lue et la diffuse ensuite dans le public (emittat in publicum)”

págs. 17-18

Nota OL - grifo a lápis: nota marginal ao lado do parágrafo – diferenças

“On sait par exemple que Charles V rémunérait plusieurs traducteurs et que, souhaitant favoriser des réformes politiques, il voulut faire lire à ses conseillers et hauts fonctionnaires les oeuvres d'Aristote (Politique, Economique, Ethique) qu'il fit pour cela traduire par Nicole Oresmes de 1369 à 1372) (17 bis).

Une fois l'ouvrage composé et offert “en première édition” au mécène qui l'avait commandé, ou du moins en avait accepté la présentation, la diffusion dans un public de plus en plus large se faisait par l'intermédiaire des libraires et copistes professionnels, avec (au début tout au moins), la collaboration de l'auteur dans des conditions à vrai dire assez obscures. Pas plus que les trouvères au siècle précédent, un “homme de lettres” (qu'on nous pardonne ce néologisme) n'avait matériellement pas intérêt à ce que son oeuvre se répandît trop rapidement, parce qu'ainsi elle lui échappait; mais, à l'inverse, il ne désirait certainement pas rester plongé dans l'obscurité. Il y avait un point d'équilibre à trouver entre ces deux intérêts contradictoires.”

pág. 27.

Nota OL - grifo a lápis:

“le papier, venu de Chine par le canal des Arabes, n'avait son apparition en Europe depuis deux siècles”

pág. 30.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“et d’autres par Aigues Mortes, jusqu’à Montpellier. Le 23 novembre 1365, par exemple, il fait partir, destination de cette ville, vingt balles de papier pesant 1333 kilos, cependant qu’en trois ans et demi, il envoie par Tallamare, 240 balles, soit 14.175 kilos (6).

Dès cette époque, le papier commence donc à remplacer le parchemin un peu partout”

pág. 34.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Cette eau doit répondre à certaines conditions. Telles rivières n’ont jamais permis aux moulins situés sur leur cours, de réaliser des produits convenables. Elles colorent le papier en brun de fer, de matières terreuses, d’algues ou de débris organiques. En principe l’eau devait donc être limpide et pure; afin d’éviter l’emploi d’une eau souillée de détritus de préférence leurs moulins en amont des villes plutôt qu’en aval. C’est pourquoi, sans doute, ceux-ci se trouvent généralement sur le cours supérieur des grandes rivières ou sur le cours moyen de leurs affluents. D’ailleurs, l’eau servant en même temps d’agent moteur, le cours supérieur, étroit et sinueux, permet mieux soit la canalisation directe, soit l’établissement d’un canal dérivé (en général une corde sous-tendant un arc). D’autre part on remarque que les premiers grands centres papetiers sont souvent nés en région calcaire, alors que de nos jours les eaux calcaires apparaissent peu propres à la fabrication du papier (12). S’il en était ainsi, c’est sans doute parce que les inconvénients, moindre qu’aujourd’hui, étaient compensés par la présence d’eau claire en grande quantité.”

pág. 53.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le papier, nous l’avons vu, était connu et utilisé un peu partout, en Europe occidentale, au milieu du XIV^e siècle; à la fin de ce siècle, il était devenu marchandise courante”

pág. 74.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“les caractères actuels sont composés d’un alliage de trois métaux – le plomb, l’étain et l’antimoine – mélangés dans des proportions très strictes pour obtenir une résistance maximale; faits uniquement de plomb, ils s’oxyderaient; composés d’un mélange de plomb et d’étain, ils ne seraient pas assez durs.”

pág. 75.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“les mines d’antimoine n’ayant été exploitées qu’au XVI^e siècle. Un seul obstacle à cette théorie qu’il convient pour le moins de nuancer: les plus anciens caractères parvenus jusqu’à nous, des caractères lyonnais de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e siècle qui ont été étudiés tout récemment, se sont révélés à l’analyse spectrale former d’un alliage ternaire: étain, plomb, antimoine, avec parfois un peu d’argent ou de fer (22)”

pág. 75.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ce qui montre qu’au XVIII^e siècle même, on n’était pas encore parvenu à réaliser des alliages entièrement satisfaisants”

pág. 79.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La “hauteur en papier” (c’est-à-dire la hauteur totale des caractères), fixée de nos jours par des accords officiels (en France, 24 mm.) était essentiellement variable: chaque atelier, chaque région avait ses habitudes”

pág. 85.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“De l’impression proprement dite, l’instrument essentiel est la presse. Solide, rustique, elle ne fut guère modifiée depuis le milieu du XVI^e jusqu’au XVIII^e.”

pág. 92.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“chaque jour, les compagnons du XVI^e et du XVII^e siècle qui travaillaient 12 à 16 heures, devaient remettre 2.500 à 3.500 feuilles (imprimées sur un seul côté il est vrai); ainsi, ils réussissaient à tirer sur l’apresse à deux coups une feuille toutes les 20 secondes. On reste stupéfait devant un pareil rendement (37).”

pág. 93.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le 29 novembre 1814, John Walker, directeur du Times (l’un des premiers journaux à grand tirage) montrait aux typographes qui se préparaient à commencer leur travail sur la presse à bras, le prochain numéro de son journal tiré, pendant la nuit, sur une presse mécanique utilisée industriellement. Et il écrivait fièrement dans ce numéro du Times: “Notre numéro d’aujourd’hui présente au public le résultat pratique du plus grand perfectionnement subi par l’imprimerie depuis son invention”

pág. 97.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Nous savons déjà qu’en inventant le paier, la Chine a contribué indirectement à la découverte de la typographie européenne (1). Jusque’à présent, rien ne permet de supposer que nous lui devons plus et cependant près de cinq siècles avant l’invention attribuée à Gutenberg la Chine connaissait l’impression au moyen de caracteres mobiles.”

pág. 98.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Des sables d l’Asie Centrale sont sortis il y a cinquante ans les plus anciens livre chinois actuellement existants: ce sont des fiches de bois ou de bambou”

pág. 98.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Mais ces livres encombrants et lourds et vou és au désordre à chaque reupture de lien, furent bientôt remplacés par la soie, souple, légère et résistante”

pág. 98.

Nota OL - grifo a lápiz:

“A la soie trop coûteuse on chercha bientôt un substitut bon marché et par tâtonnements, en se servant de bourre de soies d’abord”

pág. 99.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Le papier remplaça donc la soie, sauf pour les manuscrits de grand luxe, mais les feuilles de petite dimensions”

pág. 100.

Nota OL - grifo a lápiz:

“les Chinois ont appelé “livre tourbillon” décrivant de façon imagée”

pág. 100.

Nota OL - grifo a lápiz:

“mais restant libres de battre comme des ailes, d’où le nom de “livre papillon””

pág. 105.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Un autre voisin de la Chine, le peuple nômade des Ouigours semble également”

pág. 105.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Ainsi donc, les possibilites de cette techenique qui devait se révéler capitale pour le développement de l’humanité paraissent avoir échappé à l’esprit d’observation de nombreux voyageurs, ou tout au moins aucun n’a jugé bon de les consigner par écrit.”

pág. 109.

Nota OL - grifo a lápiz:

“D’abord la gothique des écrit scolastiques, la traditionnelle “letter de somme”, chère aux théologiens et aux universitaires.

Ensuite, la gothique plus grand, moins ronde, avec des traits droits et des brisures dans les caractères: la “letter de missel” employée pour les livre d’église.

Puis un derive calligraphié de l’écriture cursive employée dans les chancelleries (don’t chacune avait son type traditionnel); la gothique “bâtarde” écriture courante des manuscrits de luxe en langue vulgaire, mais aussi de certains textes latins généralement narratifs.

Enfin, une dernière venue, promise à un grand avenir puisqu’elle deviendra l’écriture normale des textes imprimés dans une grande partie de l’Europe occidentale: l’écriture humanistique, la “littera antiqua”, la future “romaine”. Inspirée de la minuscule caroline, cette écriture, mise à la mode par Pétrarque et ses émules, était seulement employée vers 1450 par de petits groupes d’humanistes et de grands seigneurs bibliophiles désireux de présenter les texte antiques sous une apparence plus proche de leur aspect primitif (ou plutôt de ce qu’ils pensaient être leurs aspect primitif) et, par là, de les opposer jusque dans leur présentation, aux textes médiévaux traditionnels. Et, à cette romaine, on peut joindre une écriture cursive, la cancellarrexsche, qui sera à l’origine de l’italique, que la chancellerie vaticane adopte au milieu de XV de XV siècle, et qui passera ensuite dans les chancelleries de florence, Ferrare et Venise.”

pág. 120.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Curieuse histoire que celle de la naissance de la page de titre, dont le but essentiel apparaît de nos jours, d’indiquer au lecteur l’ “état civil” du livre. Histoire caractéristique, car elle montre par quel processus apparurent et s’imposèrent peu à peu de nouveaux usages qui rendaient plus facile la consultation des livres. Le recto du premier feuillet ayant, plus que toute autre page, tendance à se salir et à prendre la poussière, certains typographes eurent, pour éviter que le début du texte apparaisse maculé, l’idée de commencer l’impression au verso du premier feuillet, dont le recto restait blanc. Puis, ils furent tout naturellement amenés à imprimer sur cette page restée blanche, un titre restraint qui permettait d’identifier plus facilement l’ouvrage (15).

C’est ainsi qu’à partir de 1480, la page de titre fait son apparition, dont l’utilité ne tarde pas à devenir évidente. Des éditeurs particulièrement soucieux de la bonne présentation de leurs livres – Vérard par exemple – entreprennent de leurs livres – Vérard par exemple – entreprennent alors d’orner cette page d’une grande initiale gravée sur bois, solvante décorée de figures grotesques. D’autres placenta dans l’espace resté blanc, sous le titre, leurs marques – ou encore une figure gravée sur dans certains livres d’études à l’usage des débutants comme le doctrinal d’Alexandre de Villedieu, et des bois passe-partout dans les livrets populaires.

A la fin du XV siècle”

pág. 121.

Nota OL - grifo a lápiz:

“à partir de 1530, à l’époque où l’humanisme triomphe”

pág. 126.

Nota OL - grifo a lápiz:

“D’où le succès grandissant des “formats portatifs”, dans la première partie du XVI siècle – en une époque où d’ailleurs les clercs, les gens d’études et les grands”

pág. 127.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Mais, dès la fin du VX siècle, les Alde, désireux de faciliter la lecture de auteurs classiques”

pág. 194.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“XVI siècle, ils organisent des grèves de caractère moderne et écrivent, pour soutenir leurs revendications, des mémoires que n’auraient pas désavoués des syndicalistes nés trois siècles plus tard ainsi que l’a souligné Henri Hauser. Et au XIX siècle, les typographes sont nombreux dans les rangs des premiers socialistes.

Étudie les conditions de travail des compagnons et aussi des maîtres, examiner comment l’exercice d’un métier manuel et intellectuel”

págs. 198-199.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A Genève, il est fixé à la fin du XVI siècle, à 12 heures: de 5 heures du matin à 7 heures du soir, moins deux heures pour le déjeuner (5). A l’envers, chez les Plantin-Moretus, les compagnons arrivent entre 5 et 6 heures du matin; ils peuvent rentrer chez eux pour déjeuner entre midi et 1 heure et ils travaillent d’ordinaire jusqu’à 8 heures du soir (6). A Lyon les compagnons travaillent au XVI siècle de 5 heures du matin à 8 heures du soir et ne disposent que d’une heure pour déjeuner; bien solvante, pour exécuter le travail fixé, ils doivent arriver à deux heures et demie du matin, et partir le soir vers (8): longue journée de travail, à la lueur des chandelles, dans des ateliers installés d’ordinaire rez-de-chaussée, le long de ruelles étroites, où soleil pénètre à peine, même en plein midi.

Pendant tout ce temps ce temps, on exige des compagnons un rendement considérable. Si l’on ne dispose guère d’indications valables sur le travail demandé aux compositeurs, qui devait varier d’ailleurs selon les difficultés de l’ouvrage (les maîtres imprimeurs de Francfort proposent par exemple en 1563 que les compositeurs exécutent chaque jour un à trois formes selon les caractères employés et la nature du travail) on est en revanche assez bien renseigné en ce qui concerne les pressiers: ceux-ci devaient tirer chaque jour à la fin du XVI siècle 3.350 feuilles à Lyon et 2.650 à Paris; à la même époque, en 1563, les maîtres imprimeurs de Francfort demandent que les pressiers tirent 3.050 à 3.375 feuilles selon la difficulté du travail. Au début du XVII siècle, les Hollandais doivent tirer 4.000 feuilles selon Montcherestien; selon le même auteur, on tire alors, à Paris, 2.500 feuilles; au milieu du XVII siècle, les chiffres sont fixes dans cette ville à 2.500 puis à 2.700 feuilles pour les impressions en noir et en rouge. Chiffres énormes; si l’on adopte celui de 2.500 et si l’on considère que la journée de travail comptait quatorze heures, on trouve qu’il fallait imprimer 178 feuilles à l’heure, soit près d’une feuille toutes les vingt secondes (9)!”

pág. 203.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“On sait grâce aux travaux de Hauser (13) comment les ouvriers imprimeurs de Lyon, puis ceux de Paris, se soulevèrent entre 1539 et 1542, provoquant un arrêt presque total des presses”

pág. 230.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Parmi les imprimeurs et les libraires brûlés sur le bûcher en même temps que leurs livres, parmi ces “martyrs” du livre, voici, les dominant de sa personnalité, Étienne Dolet.”

págs. 233-234.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Les livres parus depuis un siècle encombrant le marché, tandis que la crise économique empêche les éditeurs de trouver les capitaux nécessaires et provoque chez les ouvriers imprimeurs, agitations sociale et grèves. Survivre: tel est alors l’objectif premier des entreprises d’édition, en France surtout. Puis, tandis que les pays germaniques qui avaient été atteints par la crise, sont dévastés au cours de la Guerre de Trente ans, le travail reprend peu à peu dans le reste de l’Europe au début du XVII^e siècle. Mais le monde du livre sort appauvri et diminué de l’épreuve. Fait caractéristique, typographes et libraires sont devenus gens de corporations et il n’est plus question pour un homme d’étude de fonder une officine nouvelle. Trop nombreux, ayant du mal à subsister, vivant bien souvent de façon misérable, les maîtres imprimeurs font désormais figure de petites gens. Les libraires éditeurs, eux, sont soucieux, non plus de rendre service au monde de l’esprit, mais de publier des livres qu’ils pourront sûrement écouler. Les plus riches d’entre eux se préoccupent avant tout de rééditer les livres anciens d’un débit assuré – les livres religieux surtout, et, en particulier, les œuvres des Pères de l’Église. C’est l’époque où les grands libraires sont ceux de la Contre-Réforme – gros marchands et humbles serviteurs de la politique des Jésuites, tout dévoués au clan ultramontain.

Ces hommes qui semblent fuir l’originalité et se montrent tout soumis aux autorités, ne se soucient guère de la publication des ouvrages nouveaux qui sont pays. Les éditeurs des grands classiques français en particulier, font modeste figure; les écrivains ne se soucient guère de frayer avec ces boutiquiers qui sont au reste d’ordinaire assez peu instruits – et d’une condition sociale inférieure à la leur. Désormais, ce n’est plus dans les salons littéraires, chez les gens du monde ou dans les bibliothèques des grands, autor de bibliothécaires érudits, protégés de puissants personnages, ou même dans les couvents, que les écrivains et les savants se réunissent.”

pág. 244.

Nota OL - grifo a lápiz:

“que recourir à la protection de quelque grand personnage - de quelque mécène, et vendre quelques exemplaires copiés par leurs soins. Lorsque l’imprimerie apparut, il n’y eut pas changements brusques”

pág. 244.

Nota OL - grifo a lápiz:

“(48) Cf. p. 187 et 218.”

pág. 247.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Bientôt, il apparaîtra normal aux auteurs de vendre à un libraire leurs manuscrit contre argent comptant. Certes, beaucoup d’entre eux, ceux qui sont gens de quelque qualité, refusent d’accepter l’argent.”

pág. 248.

Nota OL - grifo a lápiz:

“le fameux vers de Boileau:

“Je sçai qu’un noble esprit peut sans honte et sans crime
Tirer de son esprit un tribut légitime
Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés
Qui, dégoûtés de gloire et d’argent affamés
Mettent leur Apollon aux gages d’un libraire
Faisant d’un art divin un métier mercenaire.””

pág. 249.

Nota OL - grifo a lápiz:

“On sait, par exemple, comment le libraire Ribou, ayant réussi à se faire communiquer le texte des Précieuses Ridicules”

pág. 327.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Voici quelques chiffres à ce sujet. Les premiers concernent les tirages exécutés aux premiers temps de l’imprimerie, jusqu’aux années 1480-1490, à l’époque donc où le marché du livre était incomplètement organisé”

pág. 333.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“et l’Encyclopédie de Diderot sera finalement imprimée, dans son édition originale, à 4.250 exemplaires”

págs. 348-349.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Au cours du XVI siècle, cependant, d’autres foires de livre se développent et prennent une importance plus grande encore: les foires de Francfort (39)

Francfort était depuis longtemps un lieu de foire très important lorsque l’imprimerie apparut non loin de là, à Mayence. Les foires de Francfort, qui avaient triomphé de leurs rivales rhénane. Les textes sont nombreux, de la fin du XV siècle et surtout du XVI siècle, qui soulignent le rôle qu’elles jouent alors; c’est là que se rencontrent les marchands drapiers d’Angleterre et des Pays-Bas; on y vend les épices venus d’Orient, les vins du Sud de l’Europe, les produits manufacturés des villes allemandes. C’est là solvante que se retrouvent les marchands de Lubeck, de Vienne, de Venise, de Lyon, d’Anvers, d’Amsterdam, aussi bien que ceux de Strasbourg, de Bâle, d’Ulm, de Nuremberg et d’Augsbourg. On y règle du commerce des poissons, des chevaux, du houblon et des métaux des l’acier, de l’argent et l’étain de Styrie, du cuivre de Thuringe, du lin d’Ulm, des vins d’Alsace, des draperies et de l’orfèvrerie d’or et d’argent de Strasbourg, des vins de Suisse, des vins et des huiles d’Italie, et aussi des produits exotiques: foires internationales donc, où l’on voit un éléphant, avant même que soit connue l’outre des Indes. Foires d’argent, et aussi de marchandises, où, d’un peu partout, affluent les caravanes de chariots et les marchands, en groupes, escortés par les soldats de l’Empereur, gardien des privilèges des foires.”

pág. 378.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Qu’on ne s’étonne donc pas si l’apparitions de l’imprimerie a pour effet quasi immédiat de répandre encore plus les textes qui avaient déjà connu en manuscrit un grand succès”

pág. 429.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le vaste public, cependant, qui s’intéresse à l’histoire, et bien solvante à l’histoire légendaire plus qu’à l’histoire réelle, qui se passionne, par exemple, pour l’histoire de Troyes, s’intéresse également aux histoires imaginaires”

pág. 432.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“aujourd’hui, hante les cinémas, lit les bandes figurées des journaux, regarde la télévision, entre par ces nouveaux intermédiaires, en contact avec Stendahl, Maupassant ou Hugo – ou ce qu’on prétend être leurs oeuvres.”

pág. 464.

Nota OL - grifo a lapis:

“Décidé à extirper l’hérésie, François I prend, le 13 janvier, une mesure extrême et interdit qu’on imprime aucun livre dans le royaume sous peine de la hard.”

págs. 465-466

Nota OL - grifo a lapis e caneta esferográfica tinta azul:

“Désormais, on verra solvante des imprimeurs et des libraires arrêtés et certains monter sur le bûcher. Et, pour enrayer la multiplication des livres interdits, qui accompagne tout naturellement les progrès de l’hérésie, toute une législation de plus en plus précise et rigoureuse s’élabore: un 1542, à l’occasion de la saisie d’un certain nombre d’exemplaires de l’Institution chrétienne, le Parlement défend de mettre à des censeurs choisis parmi le premier index français, résultat d’une série de perquisitions exécutées les années précédentes dans les boutiques des libraires parisiens. En avril 1547, le Roi intervient pour interdire, une fois de plus, par un Édit donné à Fontainebleau, d’imprimer et vendre des ouvrages concernant la Sainte Écriture ou d’en débiter qui venaient de Genève ou d’Allemagne sans les faire examiner par la Faculté de théologie. En 1551, enfin, dans un édit donné à Châteaubriant, le Pouvoir confirme, codifie, complète toutes les mesures antérieures et interdit, en particulier, de faire venir en France des livres de Genève et des pays hérétiques.”

pág. 466.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En même temps, sous des titres anodins, se développe toute une littérature qui présente toutes les apparences de l’orthodoxie, en réalité véhicule le l’hérésie, et qui revêt toutes les formes, y compris celles de l’almanach et de l’alphabet: hérétiques, en fait, les Figures de l’apocalypse parues Denys Janot, l’un des plus grands éditeurs parisiens de livres populaires; hérétique aussi l’Alphabet ou Onstruction chrétienne pour les petits enfants, mainte fois censuré, que Pierre Estiard imprime ouvertement à Lyon en 1558, avant de se rendre à Strasbourg. Hérétique encore, le Miroir du pénitent, petit volume de piété édité non moins ouvertement à Lyon, par Jean de Tournes, en 1559 (48).”

págs. 482-484.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Cette Réforme de la langue, pourtant, il ne la réalisa pas d'emblée: à l'origine même, il ne discerna pas les difficultés provenant de la diversité des usages dans les différentes parties de l'Allemagne. Il commença par procéder un peu au hasard. Ce n'est qu'à partir de 1524 qu'il agira avec méthode: s'efforçant de simplifier l'orthographe, en supprimant par exemple les consonnes géminées (nn, tt).

Plus encore que la fixation d'une orthographe, ce qui importait pour établir une langue accessible à tous, était l'unification des formes grammaticales et du vocabulaire. Originaire de Basse-Saxe, Luther fait de grands efforts pour se dégager de son dialecte maternel; ayant surtout vécu en Thuringe et en Saxe, il s'inspire de la langue employée dans la chancellerie saxonne, elle lui apparaît tout naturellement comme la plus parfaite; longtemps néanmoins, on relève dans ses écrits des traces de régionalisme en matière de grammaire dont il ne réussit à se débarrasser qu'au prix d'un patient effort. Mais c'est surtout le vocabulaire qui fixe son attention. Il recherche le mot juste, mais s'attache en même temps à choisir parmi les synonymes celui qui est dans le peuple utilisé le plus généralement. Il puise pour cela dans les parlers populaires de la Moyenne et de la Basse Allemagne; Mais ce sont le thuringien et le saxon qui lui fournissent l'essentiel de son vocabulaire.

Ainsi, Luther façonne une langue qui, dans tous les domaines, tend à se rapprocher de l'allemand moderne. L'énorme diffusion de ses œuvres, leurs qualités littéraires, le caractère quasi sacré que prend aux yeux des fidèles le texte de la Bible et du Nouveau Testament par lui établis, tout les lecteurs haut-allemands, celle-ci étonne d'abord quelque ceux de Bavière ou des Pays alémaniques. Mais, finalement, dans Presque tous les cas où existent des synonymes, le terme employé par Luther finit par triompher et, de nombreux mots usités seulement en Moyenne-Allemagne sont finalement adoptés partout. Et son vocabulaire s'impose de façon si impérieuse que la plupart des imprimeurs n'osent pas y apporter le moindre changement. Certains typographes de Bâle, de Strasbourg, d'Augsbourg ou de Nuremberg se permettent de modifier l'orthographe mais non les termes – quitte, lorsque ceux-ci apparaissent trop obscurs à la population locale, à adjoindre un glossaire à l'ouvrage.

Ainsi se trouve consacrée la prééminence du haut allemand; en même temps, l'imprimerie multiplie les écrits dans cette langue qui apparaît de plus en plus comme la langue littéraire nationale; mais bientôt l'exemple de Luther ne suffisant plus, on éprouve le besoin d'apprendre cette langue méthodiquement, et les grammairiens se mettent à l'œuvre. A partir du second quart du siècle, des grammaires de la langue allemande, qu'on n'avait guère songé jusque-là à étudier, commencent à apparaître, rédigées en latin d'abord dont la plus célèbre sera la *Grammatica Germanicae linguae* [...] ex Eiblis Lutheri Germanicis et aliis ejus libris collecta que Johann Clajus publie à Leipzig en 1578. Et dès lors, la langue dont Luther avait jeté les bases se répand d'abord dans les milieux protestants, puis parmi les catholiques en dépit de toutes les résistances.”

pág. 519.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em nota bibliográfica.

HECKETHORN (Charles William), *The Printers of Basle in the XV and XVIth centuries, their biographies printed books and devices*. Londres, Benn, 1926. In 4o.

Apontamento de leitura no colofão a lápis e caneta esferográfica tinta azul:

A censura, do XV ao XVIII – 371 e segs.
 Divulgar textos q. já eram conhecidos – 378.
 Voga das histórias imaginárias – 429 e segs.
 Francisco I proíbe TODA impressão de livros – 464.
 Vítimas de fogueira – 465/6.
 Enganar a censura c/ livros aparentemente inocentes -466
 “Reforma” da língua alemã por Lutero – 482/4.
 Vocabulário de Shala – 21.000 – 484.
 Ortografia (problemas) – 485 e segs.
 No. e preços de riles p/ um livro 4/5.
 Produtores de livros: mosteiros até o séc XIII – 7.
 A “pecia”-10.
 Mais de 2000 exemplares manuscritos de obras de Aristoteles (XII e XIV) no chegaram -12.
 Mulçumanos de 12 anos: o coração de cor – 12.
 O autor e o mecenas 15/18.
 Aparecimento do papel na Europa – 27. Começa
 Realmente a substituir o pergaminho: 2ª. metade
 Do séc XIV – 30. – 53.
 Fabrica do papel – 32 e segs. – A água – 34.
 Composição metálica dos tipos – 74.
 A altura dos tipos – 79.
 A prensa – 85 – s/ velocidade nos sécs. 16 e 17 – 92.
 The Times – 29-11-814, 1.100 págs por hora – 93.
 Informações sobre o papel na China – 97 e segs. O
 livro . turbilhão, o livro-borboleta.
 Caracteres móveis na Coreia em 1403 entre os
 Origamis. Mas os viajantes (M. Polo inclusive) não
 Parecem ter notado uma existência – 104/5.
 Tipos de letras – 109.

Fôlha de rosto – 120.
O pequeno formato – 126

Pionerismo do tipógrafo nas reivindicações do
Horário de trabalho – 198 – Prod. diária dos impressores – 193.
Decadência dos editores no séc XVI. – 233 e segs.
O caso Etienne Dalet – 230 e segs.
Direitos autorais – 244. Pessoas de qualidade recusaram dire -247. – Os versos de Boileau 248.
Tiragem no séc XV – 327 e segs. A enciclopédia de Diderot, 4250 exp, 333
Descrição colorida das feiras de Francisco – 548.

GEIGER, Moritz. *Problemática da estética e A estética fenomenológica.* Trad. de Nelson de Araújo. Progresso, 1958. 106 p.

Número de chamada: 020386

Grifos nas páginas: VI, 6, 7, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 20, 28, 41, 42, 44, 81.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. VI.

Nota OL - grifo a lápis tinta lilás:

“Poder-se-ia considerar a História da Estética como história das tentativas feitas para superar o dilema da relatividade do juízo e da experiência, de uma parte, e a objetividade da Ciência, de outra e fixar esse instável material de experiência.”

pág. 6.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul. Sinal de interrogação:

“Toda a beleza terrena é apenas um reflexo da beleza subterrânea das Ideias”

pág. 7.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Com Schelling, viu na beleza artística a representação do infinito no finito; com Solger, a manifestação imediata da essência divina; com Hegel, Friedrich Theodor Vischer e Eduard von Hartmann, o esplendor da Ideia no sensível. Com Schopenhauer, descobriu nas experiências estéticas da Pintura, da Escultura e da Poesia uma intuição do mundo da Ideia emancipada do querer, da vontade empírica, e na Música uma imagem da coisa em si, da Vontade. Mas como também esta corrente afirma a solidariedade da Estética com a Metafísica, é o conteúdo das aparências sensíveis”

pág. 11.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas ainda fora do racionalismo rigoroso, muitas teorias estéticas contêm, implícita, a afirmação de que na experiência estética mergulha raízes um momento ou modo cognoscitivo. Assim, já para Platão o prazer estético era uma contemplação, isto é, um reconhecimento intuitivo das Ideias sob os seus revestimentos terrenos.”

pág. 12.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quando a beleza de um objeto consiste, como para Estética psicológica desde o século XVIII, em sua capacidade de excitar sentimentos (Dubos), de deleitar, de agradar, só então se desterrou do estético todo o indicio de função cognoscitiva.”

pág. 13.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sempre que uma tendência pseudo-idealista da Arte perde contacto com o natural, e chegam assim a prevalecer a rotina e o maneirismo em prejuízo de uma sã harmonização com a natureza, sobrevém a reação realista ou naturalista que adota como bandeira o retorno à natureza. A simples imitação da natureza aparece, nessas épocas, como fim supremo da Arte”

pág. 16.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Todas as teorias da imitação, por mais diversamente que sejam elaboradas em particular, padecem de uma série de vícios de raiz. O conceito de imitação só se pode aplicar comodamente à Pintura, à Escultura, à Poesia, e não à Música, nem à Arquitetura, nem à arte ornamental, nem à Dança, a menos que se recorra

a torcidas e arbitrárias interpretações. Por outra parte, a teoria da imitação só tem sentido quando a referimos à beleza artística: só na obra de arte se pode pensar em imitação. A beleza natural escapa às suas redes. Ou seria necessário voltar, com Platão, a considerar a natureza como imitação de um mundo superior, ou afirmar que a própria natureza é obra de arte (Solger) criada por um artista divino, ou que a natureza não oferece valores estéticos senão quando a percebemos como tela (Konrad Lnage, Oscar Wilde).

Por último, a teoria da imitação não se justifica nem mesmo nas artes em que mais evidente parece: Pintura, Escultura, Poesia. A representação de um objeto é a condição prévia, mas não o conteúdo, de seu valor artístico. O que importa não é somente o fato da apresentação exata, mas seu modo de realização.”

pág. 17.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Aparentada com a doutrina da imitação, porém mais profunda que ela, é a da aparência estética, teoria historicamente relacionada com as ideias de Schiller. Surge absurda quando é interpretada – e assim se costuma fazer – no sentido de que a aparência estética seja análoga às aparências da vida real; no sentido de que tomamos por real, ainda que seja só transitoriamente, a imagem pintada de um homem, como tomamos por real o homem que vemos em sonhos. A teoria da aparência é razoável, em compensação, quando quer sublinhar o lado aparente do objeto estético (a irrealidade efetiva da representado, seu característico modo de dar-se, sua natureza de imagem) e desenvolve as consequências destes princípios: que no estético podemos sentir a plenitude da vida com maior riqueza, com maior profundidade, com mais direta entrega que na existência ordinária, posto que sem responsabilidade – precisamente por seu caráter aparente; que assim nos elevamos do mundo cotidiano a outro mundo, não menos real à sua maneira; que os sentimentos que nos invadem diante do mundo aparente – o assombro ante as façanhas do herói, a indignação pela perversidade do vilão – têm afinidade com os sentimentos da vida real, sem idênticos e eles; etc.”

pág. 18.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O princípio da imitação como tal – não sua transformação em teoria da aparência – é hoje rejeitado por todos os tratadistas sérios da Estética, depois de haver reinado ilimitadamente desde Platão até fins do século XVIII.”

pág. 20.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Como referir a princípios formais a beleza de um verde brilhante, sem cair no absurdo?”

pág. 28.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Assim Volkelt estabelece quatro normas fundamentais, todas pertencentes ao terreno da Estética do conteúdo”

págs. 41-42.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Só mencionaremos dois dos pontos de vista esposados pela Estética sociológica. Em primeiro lugar o teleológico. Que fins sociais cumpre a Arte? Qual é o seu objetivo dentro da sociedade? Em presença da Arte dos povos primitivos, a resposta que se costumava dar a tais perguntas finalistas era que todas as manifestações artísticas desses povos possuíam significação mágica.”

pág. 44.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas é o resultado de uma vontade artística que preferiu precisamente essa Arte de orientação abstrata. Worringer, discípulo de Riegl, por sua vez faz derivar as mais diferentes contades artísticas das diferentes atitudes do homem ante o mundo ambiente, das diferentes maneiras de sentir o mundo.”

pág. 81.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“afirmação que com frequência se costuma ouvir – é, em seu sentido lato, um erro. Há disciplinas, e a Estética é uma delas, que não podem prescindir da fundamentação filosófica. E será missão da Estética futura voltar a reatar cautelosamente na Filosofia os fios que com tanta arrogância Fechner cortou.

11. A base metafísica

“Há, enfim, uma série de problemas que levam ainda mais ao interior da Filosofia, e nos quais o empirismo atentou com particular empenho, embora não tenha podido resolvê-los, por falta de instrumentos intelectuais adequados. Como abordar, sem o apoio de uma Filosofia, o problema da educação artística integral?”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

Manifestações da estética idealista. – 7
Muitos teóricos na experiência estética
Mergulha raízes um momento ou modo
cognoscitivo – 11.
Quando a beleza consiste em deleitar, perde a
função cosnoscitiva – 12.
Sempre que prevalece uma tendência pseudo-idea-
lista, proclama-se a necessidade da volta à
natureza. 13. (mas o que proponho é a volta
à totalidade do mundo.)
Contra a Teoria da imitação – 16. (não se aplica, por
ex. à arte ornamental) É
rejeitada por todos – 18.)
P. de vista – Teleológico – 42.
A vontade artística - 44
Necessidade da Filosofia em estética – 81.
Perguntas fundamentais rels. ao problema estético. 81/2.

GIMPEL, Jean. *Les Bâtisseurs de Cathédrales*. Paris: Seuil, 1958. 188 p.

Número de chamada: 020060

Grifos nas páginas: 25, 34, 43, 46, 48, 51, 53, 70, 73, 83, 85, 87, 93, 95, 102, 103, 107, 133, 163.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

"Il s'est fait représenter quatre fois dans l'abbaye et il a rédigé en son propre honneur treize inscriptions qu'il a fait graver dans la pierre ou sur le metal, en divers endroits de l'église"

pág. 34.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

"On conservait pieusement à Charthes certains objets considérés comme des reliques de la Vierge; entre autres, la chemise qu'elle aurait portée lors de la naissance du Christ. Lors de l'incendie de 1194, cette précieuse relique fut miraculeusement sauvée, ainsi qu'une verrière à fond bleu – d'un bleu dont on ne retrouve plus l'équivalent au XIII siècle. Cette oeuvre, aujourd'hui connue sous le nom de Notre-Dame de la Belle Verrière, fut enchassée au XIII siècle dans une fenêtre du chœur."

págs. 43-44.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

"On construisait la Maison de Dieu à l'image de la Jérusalem Céleste, et cette Maison de Dieu était chose admirable: elle était le lieu du culte et la Maison du peuple.

Dans la plupart des religions antiques, le peuple n'avait pas eu accès au sanctuaire, à la Maison de Dieu. Au contraire l'Eglise chrétienne demande aux fidèles de participer aux frais de construction d'édifices assez vastes pour que la foule puisse avoir accès au sanctuaire.

La législation ecclésiastique confirme la différence entre la sanctuaire et le reste de la surface de la cathédrale. Au Moyen-Age Notre-Dame de Paris appartenait, non pas à l'évêque, mais au chapitre. La juridiction du chapitre s'arrêtait au sanctuaire, celui-ci ne pouvant appartenir qu'à l'évêque. La nef, les bas-côtés sont plus particulièrement réservés aux adorateurs, au peuple.

Cette distinction est nécessaire pour que notre esprit du XX siècle ne soit pas choqué par l'animation et les activités qui pouvaient se dérouler autrefois à l'intérieur des églises: on y dormait, on y mangeait, on pouvait y parler sans avoir besoin de chuchoter. On pouvait y introduire des animaux tels que des chiens ou des éperviers. On y circulait beaucoup plus librement qu'aujourd'hui, d'ailleurs, car il n'y avait pas chaises. On s'y retrouvait pour discuter d'affaires que, souvent, n'avaient rien de religieux."

pág. 46.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

"Cette comptabilité est éloquent. La population laborieuse médiévale n'était pas écrasée de travail. Non seulement on ne peut la plaindre mais on peut l'envier, car ses loisirs étaient magnifiquement organisés par autorités et toujours parfaitement gratuits"

pág. 48.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Il y avait là des sculpteurs, des tailleurs de pierres, de maçons, des plâtriers, des plombiers, des appareilleurs et bien d’autres corps de métiers encore”

pág. 51.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“du Souverain Pontife (faiseur de ponts).”

pág. 53.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Ces dalles constituent un témoignage de poids contre la thèse de l’anonymat des bâtisseurs de cathédrales. L’honneur d’avoir son nom grave dans la Maison de Dieu était un encouragement à faire de grandes choses. L’Église a fait preuve de sagesse en autorisant ces inscriptions.”

pág. 70.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le travailleur bénévole enlevait littéralement le pain de la bouche à ces hommes en quête de travail. Le seul labeur que peut faire un homme non spécialisé est de transporter des matériaux ou de creuser des fondations. Les manoeuvres devaient voir d’un mauvais oeil ceux que venaient proposer au proviseur de travailler bénévolement.

La chanson de geste des quatre fils Aymon raconte l’histoire légendaire d’un seigneur, Renaud de Montauban, qui, pour expier ses fautes, s’engage sur un chantier. Il n’accepte qu’un salaire insignifiant. Au bout de huit jour, les ouvriers s’inquiètent et se concertent au sujet de cet homme qui va gâcher les prix; ils décident de le supprimer, l’assomment par derrière à coups de marteaux et jettent son corps dans le Rhin. Le crime ne restera pas impuni car, heureusement, les poisons du Rhin rassemblés ont soulevé le corps qui suit le fil de l’eau éclairé par trois cierges.”

pág. 73.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La contribution la plus forte a été, cette année-là, celle de Grandoufle le Lombard, pour 114 livre 10 sous, et la plus faible contribution a été celle des “menues genz” pour 12 deniers. Le rôle est semé d’erreurs d’additions qu’un enfant de moins de dix ans ne ferait pas aujourd’hui et on ne peut soupçonner aucune fraude car les erreurs sont tantôt en moins, tantôt en plus. Ce manque de précision qui semble caractériser l’homme médiéval et qui se retrouve dans la construction, paraît choquant à notre esprit moderne avide de minutie, de chiffres et de statistiques. Ce défaut est largement compensé par l’esprit de synthèse qui a animé cette époque.”

pág. 83.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mais qu’est-ce donc qu’une marque de tâcheron? Chaque tailleur de pierre devait posséder un signe distinctif qu’il devait graver sur l’une quelconque des faces de la pierre taillée, lorsqu’il était embauché à la tâche, pour permettre au chef du chantier de vérifier la qualité de son travail en fin de semaine et de dénombrer le nombre de pierres équarries pour le payer en conséquence.

La variété des signes employés est grande. Ce sont des figures géométriques telles que des triangles ou des pentagones, des instruments de travail comme la pioche ou le marteau, des croix, des caractères de l’alphabet représentant peut-être la première lettre du nom de l’ouvrier”

pág. 85.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Les Romains semblent avoir eux aussi employé cette méthode, car on trouve des marques de carriers sur les pierres des édifices qu’ils nous ont laissés.”

pág. 87.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Il ne faut pas confondre ces marques de tâcherons et de carriers avec les marques de positions. Lorsqu’on devait procéder à un assemblage un peu compliqué de pierres, l’appareilleur donnait des instructions précises aux tailleurs de pierre, afin que ces derniers gravent de telle manière les différents blocs de l’assemblage prévu. Ainsi les maçons pouvaient-ils, le moment venu, placer correctement les pierres les unes par rapport aux autres avant de les sceller. Les Romains avaient déjà employé cette méthode et nous trouvons des marques de pose gravées sur les pierres du Pont du Gard par exemple. Des inscriptions indiquent la position des blocs dans la construction (fronte dextra, fronte sinistra).”

pág. 93.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Les expressions que désignent au Moyen-Âge, en latin, les ouvriers qui taillent la pierre, ne permettent généralement pas de distinguer ceux qui taillent simplement des carreaux de ceux qui taillent les voûtes d’ogives, les roses et les sculptent dans l’amas des tailleurs de pierre. Ceci nous paraît évidemment assez extraordinaire, car nous jugeons qu’il y a une énorme différence entre ceux qui exécutent un travail apparemment

mécanique, celui de tailler des carreaux par exemple, et ceux qui sculptent, avec leur âme, les magnifiques statues des cathédrales. La vérité est que, pour la grande majorité des hommes du Moyen-Age il y a, entre oeuvre et chef-d'oeuvre une différence de degré, mais non une différence de nature. L'idée qu'il y a un hiatus infranchissable entre l'ouvrier et l'artiste (au sens moderne) n'apparaît pratiquement qu'avec la Renaissance et est hiérarchisent du dehors un type d'activité manuelle qui, pour la première fois dans l'histoire, vont vanter les mérites personnels des sculpteurs et des peintres, il en est résulté une déification abusive dont nous subissons encore aujourd'hui les conséquences. La Renaissance a fabriqué la notion d'artiste. L'intellectuel médiéval, lui ne s'exprime presque jamais dans ses oeuvres sur des questions proprement esthétiques. S'il traite de ce que nous appelons "art", c'est d'un point de vue théologique ou philosophique. Pourquoi?"

págs. 102-103.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Mais le sculpteur, en France, au XIV siècle, ne profitera pas longtemps de ce travail au service des particuliers, car la terrible guerre de Cent Ans, à partir de 1337, va s'abattre sur sa vie et sa tranquillité. C'est la fin, pour lui, de la prospérité et des beaux voyages. Le revenu national va s'effondrer. La misère et la pauvreté vont s'étendre à presque tout le pays et la peste, les famines, les soldats vont décimer la population. Rares sont les privilégiés qui peuvent encore faire travailler les sculpteurs. On vit de la guerre et pour la guerre. Et, dans ce monde malheureux, la sculpture est devenue un luxe. Les anciens chantiers vont, ou se fermer, ou travailler au ralenti; la plupart des sculpteurs vont être mobilisés pour la guerre et dorénavant travailleront à la construction d'édifices militaires tels que les donjons et les châteaux forts. Ces monuments n'exigent aucun travail délicat, et la pierre des carrières locales suffit à leurs appareillage; d'ailleurs le transport de la pierre à grande distance est interdit par l'insécurité des routes et des voies navigables. Et, dans l'impossibilité de circuler, les nouvelles générations d'ouvriers oublient où sont localisées les fameuses carrières d'où furent extraites les pierres des sculptures monumentales. Qui reconnaîtrait dans ces malheureux ouvriers, astreints à la taille des boulets de canon de pierre, les descendants de ceux qui avaient construit Chartres et le Mont-Saint-Michel?"

Lorsque la guerre de Cent Ans se terminera, au milieu du XV siècle, et que les tailleurs de pierre recommenceront à sculpter, ils ne retrouveront jamais, malgré leurs efforts, la traditions de la croisade des cathédrales. Le monde aura évolué et la sculpture en pierre sera devenue à son tour une technique d'expression dépassée."

pág. 107.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Nous pensons que, dans une période "ascendante", il ne peut y avoir de créateurs incompris; dans une telle période, la phrase "Nul n'est prophète en son pays", ne doit pas être exacte. Ainsé Villard de Honnecourt a-t-il travaillé dans la région même où il est né. Il aurait reconstruit l'église de Vaucelles près de Honnecourt, don't il nous a donné le plan du chevet."

pág. 133.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"du transept sud de Notre-Dame de Paris, et qui nous apprend le nom de l'auteur de ce transept: Maître Jean de Chelles a commencé ce travail le 2 des ides du mois de février 1258."

pág. 163.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Jamais, dit Gilbert de Tournai, nous ne trouverons la vérité si nous nous contentons de ce qui est déjà trouvé [...] Ceux qui écrivent avant nous ne sont pas des seigneurs mais des guides. La vérité est ouverte à tous, elle n'a pas encore été possédée tout entière."

pág. 163.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Nous sommes comme des nains montés sur les épaules des géants, si bien que nous percevons bien plus de choses qu'eux, non que notre vision soit plus perçante ou notre taille plus haute, mais parce que nous sommes transportés et élevés plus haut grâce à leur taille gigantesque."

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul e vermelha:

Sufer e as inscrições c/sem nome 25

Azul de Chartres – 34 – Nome dos construtores gravados no piso – 53

igreja, casa
do pórtico – 43
horas de trabalho na 2. M. – 46

assinaturas nas
pedras 83/5

Contra o trabalho gratuito – 70
Erros de nomes

construção

na 2. M – 73.
Marcas de
posição – 87.
Guerra dos 100
anos – 102/3.
Em um período
ascendente
não há criadores
incompreendidos – 107

Bela expressão
sobre a obedi-
ência à tradi-
ção: os antigos
são guias, não
senhores - 163

1337: Guerra
dos 100 anos.

Obra e obra de arte não. M. 2 termos artista só é requisitado
c/ o sentido atual em 1762 – 93 e seg, (Há outros aspectos de
interesse no texto.)

PORTELA, Eduardo. *Dimensões I - crítica literária*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1958. 223 p.

Número de chamada: 020803

Dedicatória do autor para Osman Lins – folha de rosto.

Grifos nas páginas: 43, 44, 45, 64, 72, 137, 138, 150, 153, 164, 168, 213, 216.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 43.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É uma atividade crítica uma atividade tridimensional. A primeira das dimensões se serve da intuição
única e absoluta que transmite ao crítico aquele segredo que só a sensibilidade sabe antever.”

pág. 44.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Portanto, hoje e agora, tem a crítica literária de juntar ao seu primeiro contato impressionista uma
outra dimensão, científica mesma, através da qual encontraremos a “razão interna” da obra de arte,
os segredos do seu mecanismo, o motivo último e radical do resultado “poético”. Assim, só depois
de passar por esses dois tipos de conhecimentos, o intuitivo e o científico, pode o crítico julgar a
obra literária ou definir o seu caráter, como prefere Ortega”

pág. 44-45.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Antes, pensamos como Leo Spitzer, que o método é sugerido pela própria obra literária e que cada obra merece um
tratamento diferente, específico, inerente a ela. E a este pensamento se junta o do prof. Dámaso Alonso, para quem
a seleção de “método” para o estudo estilístico não se pode fazer por normas de um critérios puramente racional”

pág. 45.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Por outro lado, o tratamento subjetivista nos conduzia menos à estrutura da obra literária que aos dramas e
aos conflitos privados do autor. E daí que se tenha sido a nossa primeira atitude, numa reação natural àquele
comportamento, a de preocupação exclusiva pela obra e desprezo total do autor. Antes, uma crítica biográfica,
psicológica apenas, onde o bojo de investigação literária importava menos que as suas exterioridades”

pág. 45.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“E é o professor Carlos Bousoño, mestre de estilística e de crítica literária, que nos vem trazer um
novo e mais válido conceito de Estilística, onde o elemento biográfico longe de ser esquecido ou
desprezado se faz indispensável no trabalho de deslindamento do mecanismo poético”

pág. 64.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“E advertia o Sr. Carpeaux: “Há, porém, uma coisa, que é mais importante do que o conhecimento
dos processos críticos: é o conhecimento das obras.” Neste sentido, o trabalho do Sr. Péricles
Eugênio da Silva Ramos é ao mesmo tempo uma vitória e um exemplo.”

pág. 72.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Desta maneira, uma crítica literária que seja apenas impressionista será, evidentemente, insuficiente. Como insuficiente será aquela que não queira ser também impressionista.”

págs. 137-138.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Talvez por isso mesmo se apodera do poeta em evidente empenho de “fustigar as palavras que se perderam”. Esta preocupação, entretanto, chega a um resultado que, se exprime uma vitória linguística, importa numa descortesia estética. É que, sendo a poesia a “palavra do tempo”, tentar recuperar certas palavras é violentar ouvido que como o homem, e por causa do homem, é radicalmente histórico. A palavra, convém advertir, vale na ação, em contacto com as outras palavras que com ela convivem num determinado texto, em contacto com a sua circunstância: que a pode salvar ou destruir. No caso particular das palavras oblongos, oboé, trompa, opróbrio, verbos soer, exorcizar, palavras desvitalizadas, sem oxigênio, e que para demérito do poeta, são frequentes em seu vocabulário, no caso particular dessa palavras, dizíamos, o contacto com a sua circunstância, longe de ser afirmativo, é negativo. Como confirma o verso: “E os oblongos sons da trompa e do oboé””

pág. 150

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A palavra vale pelo conteúdo expressivo que encerra e não pelo que sugere. A palavra concreta contribui, se assim se pode dizer, para higienizar uma linguagem, uma forma de expressão poética, que se empolava, se derramava cada vez mais”

pág. 153.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Por sua vez, não tem o Sr. João Cabral de Melo Neto o falso pudor da palavra, sobretudo a palavra abandonada”

pág. 164.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Assim, nele o contemplativo existe para constatação de uma realidade. Uma realidade que, logo, transforma esse contemplativo num participante como que intransigente. É quando se identifica nele um homem revolte à maneira de Camus. Porque a sua revolta, ou melhor, o seu inconformismo, não conduz à náusea, como o sartriano, ou ao desespero, com o kierkegaardiano. É antes uma agonia ou angústia que se atenua com a esperança: porque a sua poesia não é a de um descrente ou um cético que não admite nada além da evidência, da irremediável evidência”

pág. 168.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É verdade que as metáfora não deixam de ser uma forma comparativa. Mas se nas comparações estão presentes os dois elementos de que elas são formadas – o comparante e o comparado – nas metáforas apenas um elemento está presente, enquanto o outro é oculto, somos obrigados a imaginá-lo.”

pág. 213.

Nota OL - grifo a lápis:

“Com o advento da Universidade, aliás, agravado ou enriquecido pela fundação das Faculdades de Filosofia, já começamos a verificar a afirmação da cultura contra o autodidatismo, o enciclopedismo, o amadorismo”

pág. 216.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sr. Vandick Nóbrega de Londres”

Apontamento de leitura no colofão a lápis e caneta esferográfica tinta azul:

Uso das palavras desusadas 137/8

As palavras concretas – 150

Revitalizar palavras abandonadas – 153.

O homem resultado, comuns, a esperança – 164 68...)

Fac de Filosofia, enriquecimento. 213

Vandick 216.

O método – 44 (ingerido pela obra)

Tratamento subjetivista – dramas privados do autor – 45.

Port ela se orienta na direção de Bauroño,

Optando pela função obra-autor Da
Melhor: é atitude tridimensional
43/44

Carpeaux: mais importante q. o conhe-
cimento de processos críticos é o conhe-
cimento das obras – 64.
Anexação do impressionismo à crítica
Científica – 72.

ROUGIER, Louis. *La Religion Astrale des Pythagoriciens*. Paris: Presses, 1959. 109 p.

Número de chamada: 020258

Grifos nas páginas: 12, 13, 24, 25, 26, 27, 31, 33, 75, 76, 77, 78, 79, 80.

Apontamento de leitura colofão.

págs. 12-13.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Selon Thalès, Le Soleil, La Lune sont des corps incandescents de nature terrestre. Ayant la forme de disques ou bassins circulaires, dont une face seule est brillante, ils se nourrissent des exhalaisons humides de la mer.

Anaximandre assimile la productions des astres à la formation des orages. Dans un orage, le vent, emprisonné dans un nuage comme dans une outre, rompt celui-ci par sa violence et cette déchirure produit Le tonnerre et les éclairs. Substituons à la couche des nuées des gaines opaques d’air comprimé, disposées et tournant autour de la Terre comme les jantes d’une roue autour Du moyeu d’un char: le feu intérieur remplira le rôle du vent; des ouvertures pratiquées sur le poutour des jantes, par lesquelles le feu intérieur fait irruption, correspondront aux déchirures Du nuage. Suivant que ces déchirures sont béantes, à demi ou complètement obstruées sont béantes, à demi ou complètement obstruées, les astres apparaissent dans tout leur rayonnement en état de phases, ou complètement éclipses. Ainsi la genèse des astres ne s’explique pas autrement que la formation de météores.

Pour Anaximène, tout procède de l’air qui a formé le monde par condensation progressive. La Terre a été formée la première: c’est un disque mince d’une très vaste étendue, soutenu sur un coussin de nuées. Les astres, fixes comme des clous d’or à la sphère cristalline Du ciel, sont entraînés dans son mouvement diurne autour de la Terre. Il y a sept astres errants. Légers comme des feuilles, ils sont emportés par l’air et sont sujets à des rétrogradations, lorsque la résistance de l’air condense les oblige à rebrousser chemin. Ils sont incandescents et s’alimentent des vapeurs terrestres. Certains astres sont de nature terrestre: ce sont des corps obscurs qui circulent dans le ciel et causent des éclipses.

Comme les Miliéniens sens maîtres, Xénophane expliquait les phénomènes, ou ses contemporains voyaient des théophanies, par des processus purement naturels: “Nous sommes tous sortis de la terre et de l’eau. Terre et eau, tout ce qui naît et pousse.” C’est ainsi que la messagère de l’Olympe homérique, la rapide et brillante Iris, est pour lui “un nuage de couleur purpurine, rouge et verte”; que les Dioscures, qui apparaissent aux marins sous la forme de lueurs phosphorescentes voltigeant près des mâts des vaisseaux, ne sont que “de petites nuées qui brillent momentanément en vertu d’un certain mouvement”.

Héraclite d’Éphèse, vers la fin Du VI^e siècle, s’inspira, dans sa cosmogonie, des physiciens de Milet. La terre, l’eau, l’air, le feu se transforment sans cesse suivant un rythme perpétuel et tous les phénomènes résultent de l’harmonie ou Du conflit des éléments. Reprenant une idée chère à Anaximène, Il déclare que les feux célestes s’alimentent des exhalaisons brillantes de la mer, et que le monde oscille entre deux états limites: l’embrasement universel,”

pág. 23.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“les Babyloniens”

pág. 24.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“C’est ainsi, nous raconte Diodore de Sicile, que les Chaldéens appellent, interprètes les astres que nous appelons errants, parce que les planètes, seules douées d’un mouvement particulier que n’ont pas les astres assujettis à une marche régulière et commune, interprètent aux hommes les desseins bienveillants des Dieux.”

pág. 25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“L’étoile que se levait à l’horizon, l’horoscope”

pág. 25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ils découvrirent la durée que met chaque planète pour revenir à sa position initiale par rapport au Soleil, sa révolution zodiacale, et la durée qu’elle met pour revenir à la même position par rapport aux étoiles fixes, sa révolution synodique.”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Les astronomes babyloniens découvrirent enfin que les révolutions synodiques des planètes, les révolutions annualles Du Soleil et de la Lune sont des sous-multiples d’une même période commune, la Grande Année, au terme de laquelle le Soleil, la Lune et les planètes reprennent leur position initiale par rapport aux étoiles fixes. Ils en conclurent que la vie de l’Univers est périodique, qu’elle repasse éternellement par les mêmes phases, suivant un rythme perpétuel. C’est l’idée du Retour éternel que professeront toutes les grandes écoles philosophiques de la Grèce, à l’exclusion des atomistes, et qui frappera Nietzsche, sur les hauts plateaux de l’Engadine, comme la révélation la plus fulgurante de Zarathoustra.”

págs. 26-27.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“D’où le nom de chèvres (libbou) que les Chaldéens donnaient aux planètes pour caractériser leur capricante”

pág. 31.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Parmi les corps solides, Il prétendait, rapporte Alexandre Polyhistor, que le plus beau est la sphère; parmi les figures planes, que c’est le cercle.”

pág. 33.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“les Chaldéens avaient designe ces astres d’un mot sémitique qui veut dire chèvres pour caractériser leur démarche capricante, et les Hellènes d’un mot grec planetes qui veut dire errants”

pág. 75.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“course du Soleil: le tropique d’hiver sous le signe Du Capricorne, le tropique d’été sous celui Du Cancer. Par la porte du Cancer appelée porte des hommes, se fait la chute des ames sur la Terre; par la porte du Capricorne, appelée porte des dieux, se fait le retour”

págs. 75-76.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Les abeilles qui y font leur miel sont une autre image de ces ames.

Pour avoir subi l’attrait tropeur de la matière, l’âme, saisie de vertige, perd ses ailes. Elle tombe par le tropique du Cancer vers la constellation du Lion. Entre le Cancer et le Lions, elle boit à la coupe de Bacchus, qui est la coupe de l’oubli et de l’enivrement sensible. Déjà, possédée du désordre inhérent à toute matière, elle chancelle et perd sa forme sphérique, celle de sa nature divine, pour s’allonger et s’étirer en tronc de cône, comme une fusée qui retombe. Elle coule le long du Zodiaque jusqu’aux sphères planétaires inférieures. A chacune des orbes planétaires, elle emprunte un vêtement étheré et une faculté correspondante: à Saturne, l’intelligence discursive; à Jupiter, la volonté militante; à Mars, l’humeur combative; au Soleil, les sens et l’imagination; à Vénus, l’impulsion des désirs; à Mercure, le don de la parole; à la Lune, qui est le sédiment de la matière celeste, le principe qui permettra à son véhicule, désormais épaissi, de s’unir à un corps de chair. Condamnée à en subir le perpétuel esclavage, elle passera d’un corps à un autre suivant la loi de la métempsycose, qui l’oblige à expier dans sa vie présente les fautes de sa vie antérieure, jusqu’à ce que, s’élevant successivement à la condition de poète, d’artiste et de philosophe, elle parvienne à se libérer de “la roue des renaissances”. Lavée alors par les orages atmosphériques, purifiée par le feu atmosphérique, elle recommence, en sens inverse, sa vertigineuse odyssée. Elle abandonne à la Lune son corps purifié; puis, au cours d’une véritable danse des voiles, elle restitue à chaque sphere planétaire le corps astral qu’elle lui a emprunté et “toutes les facultés propres à la génération”, pour pénétrer, par la porte du Capricorne, blanche, sphérique et nue dans le chœur chantant des étoiles.”

págs. 77-78:

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Les oiseaux de proie qui labourent le cœur de Tityos devinrent les passions qui nous rongent; Sisyphe qui s’exerce à rouler son rocher, l’ambition qui s’obstine; le tonneau des Danaïdes, le groupe de nos désirs insatiables; les Furies, qui brûlent l’âme de leurs torches et la frappent de leurs fouets, sont les vices qui enchaînent les méchants dans leur prison charnelle.

De même, les quatre fleuves de l’Enfer doivent symboliquement s’interpréter. Tout ce que les Anciens ont dit du Tartare se rapporte au corps qui est le Manoir de Pluton. Le Léthé symbolise l’égarement de l’âme qui a perdu de vue la dignité de l’existence dont elle jouissait avant sa captivité et qui n’imagine pas qu’elle puisse vivre ailleurs que dans un corps. Le Pyriphlégéon représente l’emportement de la colère; l’Achéron, les regrets ou les remords que nous causent nos paroles et nos actions par suite de l’inconséquence de notre nature; le Cocye, tous les événements qui sont pour l’homme sujet de larmes et de gémissements; Styx, le torrent de nos haines profondes qui le tourment de nos ames.”

págs. 78-79.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“L’air puissant pousse l’âme à la mer; la mer la vomit sur la Terre aride; la Terre la projette dans les rayons brillants du soleil; celui-ci la renvoie dans les tourbillons de l’air. L’un la reçut de l’autre et tous la rejettent. Je suis maintenant une de ces ames, un banni, un démon errant loin des dieux, car je mettais ma confiance dans la haine insensée.”

pág. 80.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Une interprétations météorologique des quatre fleuves de l’Enfer: l’Achéron désignait l’air agité par le vent; le Styx, la pluie et la neige; le Tartare et le Pyriphelégétom, les zones de feu et de grêle.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

Perpétuo retorno – 26

Planetas: cabras – 27

Astros errantes: intérpretes – 24

Zodíaco: babilônio – 23

Revolução sonódica – 25

Esfera – 31

Paneta = errante – 33

DURRELL, Lawrence. *Justine*. Trad. de Daniel Gonçalves. Lisboa: Ulisseia. 1960. 272 p.

Número de chamada: 020054

Grifos nas páginas: 19, 25, 28, 37, 49, 50, 54, 56, 149, 150, 165, 169, 180.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O alívio que deriva do gênero de trabalho que produzo com o cérebro e com o coração reside nisto: - só no silêncio activo do pintor ou do escritor é que a realidade pode ser reelaborada e revelada no seu aspecto verdadeiramente significativo. As nossas ações cotidianas nada mais são do que os ouropéis que velam o vestido de ouro - a essência da forma. É na sua arte que o artista encontra, pela imaginação, um feliz compromisso com tudo quanto o feriu na vida quotidiana, e não para escapar ao seu destino, como faz o homem vulgar, mas para realizá-lo da forma mais adequada e completa que lhe for possível.”

pág. 25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

““Só se podem fazer três coisas com uma mulher, disse um dia Clea. Podemos amá-la, sofrer por ela, ou então fazer literatura”. Eu passava pela experiência de um fracasso em todos estes domínios do sentimento.”

pág. 28.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O pórtico com um arco quebrado onde inocentemente nos sentávamos a conversar; mas a nossa conversa escolhia um caminho repleto de insinuações que tomávamos por presságios de uma pura e simples amizade. Sobre este chão de terra batida, sentindo subir das profundezas da terra uma frescura sombria, só um desejo predominava em nós, e era o de comunicar os pensamentos e experiências que ultrapassam a gama das idéias que, ordinariamente, são o tema das conversas. Ela falava como um homem e eu falava-lhe como se ela fosse um homem. Não consigo recordar-me em substância do que tratávamos nessas conversas. Apoiando-me sobre um cotovelo, bebendo arak, sorrindo-lhe, eu respirava o perfume, quente como o próprio Estio, que se exalava do seu vestido e do seu corpo, um perfume que se chamava, não percebo bem porquê, *Jamais de la vie*.”

São estes momentos que o escritor possui, e não o amante, e que vivem para sempre. Podemos recordá-los uma vez por outra ou servimo-nos deles para construir esta porção de vida que é a obra literária. Podemos embriagá-los com palavras, mas o que não podemos é destruí-los. Nesse mesmo contexto encontro outro desse momentos, deitado ao lado de uma mulher adormecida, num quarto arrendado à hora perto da mesquita. Na madrugada desse começo de Primavera, densa de orvalho, destacando-se no silêncio que entorpece a cidade, antes do despertar das aves, ouvia a voz monótona do muezzin cego recitando o Ebed - a voz flutuando como um cabelo na camada de ar fresco que assenta sobre as palmeiras de Alexandria.”

pág. 37.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Talvez o surpreenda se lhe disser que pensei que em Justine havia uma espécie de grandeza. Há certas espécies de grandeza, sabe, que se não aliam à arte ou à religião, fazem destroços na vida ordinária. É pena que ela tenha aplicado os seus dons somente nos domínios do amor. Ela foi má de muitas maneiras, é bem certo, mas isso não tinha importância. Nem sequer posso, também, afirmar que ela não fez mal a ninguém. Mas mesmo aqueles a quem ela feriu saíram enriquecidos da experiência. Ela arrancava as pessoas dos seus velhos invólucros, obrigava-as a sair de si próprias.”

págs. 49-50.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A cena que se nos deparou era violentamente original, quando mais não fosse pela luz que, saindo do chão de terra batida, tocava as faces, os lábios e as sobrancelhas dos participantes, deixando numa sombra vazia outras zonas do rosto, o que lhes dava o ar de terem sido devoradas pelos ratos que infestavam os recessos do sórdido local. Era aquilo um bordel de crianças, e, naquela luz espectral, vestindo grotescas camisas-de-noite, de talhe bíblico, lábios pintados, penduricalhos em torno do pescoço e braceletes de missanga nos braços mirrados, via-se uma dúzia de rapariguinhas cuja idade não devia ir além dos dez anos; a inocência peculiar da juventude, que a grotesca indumentária não conseguia velar, estava ali a contrastar violentamente com a presença bárbara do marujo francês, postado no centro da sala, de joelhos flectidos e voltado para Justine uma face rasgada e dolorida, enquanto ela, sentindo-nos entrar, tinha rodado ligeiramente a cabeça, colocando-se de perfil. O que ele tinha gritado já expirara no silêncio, mas a força das suas palavras ainda se perpetuava na tensão das cordoveias do pescoço e no queixo protuberante. Quando a Justine, tinha a face desenhada na luz equivocada, com uma espécie de precisão académica que era dolorosa de contemplar. Conservava numa das mãos, em guarda, uma garrafa, mas era óbvio que nunca se servira dessa arma até, pois empunhava-a pelo fundo.

Num sofá esgaçado, num recanto da sala no sujo crepúsculo que se refletia nas paredes, via-se uma criança enrodilhada que parecia estar morta. Na parede, por cima do sofá, havia numerosas dessas marcas azuis em forma de mão de criança, um talismã que, nesta parte do mundo, afasta das casas o mau olhado. Era a única decoração que existia na sala, e é a decoração mais comum em todo o bairro árabe.

Ficamos paralisados Nessim e eu, durante um bem contado segundo, estupefactos com a cena a que não faltava uma espécie de arrepiante beleza - dessa atroz beleza que se encontra nas gravuras das edições populares das Bíblias vitorianas e cujo tema se acha de um certo modo deslocado e violado. Justine respirava ruidosamente; pressentia-se que se encontrava prestes a render-se a uma crise de lágrimas.”

pág. 54.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Reconheci que essa troca estéril de idéias e de sentimentos tinha traçado o caminho para as selvas mais impenetráveis do coração; e que nos tornávamos, a partir deste momento, escravos do corpo, possuidores de um enigmático conhecimento que só podia ser transmitido - recebido, decifrado e compreendido - por esses seres muito raros que são os nossos complementos neste mundo.”

pág. 56.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É vão acreditar-se, escreve ela, que o amor possa advir de uma comunhão de espíritos, de pensamentos; é a explosão simultânea de dois espíritos empenhados no acto independente de se expandirem. E a sensação é a de que alguma coisa explodiu dentro deles, silenciosamente. Em torno deste acontecimento, assombrado e apreensivo, o apaixonado ou a apaixonada continua a viver examinando a sua própria experiência; apenas a gratidão cria nela a ilusão de que comunica com o seu amigo, mas é falso, porquanto ele nada lhe deu. O objeto amado é, simplesmente, aquele que viveu uma experiência igual no mesmo instante, como um Narciso; e o desejo de estar junto do objeto amado é devido, em primeiro lugar, não à idéia de possuí-lo, mas, simplesmente, de permitir a comparação entre as duas experiências, como a mesma imagem vista em espelhos diferentes. Tudo isto pode preceder o primeiro olhar, o primeiro beijo, o primeiro contacto; preceder a ambição, o orgulho e a cobiça; preceder as primeiras declarações que assinalam o ponto de viragem - pois a partir daqui o amor degenera em hábito, em posse e... em solidão”. Que característica é esta descrição do amor, tão a sério, tão... Justine!”

pág. 149.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Há neste mundo naturezas voltadas à autodestruição, e com elas são inúteis os argumentos racionais.”

pág. 150.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“não em consequência dessa sensualidade que habitualmente atormenta os apaixonados, mas como se o contacto físico pudesse aliviar a dor que nos produzia esta constante exploração do nosso ser íntimo.”

pág. 165.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No decurso dessa segunda Primavera o Khamsin foi o pior de que eu guardo memória. Antes do poente o céu do deserto tornava-se castanho, depois ia escurecendo lentamente, entumescia-se como uma face esbofetada a fazia explodir as franjas das nuvens, gigantescas oitavas de alegre que se acumulavam sobre

o Delta como cortinas de cinzas debaixo de um vulcão. A cidade contrai-se como preparando-se para enfrentar uma tempestade. Algumas rajadas de vento trazendo esparsas gotas de chuva são as guardas avançadas da obscuridade que apaga o céu. E, impalpável, invisível, na obscuridade das alcovas com as persianas fechadas, a areia invade tudo, aparece, como por magia, nas roupas há muito fechadas no armários, insinua-se entre as páginas dos livros, deposita-se sobre os quadros e sobre as colheres. Nas fechaduras e debaixo das unhas. O ar soluça, vibra seca as mucosas e injeta os quadros e sobre as colheres. Nas fechaduras e debaixo das unhas. O ar soluça, vibra, seca as mucosas e injeta os olhos de sangue. Nuvens de sangue seco percorrem as ruas como profecias; a areia cai sobre o mar como a poeira sobre os caracóis de uma velha cabeleira suja. As canetas de tinta permanente entopem, os lábios estalam e as lâminas das persianas cobrem-se de uma fina película branca como se fosse neve fresca. Os felinos fantasmagóricos que deslizam no canal são tripulados por lobisomens com a cabeça envolvida em trapos.”

pág. 169.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A verdade é que Nessim tinha tomado pela vertiginosa incerteza que nas naturezas pacíficas se seguem à decisão de agir.”

pág. 180.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Era tudo daquela simplicidade organizada em que se reconhece a mais elevada expressão do bom gosto.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul, preta e vermelha:

A realidade só é conquistada quando a
escrevemos – 19

A maldade de J. era grande e enriquecia – 37.

54 êsses seres muito raros...

Infância de Justini - 69/70

O Khansim - 165

Pode-se fazer 3 coisas c/ 1 mulher - 25.

1 as conversas c/ Justini - 28

Os momentos q. o escritor possui - 28.

O bordel de crianças - 49/50.

Nossos complementos neste mundo - 54.

O amor p/ Justini – 56.

UNGERS, Théodore. *L'Horloge Astronomique de la Cathédrale de Strasbourg - Historique, Description, Fonctionnement.* Strasbourg: Société d'Édition de la Basse-Alsace. 1960. 42 p.

Número de chamada: 020259

Grifos nas páginas: 8, 11, 17, 21, 30.

Não há apontamento de leitura no colofão

pág. 8.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Après bien des crises religieuses et politiques, un vaste monument fut construit pour abriter les mécanismes d’une seconde horloge dont la réalisation fut confiée au célèbre humaniste Pierre HASENFRATZ, dit DASYPIDIUS, et ensuite à son fils Conrad DASYPIDIUS.”

pág. 11.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Ainsi, Il avait déjà inventé vers 1816 le comput ecclésiastique, un mécanisme à rouages qui indiquait de son propre ressort pour tous les temps les fêtes mobiles de l’année, en particulier le dimanche de Pâques.”

pág. 17.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A partir de 6 heures du soir jusqu’au lendemain matin, elles restent immobiles – comme d’ailleurs le coq, les Apôtres et les deux anges, - pour symboliser le sommeil de l’homme qui se repose et ne travaille pas pendant la nuit.
5. – La mort travaille nuit et jour et sonne avec un os les heures”

pág. 21.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Sa révolution se fait en un mois synodique, c’est-à-dire 29 jours, 12 h., 44m., 2s., 9/10.”

pág. 30.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Le cycle solaire, période de 28 années (4 x 7 = période des années bissextiles x nombre des jours de semaine) au bout de laquelle les jours de la semaine reviennent aux mêmes jours de l’année et dans le même ordre.

Le nombre d’or ou cycle lunaire, période de 19 années qui ramène la même succession de lunaisons aux mêmes jours de l’année et dans le même ordre.”

COUDERC, Paul. *História breve da astrologia*. Trad. de Carlos Santos Lisboa: Editora Verbo, 1961. 168 p.

Número de chamada: 020222

Anotações nas páginas 52, 53, 54 e 55.

Grifo na página: 63.

Anotações pontuando os dias de começo e fim de cada signo do zodíaco.

Grifo no quadro - tipo geral de doenças associadas a cada planeta.

pág. 52.

Nota OL - autógrafo a lápis:

“Casa I (Associada ao carneiro e a Marte)

22/3

21/4

Casa II (Touro e Vênus)

22/4

21/5

Casa III (Com os Gêmeos e Mercúrio)

22/5

21/1

pág. 53.

Nota OL - autógrafo a lápis:

“Casa IV (Em harmonia com o Caranguejo e Lua)

22/6

21/7

Casa V (Leão e Sol)

22/7

21/8

Casa VI (Virgem e Mercúrio)

22/8

21/9”

pág. 54.

Nota OL - autógrafo a lápis:

“Casa VII (Em harmonia com a Balança e Vênus)

22/9

22/10

Casa VIII (Laços com o Escorpião e Marte)

23/10

21/11

Casa IX (Associada ao Sagitário e Júpiter)

22/10

21/12

Pg 342 de A”

pág. 55.

Nota OL - autógrafo a lápis:

“Casa X (Capricórnio e Saturno)

22/12

21/1

Casa XI (Aquário e Urano)
22/12
21/1

Casa XII (Ligação com peixes e Netuno)
22/2
21/3”

DURRELL, Lawrence. *Baltasar*. Trad. de Daniel Gonçalves. Lisboa: Ulisseia, 1961. 272 p.

Número de chamada: 020248

Grifos nas páginas: 18, 107.

Apontamento de leitura no livro indicado as páginas grifadas.

pág. 18.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“recluso no espírito como todos os escritores”

pág. 107.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

““Imaginar não é necessariamente inventar” diz ele noutra passo, “ da mesma maneira que se podem interpretar as ações dos outros sem nos proclamarmos oniscientes.”

Apontamento no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

recluso no espírito, como todos
os escritores - 18

Imaginar não é necessariamente
inventar - 107

DURRELL, Lawrence. *Clea*. Trad. de Daniel Gonçalves Lisboa: Ulisseia, 1961. 308 p.

Número de chamada: 020253

Grifos nas páginas: 147, 193.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 147.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Não, agora a sério, se desejas ser - já não digo original mas meramente contemporâneo - podes tentar um truque de cartas sob a forma de novela, passando, por exemplo, um eixo comum por quatro histórias e dedicando-as respectivamente a cada um dos quadrantes. Um continuum, palavra, incorporando não um *temps retrouvé* mas um *temps délivré*. A curvatura do próprio espaço dava-te uma narrativa estereoscópica, e quando à personalidade humana, vista através de um continuum, talvez parecesse prismática. Quem sabe? Lanço te a ideia. Imagino uma forma que se for satisfeita, tem a possibilidade de levantar em termos humanos os problemas da causalidade ou indeterminação... Nada de muito *recherché*, de resto. Uma história simples de rapazinho e rapariguinha. Mas desta maneira não estarias como a maior parte dos teus contemporâneos simplesmente a preencher uma linha tracejada!”

pág. 193.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Vi, de facto, que nós, os artistas, formamos uma dessas patéticas cadeias que os seres humanos engendram a fim de passarem uns aos outros baldes de água para apagar um incêndio ou um cabo para arriar um salva-vidas. Uma ininterrupta cadeia de humanos nascidos para explorar as riquezas interiores de vida solitária por conta da comunidade indiferente e impiedosa, algemados pelos mesmos dotes.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

Chave p/ o quarteto - 147.

Nós, os artistas - 193.

DURRELL, Lawrence. *Mountolive*. Trad. de Daniel Gonçalves Lisboa: Ulisseia, 1961. 362 p.

Número de chamada: 020392

Grifo na página: 13. Não destaca frase ou passagem.

Conta de divisão feita no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

1748 / 2
14 87
08 174
262 2

1748
1748

?

1x 496 / 4
34 2

JOYCE, James. *Lettres de James Joyce.* Trad. do inglês por Marie Tadié. Paris: Gallimard, 1961. 548 p.

n.º de chamada: 020688

Grifos nas páginas: 14, 15, 83, 90, 94, 95, 97, 98, 111, 112, 132, 150, 161, 171, 179, 181, 187, 188, 190, 192, 195, 198, 199, 239, 295, 298, 299, 322, 324, 340, 350, 357, 358, 368, 369, 370, 371, 389, 392, 432.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 14.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Ce dernier était un des premiers admirateurs de Joyce et l’un de ses défenseurs les plus actifs; leur première rencontre, en 1920, fut le prélude d’une amitié qui dura toute leur vie.(Quelques-unes des lettres de Joyce à Valéry Larbaud figurent dans ce volume.) C’est à Maison des Amis des Livres que fut conçu le projet d’une traduction française d’Ulysse, et Valéry Larbaud, pour faire connaître l’œuvre de Joyce au public français, fit une conférence avec lecture d’extraits choisis et traduits (décembre 1921)”

pág. 15.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Les premières versions françaises de fragments d’Ulysse parurent en 1924, dans le premier numéro de Commerce, cette belle revue éditée par Mlle Monnier, qui joua un grand rôle dans l’histoire littéraire des années 1920”

pág. 83.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“J’ai Du, en outre, lutté neuf ans pour obtenir la publication de Dubliners, ce qui m’a beaucoup retardé”

pág. 90.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“26 (vingt-six) exemplaires de Dubliners ont été vendus depuis six mois dans le Royaume-Uni; je n’ai pas reçu le moindre argent de mes deux éditeurs, et la perspective d’attendre encore neuf ans pour arriver au même résultat ne me sourit guère”

pág. 93.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Monsieur Joyce refuse de laisser publier le livre s’il n’est pas conforme au texte original; par conséquent tout ce qui été supprimé doit être rétabli.”

pág. 95.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“J’espère, plus de succès que Dubliners, dont sept exemplaires seulement ont été vendus en six mois, selon dernièrement relève que j’ai reçu.”

pág. 97.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Il serait mieux, j’en crois, que vous m’envoyiez immédiatement la Page de titre que vous désirez pour les 750 exemplaires”

pág. 98.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“J’espère que maintenant enfin les choses commenceront à aller un peu moins durement pour moi car, franchement, c’est bien fatigant d’attendre et d’espérer pendant tant d’années. Il semble que mon roman

doive vraiment paraître cet automne à New York et à Londres. J'envoie le manuscrit de ma pièce Exiles (qui a déjà été refusée à Zurich, Berne, Turin et par la Stage Society de Londres)"

pág. 111.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

"Je ne comprends pas certain passage de votre lettre; qui est Monsieur Knopf? J'ai commencé de prendre des notes pour ma pièce Exiles au printemps 1914 et de la rédiger en août 1914"

pág. 12.

Nota OL - grifo a lápis:

"J'ai perdu dix ans de ma vie en correspondance et litiges pour mon livre Dubliners, qui a été refusé par 40 éditeurs, 3 fois composé, et une fois brûlé. J'ai dépense environ 3000 francs de frais d'affranchissement, taxes, billets de chemins de fer et de bateau, car j'ai été en rapport avec 110 journaux, 7 avocats, 3 sociétés, 40 éditeurs et plusieurs hommes de lettres à son sujet. Tous, à l'exception de Monsieur Ezra Pound, ont refusé de m'aider. Enfin Il fut publié, en 1914, tel que je l'avais écrit, mot pour mot, en 1905. Tous les éditeurs de Londres auxquels mon roman a été propose l'ont refuse – et refuse (Monsieur Pond me l'a appris) avec des commentaries blessants. Lorsqu'une revue décida de le publier, il fut impossible de trouver dans le Royaume-Uni un typographe qui consentît à l'imprimer. Je vous écris tout ceci une fois pour toutes parce que je ne veux recommencer aucune correspondance de ce genre au sujet de ma pièce – avec des éditeurs ou impresarii. Je veux un engagement ferme de la publier ou la monter à une certaine date, ou un refus."

pág. 167.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

"J' écris en ce moment l'épisode de Circé pour la sixième fois, je crois – mais je suis satisfait d'avoir réussi ce que je me proposais de faire."

pág. 171.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

"Si vous voyez le Dial d'octobre dans une salle de lecture quelconque vous trouverez une longue colonne sur moi. On fait de furtives tentatives pour opposer un certain Monsieur Marcel Proust, d'ici, au signataire de cette lettre. J'ai lu quelques pages de lui"

pág. 179.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

"Cher Monsieur Quinn. En réponse à votre lettre je viens de vous télégraphier, en code, d'augmenter les termes de mon offre à Huebsch pour que droits atteignent 3 dollars ou 3 dollars 50 l'exemplaire. Voici mes raisons:

- 1) Ulysse est un livre beaucoup plus long (pour ne rien dire de plus) que les autres editions privées auxquelles il a été fait allusion.
- 2) Les éditeurs, sur ces editions, accordant aux détaillants une remise de 10% seulement, au lieu de 33%.
- 3) The Story-Teller's Holiday, de Moore, publié il y a environ deux ans à \$2.2.0, vaut maintenant 6 livres. Galignani en a vendu un exemplaire heir à ce prix-là
- 4) The Egoist, avec les frais courants, la publicité et les honoraries, me donne 25% sur les ventes (quand il y en a) pour un livre nom souscrit. Un paiement de 2 dollars sur un volume de 12 dollars 50 représente 15%
- 5) Mon chiffre laissera à l'editeur pour son " travail" une Marge d'environ le double de mes droits."

pág. 181.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

"a suggéré un tirage par souscription de 1500 exemplaires à 12 dollars 50 l'un, sur lesquels j'aurais reçu 2 dollars."

pág. 187.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

"On m'offre 66% du bénéfice net."

pág. 188.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

"j'ai absolument besoin d'une avance sur le livre, comme l'a suggéré Monsieur Quinn, et j'en suis réduit à de telles extrémités que je suis obligé d'écrire cette lettre et même de l'envoyer par avion, craignant que la greve des chemins de fer ne retarde as distribution. Si vous pouvez trouver un moyen de faire immédiatement un arrangement partiel de ce genre, en attendant d'éclaircir la question par lettre, je veux dire avec Shakespeare and Co, ici, j'en sarai infiniment soulagé. Le contrat stipulerait naturellement que l'avance, ou les avances sout à valoir sur les droit"

pág. 190.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Merci infiniment de votre très généreuse avance sur les droits d’Ulysse (édition de Paris)”

pág. 192.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“(J’ai Du, d’après mës calculs, passer près de 20000 heures à écrire Ulysse.)”

pág. 195.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“J’écris, relis et corrige avec un ou deux yeux pedant environ douze heures par jour, m’arrêtant cinq minutes ou davantage lorsque je n’y vois plus. La tetê me tourne ensuite, mais ce n’est rien en comparaison du vertige de mës lecteur”

págs. 198-199.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Je m’attendais à des nouvelles désagréables, mais autre chose m’est arrivé. Hier soir, après dîner, me sentant la tetê vide, jê suis allé avec Giorgio à l’ Alhambra, mais je me suis évanoui au milieu de la séance; un agent m’a aidé à sortir de la salle et à monter en taxi. On m’a conduit dans une pharmacie, donné de l’éther et ramené à la maison. La crise a dure environ une heure. Je pouvias à peine respirer, j’étais très pâle et faible... quant à mës nerfs! Je ne crois cependant pás à une crise cardiaque parce que mes ongles sont demeurés roses. En tout cas, j’ai cessé de travailler 16 heures por jour à Ulysses. Je me contenterai de cinq, six, ou plus tard huit heures. J’ai marche jusqu’à l’Étoile et em suis revenu ce matin, et je ferai une autre promenade ce soir. J’espère recevoir bientôt votre histoire et votre lettre.”

pág. 239.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Il est curieux qu’aucun critique ne se soit attaché à indicaion donnée par M. Larbaud sur le parallélisme des deux livres. Ils trouvent que c’est trop beau pou être vrai”

pág. 295.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Gens de Dublin en est à la huitième édition et continue à avoir de très bonnes critiques! A propos, Les passages d’ Δ abcd reliés à celui de Roderich O’Conor se trouvent respectivement pages 52, 53, 82, 83, 102. Si jê me tournais vers quelque chose”

pág. 298.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Chère Miss Weaver. The Dial avait accepté Δabcd pour 600 dollars, et une semaine plus tard ils m’ont cable qu’ils refusaient de l’imprimer tel quell, aussi l’ ai-je repris. (Je l’envoie dans quatre reproductions du hall des Postes d’ici.)”

pág. 299.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Je regrette que The Dial ait refuse mes passages car j’aurais aimé qu’ils parussent, lentement et régulièrement, dans une revue éminente”

pág. 322.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Je vais vous importuner.

1) Pouvez-vous acheter un cheque de 5 livres sur Londres ou Dublin pour ma soeur, Eillen Shaurek, et le lui envoyer, 19 Whitword Road, Dublin?

2) Pouvez-vous envoyer 250 francs, de ma part, au fonds Corinthiens, à M. Photopoulos (je crois que c’est son nom), trésorier, Légation de Grèce, Paris? Cela fera environ 860 que vous voudrez bien déduire de mon compte créditeur. Je crois que c’est le moins que je puisse faire. Si j’avais plus, j’enverrais davantage.”

pág. 324.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“étonnement, deux éditeurs des Etats-Unis viennent de m’offrir 11000 dollars (dico, undicimila dollari) d’avance sur les droits de mon “work in progress”. Vu la nature de ce travail, c’est, je trouve, extraordinaire.”

pág. 340.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Cher Monsieur Pinker. Merci de votre lettre. J’avais déjà refusé cette offre que Monsieur Ginsbourg m’avait faite ici en juillet. (15% de droits, dont 1000 dollars d’avance, sur des livres vendus dix dollars) On me conseille de ne pas vendre trop bon marché en Amérique le fragment imprime officieusement du livre que j’écris (Anna Livia Plurabelle, 58 pages), publié, signé pour les souscripteurs à 15 dollars l’exemplaire, par Crosby Gaige, de New York. Si The Viking Press decide de sortir le livre au même prix, ou à un prix plus élevé dans les mêmes conditions, j’accepterai de le signer.”

pág. 350.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Ce que vous dites d’Exag est assez juste. Je suis, en effet, reste derrière ces douze maréchaux pour leur indiquer plus ou moins les lignes de recherche à suivre. Mais, jusque’à présent, bien cent exemplaire au moins aient été distribués gratuitement à la presse et aux critiques, pas un Seul article n’est paru. J’ai l’impression que la couverture de papier, l’horloge sur la Page de titre et le terme Exagmination lui-même, par exemple, inclinent les critiques à le considérer comme une plaisanterie, bien que tout Ceci ait été voulu par moi; mais un beau matin, avant cent ans d’ici, un type entreprenant découvrira l’histoire étymologique du terme orthodoxe examen, et commencera à changer l’opinion indécise qu’il aura de mon livre, après quoi, un par un, d’autres répéteront faiblement, dans le chœur plaintif: “Siccome i gru van cantands lor lai”.”

págs. 357-358.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Comme je lui fait une réponse évasive, Il a été trouver Messieurs Babou et Kahane et a acheté, d’avance, la moitié de l’édition. Messieurs Babou et Kahane plus M. Adams m’ont alors écrit via Pinker, m’offrant une avance sur le livre terminé; j’ai également reçu une offer semblable par l’intermédiaire du Chicago Tribune d’un éditeur américain, Selt, qui me propose ce qu’il appelle un substantial à-valoir et se declare prêt à attendre sept ans le manuscrit complet. Je reviendrai à l’offre transmise par Pinker dans quarante pages environ, lorsque je vous parlerai de la rue de l’Odéon”

pág. 368.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Si vous sentez que vous ne pouvez écrire immédiatement cet opéra avec enthousiasme et un enrichissement spirituel pour vous et votre art”

págs. 369-370.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Il est aussi d’un certain age lui-même et peut écrire d’admirable “ causeries”. Mon père dit que si vous voulez lui faire envoyer par les éditeurs trois exemplaires de Zeno et trois jeux d’épreuves de Senilità (en anglais) Il fera tous sés efforts pour qu’on publie de longs artigos dans deux journaux importants anglais et américain. Il recommandera également le livre à sés éditeurs allemand, tcheque et polonais et le montrera à des écrivains influents.

Ma mère se joint à moi pour vous envoyer meilleurs souvenirs et nos bons vœux pour l’année nouvelle.”

pág. 371.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La seule chose qui m’encourage personnellement est la certitude que ce j’ai écrit jusqu’ici est bien meilleur que n’importe quel autre brouillon que j’aie jamais fait. Mon insomnie va mieux. J’ai aussi presque abandonné le cas Sullivan comme desesperé, bien que j’aie horreur d’être vaincu... Sullivan a eu un immense succès en Italie”

pág. 386.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Je songe à abandonner complètement mon travail et à le laisser inachevé, avec des vides. Soucis, jalousies et mes propres erreurs. Pour-quoi continuer à écrire sur un endroit où je n’ai pas osé aller en un tel moment, où Il n’y a pas trois être qui me connaissent ou me comprennent (dans la notice nécrologique), l’éditeur de l’Indépendant a soulevé des objections lorsqu’il a fallu me nommer)?”

pág. 389.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Pouvez-vous jeter quelque lumière sur cet autre problème. On dit ici qu’Ulysse, bien que la vente en soit autre problème en Angleterre, est au programme de certains examens de Cambridge et les professeurs prêtent leurs exemplaires aux étudiants.”

pág. 392.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Cetf m’offre une avance de 700 Livre – sur 15% de droits pour l’édition américaine d’Ulysse, qui doit paraître immédiatement et dont Il assume tous les risques”

pág. 409.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Je crois que l’ somme forfaitaire. Avant que vous sachiez quelque chose de plus précis je ne pense pas qu’il soit même utile de faire les frais de l’envoi d’un exemplaire”

pág. 432.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Toutefois, dans les circonstances actuelles, je suis d’accord sur la question des droits d’auteur prévus par le contrat, c’est-à-dire 15% pour le tirage restreint également. Mais je crois que nous pouvons insister afin d’avoir un supplément pour les signatures. Vous comprendrez qu’il n’est pas facile à Monsieur Joyce de signer, et que ce travail supplémentaire mérite une rémunérations. Le prix que j’ai fixe, 7/6, n’est pas extraordinaire et fait à peine 50 Livres pour le tout. J’espère que vous les obtiendrez.”

Apontamento de leitura no colofão – caneta esferográfica tinta preta, azul e vermelha:

Joyce recusa candidatar-se à Acad. Inland... 404

“ dessafio dos editores italianos – 409

Carta narrando uma depressão nervosa – 411/3

Irritação: o caso da coça p/ Geoge Moore – 414 e segs.

Hist. do gato de Bearrgairey – 482/3

S/ Ulisses 166/7,8,9,70/1,2,3

s/ direitos autorais 187

151, 171, 188, 190, 322, 324, 340

357/8, 392, 432.

9 anos p/ publicar Dubliners – 83

26 exemplares em 6 meses de “ - 90

7 “”””””””” 85

Alegria c/ próxima publicação do Retrato – 91

Pressa com a “ 92

Confiança “

Apesar da pressa. J. não admite cortes 93-94

Edição: 750 exemplares – 97.

A fadiga da espera – 98.

Dados biográficos e literários – 103/4

Exiles resudada – 98.

Carta comovente sobre suas dificuldades como autor-

111/2

Escrever em inglês, a tortura mais engenhosa – 132

Shaw considerou Exiles obscura – 150

Um certo M. Proust – 171

Carta s/ as lendas a seu respeito. Depressão – 192.

20.000 hora p/ escrever Ulisses - “

Desmtis (excesso de trabalho?) – 198.

Indiferença dos críticos às relações entre

Ulisses e a Odisseia – 239

Dubliners c 8 edições – 295

\$ 600 p/ publicar trechos do Fimm . c/ alte-
rações . I. recusa e lamenta – 298/9.

Joyce digirindo publicações s/ êle 350.

c/ entusiasmo e enriquecimento espiritual

p/ v. e ma arte – 368.

Espaços por um livro de aversso – 369/70.

Tenho horror de ser vencido – 371.

A certeza de q. nada fiz melhor q. isto – 371.

Carta das infelicidades – 11/3/31.

Pensa interromper o livro por deterctar Dublin – 386.

389 – Ulisses proibido na Inglaterra ainda em 1932.

MOORHOUSE, A. C. *História del Alfabeto*. Trad. de Carlos Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 1961. 302 p.

n.º de chamada: 020058

Grifos nas páginas: 30, 50, 53, 66, 73, 74, 82, 83, 90, 91, 194, 221, 253, 254, 258, 262, 305.

Apontamento de leitura no colofão

pág. 30.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

Apenas um grifo em um ideograma.

pág. 50.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El primeiro de los textos con los cuales trabajó Grotfend: aparece aquí con transliteraciones y la traducción española. El signo [...] se usa para separar palavras”

pág. 53:

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Están esculpidas en la superficie de una escarpada roca, a más de 300 pies sobre el nivel del suelo, y ocupan (junto con las esculturas) una superficie de 60 pies de ancho por 23 de alto. La parte que iba a recibir la leyenda fue cuidadosamente preparada mediante una labor de pulimento, y los agujeros que tenía originalmente la roca se rellenaron por medio de incrustaciones. Últimamente se ha descubierto que los trabajadores de Darío construyeron gradas en la roca para poder llegar hasta el sitio donde trabajaban, gradas que una vez terminada la ejecución, fueron machacadas cuidadosamente para hacerlas desaparecer, de modo que el sitio quedó prácticamente inaccesible.”

pág. 66.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El francés Virolleaud advirtió que en muchas tablillas aparecía el signo simple [...]; suponiendo que se trataba de una lengua semítica, calculó que este signo podría ser la preposición semítica (caganita) ‘l, “para, a”, de modo que lo consideró como l. Este signo aparece con frecuencia en medio de un grupo de tres signos [...]: supuso que se trataba de la palabra melek”

pág. 73.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Aproximadamente por esa época fueron quemados todos los palacios y las populacionais de Creta, quizá durante una invasión, o a consecuencia de algún terremoto. Posteriormente se registró una continuación de la misma cultura, sin ningún desvío brusco en la tradición, pero evidentemente se abandonó el uso de la escritura: ello constituye una indicación, entre otras, de un descenso en el aspecto cultural.”

pág. 74.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“son conocidas perfectamente las equivalencias fonéticas de su escritura alfabética, pero su sentido se nos escapa con excepción de unas cuantas palavras aisladas.”

pág. 82.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“de esa manera la persona que escribía con su mano derecha no estropearía la impresión que acababa de hacer cuando el barro todavía conservaba su maleabilidad. La escritura cuneiforme desarrollada debió su forma principalmente al barro sobre el que se escribió, pero las inscripciones en poder de la copiaron cuidadosamente.”

pág. 83.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Podría compararse el hecho de que, en las lenguas primitivas, se encuentra una gran riqueza de vocabulario para describir específicamente clases diferentes de los ejemplares individuales: pueden existir de árboles, pero no existe una palabra “árbol” misma. La capacidad de ver lo general tras de lo individual es signo de un avanzado progreso intelectual y supone la simplificación de la lengua y, a lo que parece, también de la escritura.”

pág. 90.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El uso del sistema cuneiforme se extendió muchísimo en el Medio Oriente entre pueblos que hablaban lenguas que no tenían entre sí ninguna relación.”

pág. 91

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“era la lengua escrita de los asirios, que constituía el idioma de la diplomacia internacional.”

pág. 194.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“más cuidadosamente escritas. Virgilio, autor favorito, fue especialmente honrado de este modo, pero muy pocos autores cristianos merecieron tal distinción.”

pág. 221.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“el pueblo de la Isla de Pascua acostumbrada reunirse una vez al año para escuchar lo que contenían sus antiguas tablillas de madera, escritas por medio de pictografías. Dichas tablillas registraban las genealogías y las leyendas de la tierra de donde habían emigrado sus antepasados. Su significado estaba constreñido a la familia real nativa y a otros pocos individuos, entre los que figuraban los sacerdotes. En 1863 los peruanos tratantes de esclavos llegaron a la Isla y se llevaron misioneros católicos que quemaron grandes cantidades de esas tablillas por tener un origen pagano. El resultado fue que nadie pudo leer las que se salvaron, y gran parte de la cultura autóctona se perdió.”

pág. 253.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Aun en nuestra propia época, los pueblos primitivos de las islas del Pacífico consideraron la escritura alfabética, cuando, por primeira vez los misioneros los posieron en contacto con ella, como algo dotado de uma cualidad mágica del lenguaje. La única forma de comunicación que conocían hasta entonces fue la oral, y así es muy natural que pensaran que el papel en que los europeos escribían sus signos tenía voz y podía por sí mismo hablar a todos aquellos a quienes se les presentaba.”

pág. 254.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: (Sinal de interrogação no parágrafo)

“La consecuencia inevitable sería afianzar al pequeño grupo de quienes sabían leer y escribir en el cuidado y el mantenimiento exclusivo de la tradición antigua, a que debían su privilegiada posición en la sociedade”

pág. 258.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El caso del rey asirio Ashurbanipal (668-626 a. c.) ilustra este caso. Este personaje era un gobernante especialmente ilustrado y favorecía la literatura.”

pág. 262.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“del país. En época muy remota - postrimerias del quinto milenio a. c. - los egipcios se habían dado cuenta de que entre las sucesivas inundaciones del Nilo transcurría un intervalo regular de trescientos sesenta y cinco días y utilizaron este hecho como base de su calendario, el más antiguo jamás elaborado.”

pág. 262.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El profesor Hooke sugiere una fuente enteramente distinta, basada en el tratamiento que los egipcios deban a los cadáveres, especialmente a los de los reyes.”

pág. 305.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: (Grifos no índice do livro)

“Letras mayúsculas y minúsculas, ; Unciales, ; La minúscula carolina.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

73 - o abandono da escrita em Creta

66 - cuneiforme - decifração.

50 - “ - sinal p/ separar palavras

60 Egito - sinal vertical p/significar fim da palavra.

30 - aspecto metafórico da escrita.

74 - a escrita etrusca, que pode ser lida, sem que se apreenda o sentido das palavras.

82 - cuneiformes - Foram imaginados p/ p barro. Mas as

inscrições em pedra o mantiveram.

83 - Línguas primitivas riqueza de vocabulário. Ex:
Palavras para cada tipo de árvore, mas não a
palavra árvore.

86/8 – Os “determinativos” da escrita cuneiforme (incita-
vam ambiguidades).

90/1 - Expansão do sistema cuneiforme.

194 - Escrita latina no séc. IV. Letras ini-
ciais sem separação entre as palavras.

196 - Ver a beleza da minúscula carolígia.

194 - Virgílio honando com letras ornamentais.

221 - Desaparecimento das “recordações” da
Ilha de Páscoa.

245 - Em antigas tradições a escritura apareceu
como obra dos seres sobrenturais.

253 - Primitivos das ilhas do Pacífico acharam
que o papel escrito falava. Impressão
maior deveria causar a escr. Cuneiforme.

258 - Arsnbanípal.

254 e ss - Finalidades originais da escrita.

266 a Grecia e o uso da escrita.

53 a inscrição de Behistum. (Paris).

O sinal Tamsés do nome de um morto.

O disco de Festo (lâmina IV é escrito em espiral).

PORTELA, Eduardo. *Literatura e realidade nacional*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. 108 p.

Número de chamada: 020776

Grifos nas páginas: 21, 22, 24, 26, 28, 30, 37, 47, 91, 92.

Apontamento de leitura no final do volume.

pág. 21.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nós sabemos preliminarmente que a história é acontecimento e é pensamento.”

pág. 22.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“E seria suficiente para desaconselhar qualquer rótulo político para as épocas da história literária.”

pág. 22.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Essa constatação não nos deve fazer esquecer o contínuo comércio, a dupla ordem de influência que se verifica entre o pensamento e o acontecimento, entre a história literária e a história. Daí a literatura espelho e a literatura protesto.”

pág. 24.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Porque a linguagem é meio de apreensão e de expressão da realidade.”

pág. 24.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Não podemos compreender o fenômeno literário se o imaginarmos uma entidade abstrata, sem qualquer ligação com o seu contexto.”

pág. 24.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Até agora nada mais fizeram os nossos historiadores literários do que repetir ou subordinar-se a critérios periodológicos ditados normalmente pelas ciências sociais.”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas voltemos ao caso preciso da experiência brasileira: o princípio informador da nossa periodização deve ser eminentemente literário.”

pág. 28.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O estilo é produto da visão do mundo do escritor. Nele interferem elementos pessoais e coletivos.”

pág. 30.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“As coordenadas de quaisquer periodizações histórico-sociais se desenvolvem com referências a substância, ao espaço e ao tempo.”

pág. 37.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“os escritores indianistas terminavam por enfocar o Brasil de uma perspectiva europeia. A perspectiva europeia consistia em observar no Brasil aquilo que era diferente dela.”

pág. 47.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“E este equívoco persiste ainda. Esqueceram-se de que até mesmo nessa época interdependente que vivemos, época de integração universal, somente nos integraremos na medida em que formos nós.”

págs. 91-92.

Nota OL - grifo a lápis:

“São duas entidades funcionando sobre suportes temporais-espaciais completamente diversos. E que só foram absolutamente idênticos durante o que seria a nossa pré-história, quando estávamos submerso na total alienação: aqueles fragmentos instantes prévios à floração do barroco brasileiro.”

pág. 92.

Nota OL - grifo a lápis:

“Por isso o estudo da literatura brasileira exige como medida inicial o seu isolamento.”

Apontamento de leitura no colofão:

Tem sempre o cuidado de acentuar que a participação não deve existir em detrimento da soberania literária da obra. Comentar.

Seu principal reparo ao historiador literário: os vícios da periodização. Ou autor: critérios etc.. (24).

Acrescentando q. o princípio informador de nossa lit. deve ser estilístico. 26. Propõe desdatá-la.

Embora ligada ao contexto geral, pelo sentido de brasilidade da sua perspectiva, não me interessa muito essa parte, dirigida mais propriamente ao historiador literário, mas é digna de nota a di-
visão que propõe:

O longo início, a formação em curso e a plena autonomia. 35 e segs.

Enfocar o Brasil sob uma perspectiva européia, como no indianismo - 37.

Ver também os 3

37 - enfocar o Brasil de uma
Perspectiva européia (indianismo).

Número de chamada: 020061

Grifos nas páginas: 8, 9, 19, 33, 43, 46, 57, 113, 120, 126, 128, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 146, 149, 157, 164, 165, 166, 172, 251, 283, 318, 330, 332, 333, 338, 339, 355, 356.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 8.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Se nos fosse pedido que déssemos uma definição de ação do intelectual, poderíamos utilizar, sem grave prejuízo da essência daquela, a seguinte: “a busca da verdade””

pág. 9.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“julguem-no o que o julgarem, o intelectual é sempre um ser terrível, possuído de mil energias e de grande capacidade de solidão, de sacrifício e, não raro, de desprezo”

pág. 19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A política dos políticos, está dito, é gratuito exercício de poder. Uma leitura da história revela-nos, no entanto, que tal força de acção carece de motivos práticos e de material em que se exercite”

pág. 33

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul no subcapítulo:

“FIDELINO DE FIGUEIREDO”

pág. 43.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O homem político...”

pág. 43

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O homem de pensamento”

pág. 46.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul no subcapítulo:

“EDUARDO SPRANGER”

pág. 57.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Contudo, é surpreendente que sejam tão poucos os investigadores que amam o anonimato”

pág. 57.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: Grifo em nota de rodapé.

“O intelectual não deseja o anonimato, por intensa necessidade de diálogo. Pouco lhe importa ser conhecido ou discutido por todos. É, neste sentido, a antítese das celebridades populares”

pág. 113.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul no subcapítulo:

“MANUEL MALDONADO DENIS”

pág. 120.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“E o poder é o exercício do domínio sobre o “outro”, é a influência que um indivíduo é capaz de exercer sobre o próximo, de acordo com as suas próprias intenções. Quando exerço o poder político, tenho um único fito: conseguir que outrem me obedeça, obrigá-lo a fazer aquilo que eu quero que ele faça. O meio pelo qual consigo isto – a coação, a persuasão, a manipulação – é uma questão auxiliar do problema principal: eu quero mandar e quero que outrem me obedeça. Por isso Ortega y Gasset escreveu – com justiça – que este aspecto do poder político tem um carácter assustador. Porque na verdade o é. Claro que podemos deplorar este fato, mas o mundo já nos foi legado como está, e, agrade-nos ou não, essa é uma realidade radical que aí está, e com a qual há que contar.”

pág. 126.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Eu explico-me. O intelectual contemporâneo é um ser cuja sensibilidade pelo sofrimento e pela dor humana é aguçada pela sua capacidade de penetrar no véu atrás do qual se escondem – piamente umas vezes, deliberadamente outras – as injustiças que, justificadas pelas mais sonoras frases criadas pelas mentes dos defensores da ordem social estabelecida, servem como fachada para a perpetuação dos poderosos, nos seus cargos de mando político e económico. Na novela de Malraux, *A Condição Humana*, diz Kyo que “a dignidade é o contrário da humilhação”. O intelectual mantém uma posição refractária a toda a humilhação e a toda frase – tão usada por aqueles para quem ela representa somente isso, uma frase – de que o intelectual é contrário a qualquer violação da dignidade humana. Para mim, o intelectual é o porta-voz dos conquistados, dos derrotados, dos “humilhados e ofendidos”. A sua missão, pela sua própria natureza radical, é a de revelar, mostrando, em toda a sua crueza, tudo o que há de falso, de injusto, de opressivo, na ordem social em que vive. Por isso foi acusado – e acusam-no ainda – de debunking; palavra que traduzida significa “baixar do pedestal”, “pôr no seu sítio verdadeiro”, “trazer à realidade””

pág. 128

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul no subcapítulo:

“WRIGHT MILLS”

pág. 135.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Demasiado artificiosos para sustentar com argumentos explícitos a sua débil atitude política, evitam qualquer debate, e refugiam-se, como intelectuais paralisados, numa esfera puramente técnica e utilitária”

pág. 136.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Outra existe. A verdadeira “traição dos intelectuais do Ocidente” funda-se na burocratização da cultura”

pág. 139.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A imagem do homem culto como meta de todo ser humano, vai desaparecendo em toda a parte. Tanto na Rússia como nos Estados Unidos, o tipo idealizado é o do especialista, e quanto mais limitado o campo da especialização, mais se aprecia o sujeito que a ele se dedica.”

págs. 139-140

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os segredos da natureza convertem-se em segredos de Estado à medida que a ciência se torna, cada vez mais, uma parte importante da maquinaria de guerra, e nos Estados Unidos, além disso, parte principal dos absurdos dispêndios do capitalismo”

pág. 141.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

““Os homens maus”- escrevia John Adam, em 1790 – “desenvolvem-se intelectualmente com a mesma rapidez que os homens bons, e a ciência, a arte, o gosto, a sensibilidade e as letras, podem utilizar-se tanto para fomentar a injustiça e a tirania como para fomentar o direito e a liberdade, para favorecer a corrupção como para estimular a virtude””

pág. 142.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nenhum outro grupo ou tipo de homens possui tanta liberdade de movimentos; nenhum outro grupo está tão bem situado para provocar inovações, como os homens que dedicam a sua atividade à cultura”

pág. 146.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul no subcapítulo:

“LEWIS MUMFORD”

pág. 149.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Politicamente, o universalismo manifestou-se sob a forma de um imperialismo ainda mais unilateral e arrogante: a exploração de terra e povos distantes, em benefício de investidores que ficavam em casa, e de uma nova classe de dirigentes coloniais de além-mar.”

pág. 157.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Numa existência assim, as pessoas alimentam-se com o fito de sustentar as organizações dos empacotadores de carne e as associações dos letrados; conservam a saúde cuidadosamente, a fim de produzir dividendos para as suas empresas de seguros de vida, ganham pelo seu trabalho diário com o objetivo de pagar impostos, taxas, amortizações e prestações dos seus aparelhos de televisão, ou para cumprir a parte que lhes cabe num Plano Quinquenal”

pág. 164-165.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Tintoretto, e um pintor menor, como Teniers, vale para todas as manifestações da vida: o pintor inferior, não reconhecendo a diferença entre o alto e o baixo, entre o que está intensamente em movimento e o que é emocionalmente inerte, dá a cada parte da sua pintura a mesma pureza de acabamento, o mesmo cuidado minucioso. O grande pintor, por outro lado, sabe que a vida é demasiado curta, para que cada uma das suas partes seja tratada com o mesmo cuidado; por isso, concentra-se nas passagens de significação máxima, e trata precipitadamente, e até desdenhosamente, as passagens menores. Os seus atalhos e simplificações são um esforço para dar conta do que mais interessa. Essa reprodução tão essencial é a principal arte da vida.”

pág. 166.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os dois conceitos, de que a história é história da liberdade, e que a liberdade é o ideal moral da humanidade, não são contestados”

pág. 172.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“e não nos dispomos a ser estúpidos ou de mente restrita em honra do século estúpido ou da mente curta”

pág. 251.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul em nota de rodapé:

“Será conveniente consultar a História da Medicina de Arturo Castiglioni. Recordar que existiu uma conexão entre a religião e a medicina, e que continua ainda existindo, em certos setores, por exemplo, hospitais com certas funções administrativas nas mãos de religiosas, e, além disso, o fato de apreciar o sacerdote onde aparece o médico”

pág. 283.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: nota marginal : Roosevelt

“Deportações”

pág. 318.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O fim da antiga grandeza desta cidade pode muito bem chegar a ser um dia protótipo para muito bem chegar a ser um dia protótipo para os Estados Unidos: é sabido que, num espaço de quatro anos, Roma perdeu, para muitos séculos vindouros, nove décimas partes da sua população, só porque um rei godo tinha destruído os aquedutos; pouco depois, não havia já romanos capazes de reedificar o que tinha sido demolido”

pág. 330

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul no subcapítulo:

“JEAN-PAUL SARTRE”

pág. 332.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

““Eu sou técnico, e tenho necessidade da poesia técnica”. E isto é certo, a técnica é cultura; mas essa palavra, que eu acho simultaneamente natural e bela, demonstra que todas as formas da cultura são complementares, e que o rigor científico reclama de cada um, outro rigor mais difícil que o equilíbrio, o rigor poético. Outros melhor que eu apontarão as terríveis destruições que a guerra fria comente nos domínios da técnica e da ciência”

pág. 333.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quero conservar-me, contudo, na minha esfera: a poesia, as letras e, mais diretamente, as artes. Já se viu que esse jovem técnico necessita de poesias, que as absorve e consome, se assim se pode dizer”

págs. 338-339.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Vejam o caso de Kafka; esse escritor genial era judeu. Duas coisas o atormentavam ao mesmo tempo, a sorte da comunidade judaica de Praga – nos tempos dos Habsburgo e mais tarde nos primeiros anos da Checoslováquia burguesa – e os conflitos familiares que grassavam, as contradições de ordem religiosa, o que o levou a emitir um testemunho tanto mais universal quanto encerra a mais profunda singularidade. Mas que fizeram as nossas críticas? Minaram os seus livros, com a esperança de que alastrariam nas mãos do público soviético. Começaram por declarar que a burocracia era um defeito necessário do socialismo – como se esse vício não fosse inerente a todas as sociedades industriais – e depois disso converteram Kafka num denunciador de burocratas. Após isto, só resta enviá-lo ao país dos russos, com a esperança de que cada leitor reconhecerá o seu país no universo de “O Processo”.

Isto não teria mais consequência, se esta premeditada agressão não provocasse na Rússia um reflexo defensivo que, ainda que compreensível, também é um reflexo de guerra; já que estes livros nos insultam – diz-se na União Soviética – não nos faz qualquer falta a sua tradução. O resultado é que há já mais a sua tradução. O resultado é que há já mais de meio século que Kafka escreveu “O Processo”, e o público desse grande país, à cabeça do progresso científico, social e técnico, ignora até o seu nome na maioria dos casos, Este autor é vítima de duplo prejuízo: é falseado e tergiversado no Oeste, e ignorado no Este. Mas, em sentido inverso, somos todos, em todas as partes, quem sofre com a injustiça que se lhe faz; deforma-lo no Ocidente e no Oriente, com as nossas paixões partidárias, e em parte alguma beneficiamos da sua universalidade, isto é, do valor que teria para cada um de nós se o deixássemos envelhecer nos espíritos e corações”

pág. 355-356.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Vemos assim, hoje, delinear-se para homem de ciência um destino verdadeiramente trágico. Impelido pelas suas aspirações para a clareza e independência, ele forjou, por suas mãos, com uma força quase sobre humana, as armas da sua sujeição e aniquilamento da sua personalidade. Ele vê-se, assim, obrigado, como se fosse um soldado, a submeter-se ao silêncio imposto pelos detentores do poder político, a sacrificar a sua própria vida, e por vezes, o que é pior, a destruir a dos outros ainda que esteja convencido do absurdo de tal sacrifício.”

pág. 356.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Terá já passado o tempo em que a sua liberdade de pensamento, a sua independência íntima e de pensamento, as sua independência íntima e a das suas investigações, puderam iluminar e enriquecer a vida dos homens?”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul e vermelha.

Muito bom

Ótimo

O individual – 9.

O comportamento dos políticos – 19 e segs.

Não deseja o anonimato – 57.

s/ capacidade de penetrar no véu que esconde as injustiças – 126/7.

Os segredos da natureza transforma ram-se em segredos de Estado – 139/40.

A utopia às avessas: come-se para ser útil
Aos fabricantes de alimentos etc. 157.

O grande pintor não perde tempo aprofundando ninharias – 164.

Poesia p/ bem exercer a técnica – 332.

s/ Kafka – 338.

O homem político e o pensamento – 43

A história é história da liberdade – 166

Não ser estúpido em honra ao réu – estúpido 172.

Contraste entre forças e violência – 177 e segs.

Relações entre a Igreja e a medicina – 251.

Destino trágico do cientista moderno – 355.

Terá passado o tempo em que o cientista
iluminava a vida humana? 356.

Os “intelectuais paralisados” a q. se refere C. Wright Mills, aconselham-se muito, em seu esnobismo asséptico, a muitos de nosso estudiosos de literatura.

“A formação dos intelectuais” neste trabalho, Gramsci procura definir e caracterizar as várias espécies de intelectuais – (Referência p/ consulta, pois não li bem nas páginas)

CUNHA, Celso. *Uma política do idioma*. Rio de Janeiro:: Livr. São José, 1964. 52 p.

Número de chamada: 020011

Dedicatória do autor na folha de rosto.

Grifos nas páginas: 14, 15, 17, 22, 23, 38, 43.

Lembrete de Osman Lins nas páginas 22 e 23: Escrever um artigo sobre o tema.

Apontamento de leitura no colofão.

págs. 14-15.

Nota OL - grifo a lápis:

“Os responsáveis direitos por este estado de coisas, por esta redução do idioma à pobreza paralítica, são, sem dúvida, nossos gramáticos e filólogos, pela concepção estreita que têm dos fatos linguísticos.

Apesa dos serviços prestados, é preciso ter cautela com alguns filólogos, adverte Rodrigues Lapa. “Homens do passado, divinamente ingênuos e quase sempre teimosos, são levados, por força do seu mister, a refrear o passo à língua, julgando-se, por força e competentes para corrigir algumas das suas demasias e liberdades. Trabalho quase sempre inútil; e inútil, porque, se há aí alguém que escreva mal, são precisamente os filólogos, que nos aconselham a escrever bem”. E continua: “Estes respeitabilíssimos senhores estão quase sempre a falar-nos de “purismo” gramatical e a indicar-nos que o bom caminho é volvermos aos tempos vernáculos de João de Barros ou Fr. Luís de Sousa”

pág. 17.

Nota OL - grifo a lápis:

“A língua é um conjunto de sinais que exprimem ideias, sistema de ações e meio pelo qual uma dada sociedade concebe e expressa o mundo que a cerca, é a utilização social da faculdade da linguagem. Criação da sociedade, não pode ser imutável; ao contrário, tem de viver em perpétua evolução, paralela à do organismo social que a criou.”

pág. 22.

Nota OL - grifo a lápis:

“Um escritor purista é, pois, um escritor que se atém a formas de poesia inventadas por outros artistas de seu país; o que quer dizer que é um imitador, não um poeta”

pág. 22.

Nota OL - grifo a lápis:

“Escrever bem consiste em fazer continuamente pequenas erosões na gramática, no uso estabelecido, na norma vigente da língua. É um ato de rebeldia permanente contra o contorno social, uma subversão. Escrever bem implica em certo denodo radical”

pág. 23.

Nota OL - grifo a lápis:

“Preliminarmente, cumpre-nos mostrar que a literatura brasileira atual é extremamente rica e talvez tenha, como em nenhuma outra época, possibilidades de projeção universal. É sobre os seus textos que se deve fundar o ensino do idioma no curso médio, principalmente nas primeiras séries.”

pág. 38.

Nota OL - grifo a lápis:

“A língua portuguesa tende a projetar-se no mundo. Esse ideal de universalidade não pode corporificar, obviamente, com base na língua popular, diferenciada por natureza, mas na língua culta, que se eleva por cima de todas as variedades locais, regionais ou sociais, e é o denominador comum de todos os falantes do português.”

pág. 43.

Nota OL - grifo a lápis:

“On ne fait pas des fautes pour le plaisir de fire des fautes. L'eursapparition est determine, plus moins inconsciemment, par les fonctions que ells ont à remplir (plus grande expressivité, plus grande claret, plus grande économie, etc.) (Henri Frei, La grammaire des fautes, Paris-Genève-Leipzig, 1929, pag. 19).”

Apontamento de leitura no colofão a lápis e caneta esferográfica tinta azul:

Os responsáveis são m/ gramáticos – 14
s/ os filólogos – 15
Sue a e língua – 17
Um escritor purista. Escrever bem é fazer
Pequenas erosões na gramática – 22.
s/ os tetos deve fundar-se o ensino da língua – 23.

A língua culta – 32.
Função dos erros – 43.
A ideia de língua própria – 47.

WENDT, Herbert. *La Vida Amorosa en el Mundo Animal*. Barcelona: Noguer, 1964. 421 p.

Número de chamada: 020117

Grifos nas páginas: 62, 64, 98, 100, 105, 106, 114, 115, 116, 117, 119, 142, 144, 146, 148, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 174, 178, 183, 205, 228, 231, 242, 245, 248, 256, 257, 261, 306, 326, 330.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 62.

Nota OL - grifo a lápis:

“El miembro “se halla relacionado con el entendimiento y a veces tiene un entendimiento próprio. A veces se muestra reacio y trata de salirse con la suya, a pesar de que la voluntad del hombre, despierto o dormido, y hace lo que quiere. A veces el hombre duerme, pero el está despierto, y a veces el hombre está despierto, pero el duerme. A veces quisiera el hombre usarlo, pero el no tiene ganas, y a veces él tiene ganas, pero el hombre se lo prohíbe. Por lo tanto, parece como si esta cosa viva tuviera sentimientos propios y un entendimiento Independiente del hombre; y creo que el hombre no es justo al avergonzarse de nombrarlo, y no digamos de exhibirlo. Al contrario, lo cubre y esconde siempre, aunque en realidad tendría que adornarlo y mostrarlo solemnemente al igual que un ayudante idôneo” [...]

Leonardo no lego a la posteridad ninguna obra científica completa, sino solamente bosquejos, aforismos, destellos de pensamientos. Las observaciones exactas alternaban con fábulas, parábolas y ocurrencias fantásticas. Cuando, el 2 de mayo del año 1519, murió en el castillo de Cloux en Ambroise, huésped del Rey Francisco I de Francia, su discípulo predilecto y heredero Francesco Melzi no podíasospechar el gran tesoro científico que contenía su legado literário.”

pág. 64.

Nota OL - grifo a lápis:

“Durante la batalha de Edgehill, dicese que fue a sentarse a la sombra de un árbol, entregóse a la lectura de un libro y ni siquiera se enteró de los incidentes del combate. Pero los revolucionários no aceptaron como disculpa este desapego del sábio hacia lãs cosas de la mandana política, y cuando su régio protector tuvo que entregar la cabeza al hacha del verdugo, también su médico de cámara estuvo a punto de perder la suya. El consultório que el doctor Harvey poseía en Londres fue saqueado, perdió una gran parte de sus apuntes científicos, tuvo que huir al exílio y finalmente, en calidad de particular, retiróse a vivir a lãs tierras de Hampstead.”

pág. 98.

Nota OL - grifo a lápis:

“Los espongiários son hermafroditas. Cada animal produce óvulos y espermatozóides, pero en diferentes épocas, de suerte que se evita una autofecundación. Disposición ingeniosa, que también se encuentra en hermafroditas situados en un peldaño superior de la escala de evolución. Pero lãs esponjas tienen aún otra particularidad misteriosa y fantástica. Si se exprime una esponja viva a través de una redtupida de gasa, de suerte que se descomponga en todos los espongiários que la integran, estas células caminan como amebas una hacia la outra y se reúnen para formar aglomeraciones de células que se parecen a la mórula. Y esta mómula artificial se desarrolla luego como el gérmen en el óvulo. Se invagina, se convierte en gástrula y crece hasta convertirse en un nuevo espongiário.”

pág. 100.

Nota OL - grifo a lápis:

“porque todos los animales superiores que pueblan lãs aguas y la tierra firme han salido de seres vivos parecidos a gusanos: los moluscos, los caracoles y los calamares, lãs estrellas de mar, los erizos de mar, los crustáceos, lãs arañas y los insectos, los vertebrado

Solamente el grupo de los oxiúros, al que pertenecen la ascáride o lombriz intestinal, la triquina y un gran número de seres dañinos para lãs plantas, abarca, según algunos modernos parasitólogos, aproximadamente médio millón de especis, de lãs que solo se conoce y se há descubierto el dos por ciento.”

págs. 105-106.

Nota OL - grifo a lápis preto:

“Hay un gusano, cuyo fin – que aún no ha podido explicarse de un modo racional – estriba en introducirse en el intestino de un pájaro canor aún no adulto. Se trata de lo siguiente: ¿Cómo logrará un gusano que está nadando en el agua de un estanque, llegar hasta el intestino de pajarilho aún no crecido que viven allá arriba en los árboles, en los nido de sus padres ¿ Se introduce en el cuerpo de caracoles y deja que éstos le arrastren hasta las hierbas que crecen al borde del agua. ¿ Cómo puede llegarse desde el interior de un caracol, desde el borde del agua hasta el nido de un ave canora ¿ Es preciso ser transportado hasta allá arriba por el ave madre que anda en busca de alimento para sus crías. Pero las aves canoras que buscan alimento para sus crías, no se entretienen en extraer a los caracoles de sus conchas, sino que agarran, por así decirlo, lo que se les presenta ante las narices. Practica en el interior del caracol, sin matarlo, hasta que llegan a las puntas de las antenas. Aquí se hinchon tan retrotraer las antenas. Para que el caracol advierta su presencia, el conducto de gémenes, por debajo de la piel de la antena, que se ha hinchado hasta volverse delgadísima, se colorea de verde y Blanco como la chaqueta de un jockey. Los gémenes se contraen y se dilatan y entonces la antena verde y blanca hace señales al pájaro. Y el pájaro cree que se trata de una oruga. Agarra con el pico la antena de vivos colores, que se mueva convulsivamente, y la lleva al nido, donde están las crías. El gusano ha logrado lo que parecía imposible: desde el interior del caracol, en el estanque, ha llegado al estómago de una cría de ave canora que encuentra en un bien contruido nido en la copa um árbol.”

pág. 114.

Nota OL - grifo a lápiz:

“La ténia del pescado es expulsado, en forma de huevo, del intestino del hombre o de un mamífero ictiófago. Este huevo solamente puede desarrollarse cuando llega al agua. En forma de larva, la ténia de pez va nadando por las aguas de estanque o charcas y penetra en los cangrejos llamados cyclops, que, junto con las pulgas de agua, figuran entre los alimentos predilectos de los peces de agua dulce. Es preciso que el cangrejo sea comido por un pez joven para que el gusano pueda alcanzar la siguiente fase de su desarrollo. En los músculos y posteriormente en el hígado del pez va creciendo la larva del gusano y transforma en un cenuro vermiforme que ya se parece a la cabeza de lo que más tarde habrá de ser la ténia. Finalmente, el pez tiene que ser comido por un ser de sangre caliente – una nutria, un oso, un perro, un gato o un ser humano –, para que pueda cerrarse el ciclo. En el intestino del ser de sangre caliente, la cabeza del gusano desarrolla una cadena de eslabones, produce órganos sexuales, y expulsa sus huevos, que luego, en el agua, vuelven a iniciar el ciclo.”

pág. 115.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Ya que los huevos mal conducidos de algunas especies de solitarias no perecen, cuando se encuentran en el interior del anfitrión no adecuado; al contrario, el hijo de ténia que ha equivocado su camino pasa allí por todas las fases convertirse en cenuro. Pero los cenuros, que a menudo se encuentran en los ojos, en el cerebro o en otros órganos de vital importancia, empiezan a multiplicarse de un modo monstruoso. Se producen hijos y nietos de cenuro en los que pueden desarrollarse millares y millones de cabezas de ténia. Estas cabezas de medusa fracasan en cuando a su finalidad; en un momento dado, pierden la vida. Pero para la desgraciada criatura en cuyos órganos se han desarrollado, muchas veces es entonces ya demasiado tarde.”

pág. 116.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Quizá el Record de la compilación corresponda a aquella ténia de pescado que Max Braun estudió en Dorpart y que hasta alcanzar la madurez sexual tiene que pasar no menos que por cinco fases: huevos, gusano de agua, parásito de cangrejo, parásito de pez y parásito de animal de sangre caliente. Con su largura de cinco a nueve metros, figura entre las ténias gigantes, dícese que puede vivir hasta treinta y cinco años y en el transcurso de su vida engendra unos cuatro mil eslabones. Cada uno de los eslabones, después del apareamiento, contiene como término medio cincuenta mil huevos fecundados. Por lo tanto, en teoría, de un solo ejemplar de esta especie podrían salir doscientos millones de crías.”

pág. 117.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Todos los años, en los meses de octubre y noviembre, el mar se llena de gusanos junto a las costas de las islas Samoa y Fiji. Al iniciarse el crepúsculo matutino, exactamente el día antes del último cuarto de la luna, aparecen los primeros enjambres de gusanos. En el transcurso del día van concentrándose masas mayores. Al día siguiente, el mar se halla finalmente tan lleno de animales, que aparece teñido de un color verde amarilleno y, según el zoólogo Friedländer, parece “más sólido que líquido”. Algunos testigos presenciales aseguran que si se hinca un bastón o un remo en esta masa de gusanos, permanece unos instantes en posición vertical, antes de caerse.

La criatura que aquí aparece en miríadas ante algunas de las islas del Pacífico es el famoso gusano palolo, del que se han efectuado numerosas descripciones. Los isleños saben exactamente cuándo aparece, y luego celebran una gran fiesta con todo regocijo. Entran en el agua y con redes sacan los gusanos, y forman con ellos grandes montones en la playa. Luego se efectúa un banquete pantagruélico. Los palolos se comen cocidos y también crudos. Muchos viajeros europeos que han probado, dicen que tienen un sabor excelente.

Lo que come la gente de Samoa y Fiji no son gusanos completos, sino solamente los miembros sexuales cortados del gusano anélido Eunice veridis, que vive en las profundidades de los arrecifes de coral. El palolo produce allí una cadena de eslabones parecida a la de la tenie; y exactamente igual que la ténia, se mutila a sí mismo cuando quiere reproducirse”

pág. 119.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Pero a esta parte trasera le crece luego una nueva cabeza, de suerte que la parte sexual, a modo de gusano completo emprende su viaje nupcial. En otra especie, los animales hembras de la generación sexual irradian una luz constante, mientras que los machos brillan como luciérnagas, emitiendo rayos de luz y apagándolos alternativamente. Cuando una pareja efectúa la cópula, ambas partes apagan la luz. En una tercera especie, la hembra, después de poner los huevos, se convierte en un macho que apresuradamente busca las hembras que han de ser fecundadas. A tales hembras silidas se las puede convertir artificialmente en machos cortándoles lamitad del anillo trasero de su cuerpo.”

pág. 142.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Cuando la estrela de mar – según Bölsche – quiere divorciarse, se trata de “un divorcio con un refinamiento especial que aún no ha hecho suyo ninguna moderna novela de costumbres: o sea, un divorcio que consiste en que un ser, masculino o femenino, se divorcia de si mismo”. A pesar de la complicada estructura de su cuerpo, las estrelas de mar logran a menudo dividirse en dos mitades. Con ello se dividen en dos todos los órganos. “La terrible herida así producida se cicatriza pronto y en cada mitad se regenera la parte que falta.” Y luego aplica Bölsche el caso al Homo sapiens: A veces me parece que esta escisión producida en el próprio yo sería la finalidad que habría de perseguir alguno de nuestros congéneres demasiados individualistas”

pág. 144.

Nota OL - grifo a lápiz:

“un descubrimiento biológico que le ha asegurado un puesto permanente en la legión de honor de los grandes naturalistas. Descubrió la generación alterna.

En aquel entonces todavía no se sabía que los pólipos, los gusanos y muchos otros animales pueden existir en dos generaciones muy diversas: una, asexual, que se reproduce por gemiparidad, y otra, sexual, que engendra prole mediante la fecundación. En aquellos días, nadie se habría atrevido a afirmar, por ejemplo, que formas de vida tan distintas como la medusa, que nada libremente, y el pólipo, que vive fijo en un lugar, pudieran pertenecer a una y misma especie de animal, parecía algo paradójico, increíble y altamente ridículo.”

pág. 146.

Nota OL - grifo a lápiz:

“salpas, ascidias y apendicularios. Estos seres vivos, muy diferentes, se parecen sólo en una cosa. Están metidos dentro de una envoltura que puede ser gruesa y fuerte como cuero, pero también puede ser tenue y transparente. Por ello fueron clasificados por los zoólogos dentro de un grupo que recibió el nombre de tunicados.”

pág. 148.

Nota OL - grifo a lápiz preto:

“El descubridor del amphioxus, el gran naturalista Peter Simon Pallas, creyó en año 1774 que esta criatura era un caracol.”

pág. 160.

Nota OL - grifo a lápiz preto:

“la paralización se había producido por “triple puñalada”, mediante una operación quirúrgica de inverosímil precisión: “Descubrimos lo que el euménido sabía ya mucho tiempo antes que el anatómico: el Grillo posee tres centros nerviosos que se encuentran muy separados unos de otros. De ahí la sublime lógica de la picadura triple”

pág. 163.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Las sustancias aromáticas son empleadas por muchos animales como afrodisíaco. Tanto machos como hembras se perfuman para atraerse mutuamente y aumentar el deseo sexual. Entre los perfumes sexuales más importantes figura el apareamiento por alguno cocodrilos, ánales almizcleros machos, ratas almizcleras, cabras de almizcle e incluso por algunos tortugas, coleópteros, caracoles y calamares. El Homo sapiens, que reacciona de un modo parecido a los animales ante el almizcle, antes de la invención de sustancias odoríferas sintéticas sacrificó hecatombes de criaturas almizcleras con objeto de utilizar sus aromas afrodisíacos para sus propios fines. Por ello no debe extrañarnos que las mariposas, animales que de un modo especial poseen la propiedad de percibir los olores, usen un perfume afrodisíaco en su vuelo nupcial.

Mientras que las hembras de las mariposas emiten olor para atraer a los machos, los machos a su vez desprenden su perfume afrodisíaco para preparar a las escamas de olor, manchas de olor o penachos de olor que extienden de bolsas especiales tan pronto como se aproxima una hembra. La mayoría de estos olores no son percibidos por el órgano olfativo del hombre; se hallan por debajo de nuestro límite del olfato. La mariposa de calavera, uno de los lepidópteros europeos más impresionantes, despide un penetrante olor a almizcle. Otras mariposas nocturnas, en la época amorosa huelen suavemente a frambuesa, vainilla o caramelo.”

pág. 165.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El maestro no superado en la técnica de la iluminación dentro del mundo de los insectos es un gran elatérido que vive en las islas del Caribe y recibe allí el nombre de cucuyo. Sus linternas de amor son tan potentes que los indígenas meten esos coleópteros en bolsa de gasa y luego las llevan en la cabeza como adorno o las utilizan como linterna en sus viajes nocturnos”

págs. 166-167.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Las “moscas de un día” o efeméridos, como las han bautizado bonitamente los zoólogos, son consideradas desde los tiempos de la antigüedad clásica como símbolo de lo pasajero o efímero de la vida. Como animales sexuados alados, la mayoría de los efeméridos viven efectivamente muy poco tiempo, a veces tan solo unas horas. Sin embargo, en su estado de larva, según las especies, se han pasado medio año, un año o incluso varios años en el agua y en ella se han alimentado de toda suerte de sustancias vegetales. En cambio, el insecto completo no come nada y la mayor parte de sus órganos carecen de función. Se pasa las pocas horas de la vida que le quedan bailando, solamente para efectuar la cópula y poner los huevos. La forma rápida con que termina semejante danza de la vida y del amor la describió un observador llamado Cornelius en el año 1848 teniendo presente el ejemplo de la mayor de las especies centro europeas, la palingenia longicauda.

Cornelius fue con unos pescadores, un día de junio, a las siete de la tarde, a la orilla del Lippe, en Westfalia, donde, cuando estas moscas salen del agua suelen aprovecharse como cebo para la pesca. Cuando llegó al lugar del suceso, una media docena escasa de palingenias acababa de salir. Pero al cabo de unos pocos minutos la escena cambió de tal modo que no era posible contar el número de ellas: “... la masa de insectos que salía del agua era cada vez más densa, y finalmente la superficie del río quedó completamente cubierta de ellos y múltiples esfuerzos y movimientos de los efeméridos por desprenderse de sus envolturas y elevarse volando por encima del agua ocasionaban tal rumor que parecía como si el agua estuviera hirviendo...”

Media hora más tarde, el aire estaba lleno de un enorme enjambre de machos danzantes. El enjambre fue subiendo, sigue diciendo Cornelius, “cada vez más alto y traza camino que se cruzan en el aire, hasta la altura de 2,50 a 30 metros en el mismo espesor, manteniéndose siempre lo más cerca del río. Muchos machos parecen complacerse solamente en sus movimientos, otros pelean entre sí por apoderarse de una hembra y en el ardor de la pelea amenazan con caer apelotonados en el agua... Hacia las ocho de la tarde, el espectáculo parece haber llegado a su punto culminante”. Una hora después, concluye el cronista, ya no salían más insectos del agua. El enjambre fue haciéndose más y más claro, y poco después se había disuelto todo. Solamente se veían aún millones de palingenias muertas que cubrían, como un espeso manto de nieve, campos y prados y las aguas del río. Una danza sexual que duró dos horas y media y en la que a lo sumo el uno por ciento de los individuos logro realizar la cópula.”

pág. 168.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El aparato sonoro, de típica estructura, de las cigarras canoras consta de cuatro pequeñas cavidades en la parte inferior del cuerpo. Estas cavidades están cubiertas por un par de lóbulos parecidos a orejas, que son la prolongación del borde inferior del tórax. Cada una de estas prolongaciones cubre dos cavidades. Al contraer y distender un fuerte músculo en el segundo segmento abdominal se pone a vibrar una membrana de tambor en el lado interior de cada cavidad lateral. Las vibraciones pasan luego, a través de un gran espacio de aire que hay en el interior del cuerpo, hacia una membrana plegada, en el dorso de la misma cavidad. Las membranas actúan como amplificadores del sonido. El abrirse y cerrarse de los lóbulos parecidos a orejas produce finalmente el movimiento rítmico de los sonidos.”

pág. 169.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En Norteamérica vive una especie de cigarrallamada Allá seventeen-year-cicada, porque sus larvas necesitan diecisiete años – en las regiones meridionales trece años – hasta que dentro de la tierra han ido desarrollándose lentamente y alcanzan su última fase de madurez. Cuando han transcurrido estos diecisiete años, la larva de cigarra sale de la tierra, trepa a un árbol, rompe su envoltura y sale el insecto completo. Ahora solamente le quedan de cinco a seis semanas para vivir en la tierra. Estas semanas, como dice el biólogo Curt Thesing, “están dedicadas exclusivamente al canto y al amor”. Por consiguiente, se trata de un pasar el noventa y nueve por ciento de su vida en las tinieblas para poder cantar al sol en la última centésima parte, ébrio de amor.”

pág. 171.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“compinches”

pág. 174.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Cuando un macho lograba acercarse mucho a una de estas hembras, la rodeaba con la pinza doblada circularmente y danzaba literalmente con ella, aunque sin tocarla jamás, pero procurando atraerla a

su próprio escondite”.

Pero tales danzas, según Beebe y Crane pudieron comprobar, representaban solamente el preludio del cortejo propiamente dicho. Al principio constituían más bien un deporte que un flirteo en serio. Esta danza deportiva iba poco a poco contagiándose a toda la colonia. Compararon estas danzas de las distintas especies muy acertadamente con las danzas panameñas del carnaval: “Las danzas eran tan diferentes unas das otras que en una colônia mixta podíamos reconocer las especies fijándonos solamente en las danzas”. Mientras danzaban, los colores de los machos hacíanse más vistosos. “Como Buenos latinoamericanos que se preparan para las fiestas, los cangrejos se arreglaban mucho y ante nuestros ojos se transformaban de unos seres pardos y grises en criaturas rosadas y blancas, púrpura y verde o azul turquesa, rojo de rubi y azul, según la especie.”

págs. 177-178.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Tanto los machos como las hembras de las arañas poseen dos orificios sexuales en la parte inferior del abdómen; pero, contrariamente a lo que pudiera creerse, no se unen de un modo directo, porque el macho de las arañas carece de pene. En vez de ello, sus quelíceros se han transformado en órganos para transmitir el semen. Cuando un macho de araña quiere copular con una hembra, primero tiene que hilar una pequeña red. Luego da toques a esta red con su abdomen y deja caer en ella una gotita de semen. Luego moja varias veces los quelíceros en la gota y llena de semen sus extremos de forma vesicular. En las grandes arañas aviculares de los trópicos este preludio de la aventura amorosa dura a menudo de dos a tres horas.

Sólo después de Haber llenado de semen sus quelíceros, despierta en el macho de la araña el impulso del apareamiento. Del modo más diverso tratan los miembros de cada una de las especies de llamar hacia si la atención delas hembras. Los machos de las arañas tejedoras de redes tejen un hilo que llega hasta las redes de las hembras y tiran fuertemente y a intervalos de este puente de amor, hasta que la dueña de la red açude a ver lo que pasa. Las tarántulas machos hacen señas a las hembras con ambos quelíceros, se yerguen e incluso dan unos pasos de danza.”

pág. 183.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Los machos están armados con cuernos de rinoceronte, cornamentas, pinzas, garrotes, horquillas y otras extrañas estructuras de quitina en la cabeza o en el protórax.”

pág. 205.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sorprendí a una de mis parejas en esta horrible posición: El macho, mientras esta realizando la cópula, tiene abrazada a la hembra; pero el infeliz insecto ya no tiene cabeza, cuello y casi está sin tórax. En cambio, la hembra, há vuelto hacia atrás los instrumentos bucales y está devorando tranquilamente los restos de su dulce amante. Y estos restos masculinos siguen desempeñando su función vital de fecundación [...] Un decapitado, un amputado hasta la mitad de su cuerpo, un cadáver que se empeña aún en dar vida a una nueva generación. No abandonará a su esposa hasta que Ella abra el vientre, sede de sus órganos de generación.”

pág. 228.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“el escritor sudafricano Eugène Marais en sua obra El alma de la Hormiga Blanca haya manifestado la conjetura de que tal estructura de barro con sus pasadizos y celdas, con el rey, la reina, los innumerables obreros, soldados y larvas, en el fondo no sea más que un “animal compuesto”, un solo organismo, dominado por un alma colectiva.”

pág. 231.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El alma de la Hormiga Blanca, Marais designa la dura envoltura de barro del termitero como la piel, los pasadizos y cámaras como venas y arterias, los obreros como células de cada uno de los órganos y la cámara real, en interior de la construcción, como el corazón, cerebro y aparato reproductor de ese “animal compuesto”. El todo, dice este autor, está dirigido por un alma colectiva, una extraña autoridad que se encuentra más Allá de cada termes individual:”

pág. 242.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Los peces machos se engalanan para la época de la reproducción. Los machos del rhodeus amarus brillan con todos los colores del arco Iris. Los machos de los peces gasterósteos ostentan um vientre de color rojo intenso y una espalda verde claro. También presenta un intenso color rojo purpúreo el vientre del solmón macho. El macho del pez del paraíso luce unas rayas rojas y azules y extienden sus flotantes aletas rojas. Los colores de bodas de algunas percas, carpas, laberíntidos y barbos entusiasman a millones de amigos de los acuarios. Si los machos pelean por una hembra, el vencido palidece y pronto presenta un aspecto algo descolorido. En cambio, el vencedor adquiere colores cada vez más vistosos, y las hembras a punto de desovar le siguen – usando una expresión de Darwin – “como las damas de la época caballeresca seguían el estandarte del vencedor” Por consiguiente, los colores de adorno

están destinados a recrear la vista del sexo femenino. Ejercen una fascinación. Y en aquel macho que presenta el mejor aspecto también funcionan mejor las glándulas de las hormonas sexuales.

Konrad Lorenz ofrece una descripción de los hermosos colores nupciales del pez de pelea: “En el pez de pelea no dura mucho esta hermosura de colores. El pequeño pez grisáceo que está en un rincón del acuario, con las aletas plegadas, todavía no revela nada de ello. Solamente cuando otro gnificante que él, se le acerca y se miran uno a otro, entonces brillan sus colores, toda aquella increíble maravilla, y casi tan rápidamente como cuando u hilo eléctrico se pone rojo al pasar por él la corriente”

pág. 245.

Nota OL - grifo a lápiz:

“brillantes colores y a cada rayo irisado de sus magníficas aletas”. Pero, según Lorenz, “es curioso que al principio todavía no puede determinarse si esta danza se convertirá en un juego amoroso y luego en copulación o si desarrollará hasta convertirse en una sangrienta lucha”

pág. 248.

Nota OL - grifo a lápiz:

“ritos natatórios hacia el nido de espuma; ambos van danzando uno alrededor de otro, trazando círculos que se hacen cada vez más estrechos, hasta que al fin la hembra es llevada por el macho al centro del nido y es acostada sobre su espalda. Entonces los dos a un tiempo expulsan sus células sexuales.”

págs. 256-257.

Nota OL - grifo a lápiz:

“Mediante la acción de hormonas, trasplante de glándulas germinativas y análogos experimentos, han podido transformarse machos de peces portaespadas en hembras, y hembras en machos, transformación que en ciertos casos se produce también si intervención de los experimentadores. Si, debido a la edad, enfermedad o ataque de parásitos, a una hembra de porta espadas le quedan tan destruídos los ovários que ya no pueden producir hormonas sexuales femeninas, entonces el animal sufre un cambio radical y completo. Se hace más esbelto, desaparece la típica mancha de gestación situada por encima de las aletas abdominales, la aleta de la cola crece hasta formar aquella punta que semeja una espada, a la que la especie debe su nombre; la aleta anal se transforma en gonópodo, las glándulas sexuales producen esperma y la hembra así transformada en macho puede ahora cortejar y copular a las herbras de su misma espeie. Si la función hormonal del cuerpo no há sido destruída tan radicalmente, entonces el animal en cuestión se convierte en hermafrodita. En cambio, si las glándulas sexuales han quedado completamente destruídas como en una castración, entonces la hembra se convierte en macho, que aunque desarrolle características masculinas es incapaz de fecundar.

Pero entre los peces hay también auténticos hermafroditas que han adquirido esta anomalía por ninguna enfermedad. En dos grupos de peces de mar, los serránidos y los sargos, se hallan a menudo ejemplares en cuyos cuerpos se halla tanto un ovário bien desarrollado como un testículo capaz de funcionamiento. Incluso se há observado varias veces a una cabra que – probablemente por falta de compañero – primeiro pone los huevos y luego los rocía con una nube de esperma”

pág. 261.

Nota OL - grifo a lápiz:

“El mar y los abismos marinos se hallan entrecruzados por una red de innumerables vías de migración. Periódicamente emigran los bancos de peces de un lado para otro, impulsados por el hambre y por el amor. Suben de los fondos abisales hacia la superficie, siguen la costa y se dirigen hacia alta mar; vuelven a las costas, siguen las grandes corrientes abundantes en plâncton y van al encuentro de bancos marinos para desovar en ellos. Muchas de estas migraciones de peces aún no han sido estudiadas. Sólo desde que los biólogos marinos comenzaron a marcar a los peces emigrantes con chapitas de metal o de plástico, están en condiciones de trazar, por lo menos grandes rasgos, la red de carreteras de los océanos.”

pág. 306.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Cuando en la era mesozóica de la tierra hicieron su aparición los primeros mamíferos carnívoros, criaturas insignificantes del tamaño de una rata, los grandes reptiles dejaron de pronto de ser los soberanos absolutos de la tierra. Es verdad que a ellos mismos no podían hacerles nada aquellos pequeños demonios de dientes agudos, pero podían comer incluso los huevos de los sáurios más gigantes. Y esto es lo que hacían. El paleontólogo americano Roy Chapman Andrews descubrió en el desierto de Gobi muchos huevos de sáurios y vio que los huevos habían sido abiertos por los dientes de pequeños mamíferos, los cuales habían devorado su contenido. Algo parecido debió de ocurrir también en otras regiones de la tierra.

De ello se há sacado incluso la atrevida conclusión de que la lenta extinción de los sáurios pudiera tener que ver con el florecimiento de la clase de los mamíferos. Según esta hipótesis, los mamíferos de rapiña de los períodos jurásico y cretáceo diezmaron de tal modo las crías de los sáurios que se hizo inevitable una lenta extinción de los grandes reptiles. “Es muy probable”, dice el paleontólogo americano Edwin H. Colbert, “que con tales devoradores de huevos se iniciara una disminución en el número de los grandes reptiles. Pero es algo sumamente inseguro el grado en que este factor pudo influir en la definitiva y completa extinción de los sáurios” Es probable que los sáurios se vieran obligados a desaparecer de la escena de la tierra como otras criatura que habían rebasado el punto culminante de su evolución y especialización y ya no estaban en condiciones de transformarse para vivir en circunstancias que habían cambiado.”

pág. 326.

Nota OL - grifo a lápis:

“Un ave de gran tamaño y patas largas, de las selvas del sudeste de Australia, que recuerda un poco al faisán, pero que es afín a las aves canoras, es casi tan interesante como el ave del paraíso por sus habilidades en la danza. Se le ha dado el nombre de ave lira, porque tienen forma de lira sus dos grandes plumas externas de la cola. Figura entre los más perfectos imitadores del mundo de las aves, porque imita la risa, los gritos, los ladridos, las bocinas de los automóviles y el silbido de las locomotoras. La danza de celo del macho del ave lira, durante la cual actúa como un verdadero ventrílocuo, culmina cuando el ave deja caer hacia delante las desplegadas plumas de la cola. Todo su cuerpo desaparece entonces bajo la cascada de plumas, como bajo un baldaquino de seda. Sólo sobresalen todavía del baldaquino las dos grandes plumas que forman la lira.”

pág. 330.

Nota OL - grifo a lápis:

“de la reproducción, pero pasada esta época se contraen hasta tal punto que apenas puede comprobarse su existencia. Por ello, fuera del período de la reproducción, las aves pueden considerarse como seres prácticamente sin sexo.”

pág. 337.

Nota OL - grifo a lápis:

“Y el otro extremo lo representan las cacatuas, en las que incluso fuera de la época de la reproducción, la pareja vive tan estrechamente unida como le es posible, se abrazan con las alas y se dan cariñosos besos con el pico”

pág. 361.

Nota OL - grifo a lápis:

“Al cabo de unas horas, en la cría del cuclillo, completamente desnuda y ciega, despierta el impulso de arroja fuera del nido todo cuanto encuentra. Lateralmente o hacia atrás se desliza debajo del cuerpo de sus hermanastros o debajo de los huevos que aún hay en el nido los coloca encima de su ancha espalda, algo cóncava, entre las alitas, muy estiradas, parecidas a brazos, que, contrariamente a las de otras aves pequeñas recién nacidas, son muy robustas y móviles. Caminando hacia atrás se dirige con su carga a la pared del nido y trepa por ella. Para ello utiliza la parte anterior de la cabeza y la frente, para apoyarse. El pequeño y ciego mozo de cuerda levanta el cuerpo extraño hasta el borde exterior del nido, y en el último instante debe andar con mucho tiento para no caer él mismo por la borda. Cuando ha arrojado su carga, vuelve al centro del nido con energía y habilidad y, en caso necesario, reanuda su tarea.”

pág. 379.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El orgasmo es uno de los fenômenos biológicos más extraños.”

Apontamento de leitura no colofão e na contra capa – caneta esferográfica tinta azul e lápis preto.

Onde morreu L. da Vinci – 62

Sua descrição do pênis – “

A calma de H – 64

Esponjas – 98

O verme q. chega ao estômago o pássaro 105/6

A tênia e suas migrações – 109 e segs.

O eunice viridis. q. aparece em outubro e novembro, nas ilhas Samoa e Fiji – 117

A luz q. se apaga no ato sexual 119.

Biparte-se a estrela do mar – 142.

A geração alterna – 144.

O amphioxus – 148.

As 3 picadas do grilo – 160.

Animais q. usam almíscar p/ atrair o par – 163.

Fabre e as mariposas – 161 e segs.

Escamas, manchas ou penachos de odor – 163.

Cheiro de mariposas – framboesa, baunilha, caramelo – 163

Luminosos: o cucugo. 165.

A dança das efemérides – descrição de Cornelius ? 166/7

Como cantam as cigarras – 168.

A cigarra cujas larvas precisam de 17 anos p/ amadurecer -169.

Métodos modernos de combate a insetos – 171 e segs.

Os caranguejos – 174. – suas cores (mutáveis durante O jogo amoroso – idem.

As aranhas e as rêdas – 178 . 177/8.

Ornatos de um escaravelho – 183.

Recapitado, continua o ato sexual – 205.

O “animal comporta” 228, 231.
Peixes que mudam de cor – 242/3
Peixes: dança amorosa ou luta – 245
Mudar de sexo – 256
Hermafroditas – 257
Rotas submarinas – 261
O mistério das enguias – 265 e segs.
Os los mamíferos, pequenos, não atacavam os sáurios, mas
devoravam seus ovos – 306

Por que voam as aves – 321.
Ave do paraíso 323
Ave livre – 326
Tilonorrinco – 326
Pavão – 318
Fora do período repro-
dutivo, as aves
como que são
assexuadas – 330

Carcatua – 337
O cuco novo, que
mata os outros
pássaros do ni-
nho – 361.

Orgasmo – fenômeno dos + estranhos 379.

compinhche 171.

PAUWELS, Louis e Bergier, Jacques. *O despertar dos mágicos - introdução ao realismo fantástico*. Trad. de Gina de Freitas. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1965. 457 p.

Número de chamada: 020246

Grifos nas páginas: 221, 426

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 221.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

““No domínio da ciência aprendemos quão vasta é a estranheza do mundo”, diz Oppenheimer”

pág. 426.

Nota OL - grifo a lápis:

“Os sonhadores vêm através das malhas um mundo quadriculado, só distinguem enganadoras, agem em consequência e não sabem que esses quadros são apenas os fragmentos insensatos de um todo enorme. Esses sonhadores não são, como talvez o suponhas, os lunáticos e os poetas; são os trabalhadores, os sempre-reposado do mundo, os possesos da loucura de agir. Assemelham-se a escaravelhos feios e laboriosos que se arrastam ao longo de um cano liso para nele mergulharem ao chegar lá em cima.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul e lápis.

A natureza estranha do mundo (Oppenheimer) - 221.

Os sonhadores - 426.

BEAUVOIR, Simone de. *Que Peut la Litterature?* Paris: Union Générale D'Éditions, 1965. 127 p.

Número de chamada: 020153

grifos nas páginas: 34, 44, 45, 46, 61, 73, 80, 82, 83, 84, 92, 115, 118, 119, 120.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 34.

Nota OL - grifo a lápis:

“L'ouvrier peut être englué dans sa situation sociale, pris dans les mécanismes de l'aliénation. Il peut, aussi, prendre conscience de sa situation de classe, s'intégrer, par là, à un projet révolutionnaire global: il

devient prolétaire, et militant. Mais son engagement de militant ne se traduira pas au niveau de son activité créatrice, de son travail productif. Son travail productif, jour après jour, contribuera à soutenir, à développer, la société qu'il veut détruire, transformer. Son activité qu'il veut détruire, transformer. Son activité de militant se déroule, donc, à un autre niveau spécifique: syndical et politique. L'écrivain, par contre, voit son engagement se répercuter, immédiatement, sur son travail créateur. Car c'est en tant qu'écrivain, parce qu'il est écrivain, qu'il s'engage. C'est sa seule raison d'être qu'il met en jeu: son existence, en somme"

pág. 44.

Nota OL - grifo a lápis:

"Carl e pouvoir de la littérature est imense, mais ambigu. Aussi bien mystificateur que n prise directe sur les démystificateur, dévoilant le monde ou le recouvrant de concepts chosifiés. Et ce n'est pas un pouvoir immédiat: il n'est pas en prise directe sur les événements, il est toujours en retard, ou en avance, sur les exigences de la politique. Mais tel est son pouvoir et aucun décret ne changera sa nature."

págs. 45-46.

Nota OL - grifo a lápis e caneta esferográfica tinta azul:

"Il me semble, par ailleurs, que cette questions sur le pouvoir de la littérature doit s' inclure dans une interrogation plus radicale: y aura-t-il encore une littérature, d'ici quelques dizaines d'années, dans nos sociétés qui se denomment néo-capitalistes? Les enquetes sociologiques semblent démontrer l'apparition d'une tendance qui conduirait au remplacement – ou tout au moins au déplacement – du livre par les moyens de diffusion audio-visuelle des biens de consommation idéologiques. Je n'ose pas dire culturels, car l'aculture est une activité, non pas une consommations, ou une receptions passive d'idées toutes faites, d'images choisies, par des moyens de jour en jour plus contrôlés par l'État. Dans le domaine du livre lui-même, la proportion d'ouvrages exigeant un minimum d'effort, de participations active du lecteur, tend à augmenter constamment. Or, il n'y a pas de littérature sans lecteurs, reels ou potentiels. Et voice comment, dès les premiers pas, nous retombons sur la politique, car la constitutions d'une civilisations de lecteurs, au niveau actuel du développement historique, exige une transformation radicale de nos societies.

Cette tendance vers la disparition de la literature – oi, tout ao moins, vers son remplacement progressif par des sous-produits – obéit, d'une part, au jeu spontané du développement des techniques, mais elle est aussi le résultat d'une certaine action concertée. La bourgeoisie – j'emploie ce terme pour la rapidité de l'expression, sans lui donner un sens figé, comme si cette classe était monolithique, homogène jusqu'au bout dans ses demarches historiques – la bourgeoisie éprouve toujours, au fond d'elle-même, une méfiance tatillone envers les écrivains, envers la littérature. Mais elle a beaucoup appris. Elle a pris conscience de la capacité de résistance et d'absorption de la société qu'elle domine, qu'elle marque de son empreinte. Elle a compris qu'il lui fallait essayer de neutraliser le principal pouvoir de la littérature, qui est un pouvoir de contestation, de vérité, et ceci, dans toutes les sociétés"

pág. 61.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

"Et c'est pourquoi, si ele n'est pas une dimension constamment presente, alor, je vous l edis, les pays sous-développés, la politique, vivre ou mourir, quelle importance?"

pág. 73.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Pour moi, il s'agit d'une activité qui est exercée par des hommes, pour des hommes en vue de leur dévoiler le monde, ce dévoilement étant une action"

pág. 80.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Autrefois, on parlait de vision du monde. Bon, c'est une expression qui est idéaliste, gênante à cause de cela, comme si le rapport de l'homme au monde c'était simplement de le refléter dans sa conscience, de le voir sous un angle ou um autre."

pág. 82.

Nota OL - nota marginal autográfica a caneta esferográfica tinta azul: Fala apenas da fruição? Há literatura fora disto:

"C'est ç ala différence essentielle avec l'informations. Quand je lis Les Enfants de Sanchez, je reste chez moi, dans ma chambre, avec la date où je vis, avec mon âge, avec Paris autor de moi; et Mexico est au loin avec ses taudis et avec les enfants qui vivent là-bas; et je m'intéresse à eux, j eles anexe à mon univers, mais je ne change pas d'univers.

Tandis, que Kafka, Balzac, Robbe-Grillet, me sollicitent, me convainquent de m'installer, du moins pour un moment, au Coeur d'un autre monde. Et c'est ça le miracle de la littérature et qui la distingue de l'informations: c'est qu' une vérité une autre. J'abdique mon "je" en faveur de celui qui parle; et pourtant je reste moi-même."

pág. 83.

Nota OL - nota marginal autográfica a caneta esferográfica tinta azul: um filosofo pode fazer isto e não ser lit.:

“Il y a oeuvre littéraire, à mon avis, dès qu’un écrivain est capable de manifester et d’imposer une vérité; celle de son rapport au monde, celle de son monde. Mais il faut comprendre ce que ces mots signifient”

pág. 84.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“toute oeuvre littéraire essentiellement est une recherche”

pág. 84.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Roman, autobiographie, essai, il n’y a pas d’oeuvre littéraire valable qui ne soit cette recherche”

pág. 92.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sauvegarder contre les technocraties et contre les bureaucraties ce qu’il y a d’humain dans l’home, livrer le monde dans sa dimension humaine, c’est-à-dire en tant qu’il se dévoile à des individus à la fois liés entre eux et séparés, je crois que c’est la tâche de la littérature et ce qui la rend irremplaçable.”

pág. 115.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“ensuite l’oeuvre d’art n’est pas un rêve, c’est un travail”

pág. 118.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nous sommes entres aujourd’hui, depuis Mallarmé, dans la période où l’art se critique; “la poésie critique”, c’est ainsi que Mallarmé définissait son époque poétique.

Depuis, la plupart des arts et la littérature meme se critiquent. C’est-à-dire que, par exemple, on cherche, en sculpture, (mettons Giacometti), non pas à faire selon des usages et des recettes et des principes, une certaine statue, mais on met en jeu la sculpture dans chaque statue qu’on fait. Ça veut dire: on regarde ses limites, sa validité, sa possibilité, comme dit Giacometti, d’atteindre à une ressemblance humaine; bref, la sculpture est en jeu dans ce que fait le sculpteur; seulement elle vise quelque chose. Giacometti la met en jeu et cependant il y a une signification de ses statues qui est autre chose que cette réflexion critique, qui est précisément l’objet, l’homme signifié.”

págs. 119-120.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“De fait, quando on travaille et que l’on veut qu’une phrase ait la structure qui convient, on se reporte au lecteur qui, lui, doit la prendre comme une expérience nouvelle.

Quand j’écris ma phrase j’en connais d’avance partiellement, donc je ne peux pas la voir; comme je ne peux pas la voir; comme je ne peux pas la voir je ne peux pas savoir comment elle s’intègre réellement dans l’oeuvre. Je pourrai dans huit jours parce que dans huit jours je serai décalé, je serai lecteur; mais je ne peux pas maintenant, je ne peux pas avoir une vraie expérience.

Qu’est-ce que je fais alors? J’essaie de m’imaginer que je suis mon propre lecteur – tous les auteurs font cela; travailler consiste à se couler idéalement et critiquement dans la peau d’un autre, le lecteur, qui est au fond celui qui saisira complètement l’objet, celui qui sera le créateur.

Je veux dire ceci: l’auteur écrit une partition, mais l’exécutant, celui qui réalisera le morceau de concert, c’est le lecteur; l’auteur, tout ce qu’il fait ici échappe toujours, tandis que celui qui prend le livre, qui l’ignore, qui reçoit chaque phrase comme une expérience nouvelle et qui, par conséquent, peut la saisir dans sa vérité concrète, c’est évidemment le lecteur.”

Apontamento de leitura no colofão a lápis e caneta esferográfica tinta azul e preta:

34 – O operário não se ?? enquanto trabalha; o escritor sim.

44 – o poder da literatura, ambíguo.

45 – Pergunta: Haverá daqui a anos, sob os meios de difusão audio-visual, a literatura? Responde: sibiliza a burguesia pelo apoio absoluto à cultura de massa. Não há lit. sem leitores seu principal poder é de constatação.

61 RiCardou: se a literatura não é uma dimensão sempre presente, nada mais tem importância.

73 – S. Beauvoir – definição de literatura.

80 – Falava-se, antes, da visão do mundo.

84 – O livro de bordejar.

92 – Finalidade: sobreguardar o que há de humano no homem.

115 – a obra de arte é um trabalho, não 1 sonho.

118 – a arte, hoje, se critica.

119/20 / o escritor e o leitor (este escutante).

Acha q. a literatura pode arrebatrar o homem às forças

da alienação, e q. o homem procura, no livro, um sentido global p/ a sua existência (121 e segs.)

Théorie de la Littérature. Trad. por Tzvetan Todorov e com prefácio de Roman Jakobson. Paris: Seuil, 1965. 312 p.

Número de chamada: 020229

Grifos nas páginas: 185, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 287, 290, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 185

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“J’ai déjà écrit à propos de la singularisation chez Tolstoi. Ce procédé a une variante qui consiste à s’arrêter sur un seul”

pág. 265.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Cette littérature jounalistique était tout à fait légitime comme réponse au thème choisi par le romancier.”

pág. 266.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Il ne suffit pas de choisir un thème intéressant. Il faut soutenir l’intérêt, il faut stimuler l’attention du lecteur. L’intérêt attire, l’attention retient.

L’élément émotionnel contribue largement à captiver l’attention. Ce n’est pas sans raison que, suivant leur caractéristique émotionnelle à agir directement sur un large public. Susciter une émotion est le meilleur moyen pour captiver l’attention.”

pág. 267.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“elle est si embrouillée qu’on ne peut pas l’exprimer par une simple formule. Néanmoins c’est en gros le moment de sympathie qui guide l’intérêt et retient l’attention appelant le lecteur à participer au développement du thème”

pág. 267.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le thème présente une certaine unité. Il est constitué de petits éléments thématiques disposés dans un certain ordre.”

pág. 268.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta e lápis:

“Arrêtons-nous sur la notion de fable. On appelle fable l’ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l’œuvre. La fable pourrait être exposée d’une manière pragmatique, suivant l’ordre naturel, à savoir l’ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l’œuvre.

La fable s’oppose au sujet qui est bien constitué par mêmes événements, mais il respecte leur ordre d’apparition dans l’œuvre et la suite des informations qui nous les désignent.

La notion du thème est une notion sommaire qui unit le matériel verbal de l’œuvre. L’œuvre entière peut avoir son thème et en même temps chaque partie de l’œuvre possède son thème. La décomposition de l’œuvre consiste à isoler les parties de l’œuvre caractérisées par une unité thématique spécifique. Ainsi la nouvelle de Pouchkine, le Coup de pistolet, peut être décomposée en deux récits: celui des rencontres du narrateur avec Silvio et avec le comte, et celui du conflit entre Silvio et le comte. À son tour, la première se décompose en histoire de l’avie au régiment et histoire de l’avie à la campagne; et dans la deuxième, nous séparerons le premier duel de Silvio et du comte de leur deuxième rencontre.

À l’aide de cette décomposition de l’œuvre en unités thématiques, nous arrivons enfin jusqu’aux parties indécomposables, jusqu’aux plus petites particules du matériau thématique: “Le soir est mort”,

“Une lettre est arrivée”, etc. Le thème de cette partie indécomposable de l’oeuvre s’appelle un motif. Au fond, chaque proposition possède son propre motif.

Nous devons faire ici quelques réserves en ce qui concerne...

1. Bref. La fable, c’est ce qui s’est effectivement passé; le sujet c’est comment le lecteur en a pris connaissance.”

pág. 269.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Les motifs combinés entre eux constituent le soutien thématique de l’oeuvre. Dans cette perspective, la fable apparaît comme l’ensemble des motifs dans leur succession chronologique, et de cause à effet; le sujet apparaît comme l’ensemble de ces mêmes motifs, mais selon la succession qu’ils respectent dans l’oeuvre. En ce qui concerne la fable, il importe peu que le lecteur prenne connaissance d’un événement dans telle partie de l’oeuvre et que cet événement lui soit communiqué ou directement par l’auteur lui-même, ou à travers le récit d’un personnage, ou encore à l’aide d’allusions marginales. Inversement, seule la présentation des motifs joue un rôle dans le sujet. Un fait divers que l’auteur n’aura pas inventé peut lui servir de fable. Le sujet est une construction entièrement artistique.”

pág. 270.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“motifs que l’on ne peut exclure sont appelés motifs associés; ceux que l’on peut écarter sans déroger à la succession chronologique et causale des événements sont des motifs libres.

Seuls les motifs associés importent pour la fable. Mais dans le sujet, ce sont surtout les motifs libres qui jouent le rôle dominant et qui déterminent la construction de l’oeuvre. Ces motifs marginaux (les détails, etc.)”

pág. 270.

Nota OL - grifo a lápis:

“L’introduction de ces motifs est déterminée dans une large mesure par la tradition littéraire et chaque école se caractérise par un répertoire de motifs libres tandis que les motifs associés, généralement plus vivants, apparaissent sous la même forme dans les oeuvres des différentes écoles”

pág. 271.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Parmi les motifs libres, on peut distinguer une classe particulière de motifs d’introduction qui réclament l’apport des motifs supplémentaires”

pág. 271.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Il faut classer d’autre part les motifs suivant l’action objective qu’ils décrivent.

Le développement de la fable est habituellement mené grâce à la présence de quelques personnages ou héros liés par des intérêts communs ou par d’autres liens (par exemple de parenté)”

pág. 272.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Les motifs qui changent la situation s’appellent des motifs dynamiques, ceux qui ne la changent pas, des motifs statiques. Prenons par exemple la situation avant la fin dans la nouvelle de Pouchkina, la Demoiselle paysanne: Alexis Berestov aime Akoulina. Le père d’Alexis l’oblige à épouser Lise Mouramskaïa. Ne sachant pas qu’Akoulina et Lise sont un seul et même personnage, Alexis résiste au mariage imposé par son père. Il part pour s’expliquer avec Mouramskaïa et il reconnaît Akoulina dans Lise. La situation est changée: les préventions d’Alexis contre ce mariage tombent. Le motif de la reconnaissance d’Akoulina dans Lise est un motif dynamique.

Les motifs libres sont habituellement statiques, mais tous les motifs statiques ne sont pas des motifs libres. Supposons que le héros ait besoin d’un résolveur pour l’accomplissement d’un meurtre nécessaire à la fable. Le motif du résolveur, son introduction dans le champ visuel du lecteur est un motif statique, mais en même temps associé puisque l’on ne pourrait pas commettre ce meurtre sans le résolveur. Voir cet exemple dans la Fille sans dot d’Ostrovski.

Les descriptions de la nature, du lieu, de la situation, des personnages et de leur caractère, etc., sont des motifs typiquement statiques; les faits et gestes du héros sont des motifs typiquement dynamiques.

Les motifs dynamiques sont les motifs centraux ou moteurs de la fable. Inversement, on accentue parfois dans le sujet les motifs statiques.”

págs. 273-274.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Au contraire, la situation de “réconciliation” n’entraîne pas un nouveau mouvement, n’éveille pas l’attente du lecteur; c’est pourquoi une telle situation apparaît dans le final et elle s’appelle dénouement.”

pág. 274.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Pour mettre en route la fable, on introduit des motifs dynamiques qui détruisent l'équilibre de la situation initiale. L'ensemble des motifs qui violent l'immobilité de la situation initiale et qui entament l'action s'appelle le noeud”

pág. 274-275.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Le récit des circonstances qui déterminent l'état initial des personnages et de leurs rapports s'appelle l'exposition. Une narration ne débute pas forcément par l'exposition.”

pág. 275.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Dans l'ecas le plus simple, quando l'auteur nous fait tout d'abord connaître les personnages participant à la fable, nous avons affaire à une exposition directe. Mais le début prend aussi solvante une autre forme qu'il conviendrait d'appeler début ex-abrupto: le récit commence par l'action en cours de développement et ce n'est que par la suite que l'auteur nous fait connaître la situation initiale des héros. Dans cecas, nous avons affaire à une expositions retardée.”

pág. 276.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“s' appelle dénouement régressif”

pág. 277.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Un cas plus rare est celui de Nachgeschichte, le récit de ce qui se passe ultérieurement, et qui est inséré dans la narration avant que les événements préparant cet avenir surviennent. La Nachgeschichte prend parfois la forme d'un rêve fatidique, d'une prédiction, de suppositions plus ou moins justes au sujet de l'avenir.”

pág. 277.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Le narrateur peut différer selon les oeuvres: la narration est présentée soit objectivement, au nom de l'auteur, comme une simple information, sans que l'on nous explique comment nous prenons connaissance de ces événements (récit objectif), soit au nom d'un narrateur, d'une certaine personne bien définie.”

pág. 278.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Ainsi il existe deux types principaux de narration: récit objectif et récit subjectif.”

pág. 281.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“faut accorder une attention spéciale aux rôles joués par le temps et le lieu de la narration.
Il faut distinguer dans l'oeuvre littéraire le temps de la fable et celui de la narration”

pág. 281.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“3. En créant l'impression de cette durée:”

pág. 281.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quant au choix du lieu de l'action, il existe deux cas caractéristiques: l'ecas statique quando tous les héros se réunissent en un même endroit (c'est pourquoi les hôtels et leurs équivalents offrant la possibilité de rencontres inattendues sont très fréquentes) et l'ecas cinétique quando les héros changent de place pour arriver aux rencontres nécessaires (narration du type des récits de voyages).”

pág. 282.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Le système de motifs qui constituent la thématique d'une oeuvre doit présenter une esthétique. Si les motifs ou le complexe de motifs ne sont pas suffisamment coordonnés dans l'oeuvre, si le lecteur entière, ou dit que ce complexe ne s'intègre pas à l'oeuvre. Si toutes les parties de l'oeuvre sont mal coordonnées, l'oeuvre se dissout.

C'est pourquoi l'introduction de tout motif particulier ou chaque ensemble de motifs doit être justifié (motivé). Le système de procédés qui justifie l'introduction de motifs particuliers et de leurs ensembles s'appelle motivations.”

págs. 283-284.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“1. Suivant une analogie psychologique (le paysage romantique: clair de lune pour scène d’amour, tempête ou orange pour les scènes de mort ou de crime).

2. Par contraste (le motif de la nature indifférente, etc.). Toujours dans la Fille sans dot, au moment où chant d’un choeur tzigane.

Il faut également tenir compte d’une fausse motivation possible.”

pág. 284.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La fausse motivation est élément du pastiche littéraire, c’est-à-dire un jeu sur des situations littéraires connues appartenant à une solide tradition et utilisées par les écrivains avec une fonction non traditionnelle.”

pág. 287.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“D’autre part, le matériau réaliste ne représente pas en soi une construction artistique et, pour qu’il le devienne, il faut lui appliquer des lois spécifiques de construction artistique qui, du point de vue de la réalité, seront toujours des conventions.”

pág. 290

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Je m’arrêterai sur le procédé de singularisation comme sur un cas particulier de la motivation esthétique.”

pág. 293.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Caractériser un personnage est un procédé qui sert à le reconnaître. On appelle caractéristique d’un personnage le système de motifs qui lui est indissolublement lié. Dans un sens plus restreint, on entend par caractéristique les motifs qui définissent la psyché du personnage, son caractère.”

pág. 294.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“On rencontre souvent une caractérisation indirecte.”

pág. 294.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le procédé de masque”

pág. 295.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mais il ne suffit pas de différencier les héros, de les séparer de l’ensemble des personnages par quelques traits caractéristiques spécifiques: il faut fixer l’attention du lecteur, réveiller l’intérêt pour le sort des personnages”

pág. 295.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée s’appelle de héros.”

pág. 295.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Il ne faut pas oublier que l’apport émotionnel envers le héros est déjà contenu dans l’oeuvre. L’auteur peut attirer la sympathie envers un personnage dont le caractère dans la vie repugne et de dégoût. Le rapport émotionnel envers le héros relève de la construction esthétique de l’oeuvre et ce n’est que dans les formes primitives de la morale et de la vie sociale.”

pág. 296.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le héros n’est nécessaire à la fable. La fable comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques. Le héros résulte de la transformation du matériau en sujet et représente d’une part un moyen d’enchaînement de motifs et d’autre part une motivation personnifiée du lien entre les motifs”

pág. 298.

Nota OL - grifo a lápis:

“Bien que les procédés de composition dans tous les pays et pour tous les peuples se caractérisent par une ressemblance considérable et que l’on puisse parler d’une logique spécifique à la construction du sujet, les procédés concrets et particuliers, leurs combinaisons, leur utilisation et en partie leurs fonctions changent énormément au cours de l’histoire de la littérature. Chaque époque littéraire, chaque école est caractérisée par un système de procédés qui lui est propre et qui représente par un style (au sens large du terme) du genre ou du courant littéraire.”

pág. 299.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Habituellement, les procédés canoniques s’éliminent d’eux-mêmes. La valeur de la littérature se trouve dans sa nouveauté et son originalité”

pág. 299.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Un procédé peut être perceptible pour deux raisons: sa trop grande vieillesse ou sa trop grande nouveauté”

pág. 300.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Il existe deux attitudes littéraires différentes en ce qui concerne la perceptibilité des procédés utilisés. La première, qui caractérise les écrivains du XIX siècle, cherche à dissimuler le procédé. Tout le système de motivation s’efforce de rendre invisibles les procédés littéraires, de développer le matériau littéraire de la manière la plus naturelle, c’est-à-dire imperceptible. Mais c’est une attitude, et non pas une loi esthétique. Mais c’est une attitude s’oppose à celle-ci; elle n’essaye pas de dissimuler le procédé et tend même à le rendre évidente.”

págs. 300-301

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le futurisme à ses débuts (Khelebnikov) et la littérature contemporaine ont rendu traditionnelle la dénudation du procédé (cf. des exemples multiples pour la dénudation de la construction du sujet dans les nouvelles de Kaverine).”

pág. 301.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Parfois, le pastiche n’a pas d’objectifs satiriques et il se développe comme un art libre du procédé dénudé”

pág. 301.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Pourquoi la dénudation du procédé existe-t-elle? Le procédé perceptible ne se justifie esthétiquement que lorsqu’il est volontairement rendu perceptible”

pág.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le renouvellement du procédé est analogue à l’emploi d’une citation d’un auteur ancien dans un contexte nouveau et avec une signification nouvelle.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

Paralelismo – 184 3 segs.

Motivo – 268 e “

Caracterização 293

282 – motivação composicional:

segundo uma analogia psicológica (paisagem/alma)

contraste (morte/natureza alegre)

284 – falsa motivação

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1965. 229 p.

Número de chamada: 020320

Grifos nas páginas: 42, 90, 91, 101, 102, 104, 141, 142, 145, 158, 159, 164, 165, 170, 171.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 42.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em 1837 LISZT deu em Paris um concerto, onde se anunciava uma peça de BEETHOVEN e outra de PIXIS, obscuro compositor já então considerado de qualidade íntima. Por inadvertência, o programa trocou os nomes, atribuindo a um a obra de outro, de tal modo que a assistência, composta de gente musicalmente culta e refinada, cobriu de aplausos calorosos a de PIXIS, que aparecia como de BEETHOVEN, e manifestou fastio desprezivo em relação a esta, chegando muitos a se retirarem.”

pág. 90.

Nota OL - grifo a lápis:

“Tanto assim que a ausência ou presença de reação do público; a sua intensidade e qualidade, podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista”

pág. 91.

Nota OL - grifo a lápis:

“e o autor a sentirá no seu trabalho, inclusive quando ela lhe pesa pela ausência”

pág. 101.

Nota OL - grifo a lápis:

“a nossa literatura foi geralmente acessível como poucas, pois até o Modernismo não houve aqui escritor realmente difícil, a não ser a dificuldade fácil do rebuscamento verbal, que justamente porque se deixa vencer logo, tanto agrada aos falsos requintados. De onde se vê que o afastamento entre o escritor e a massa veio da falta de públicos quantitativamente apreciáveis, não da qualidade pouco acessível das obras.”

pág. 102.

Nota OL - grifo a lápis:

“Estas considerações mostram porque não há quase no Brasil literatura verdadeiramente requintada no sentido favorável da palavra, inacessível aos públicos disponíveis. A literatura considerada de elite na tradição ocidental, sendo hermética em relação ao leitor de cultura mediana, exprime quase sempre a autoconsciência extrema de um grupo, reagindo à opinião cristalizada da maioria, que se tornou pesada e sufocadora. Entre nós, nunca tendo havido consolidação da opinião literária, o grupo literário nunca se especializou a ponto de diferenciar-se demasiadamente do teor comum de vida e de opinião. Quase sempre produziu literatura como a produziram leigos inteligentes, pois quase sempre a sua atividade se elaborou à margem de outras, com que a sociedade a retribuía. Papel social reconhecido ao escritor, mas pouca remuneração para o seu exercício específico; público receptivo, mas restrito e pouco refinado. Consequência: literatura acessível mas pouco difundida; consciência grupal do artista, mas pouco refinamento artesal.”

pág. 104.

Nota OL - grifo a lápis:

“Ao contrário do que se tinha verificado até então, quase sem exceções (pois a supervisão dos grupos dominantes incorporava e amainava imediatamente as inovações e os inovadores), assistiu-se entre nós ao esboço de uma vanguarda literária mais ou menos dinâmica.

É preciso agora mencionar, como circunstância sugestiva, a continuidade da “tradição de auditório”, que tende a mantê-la nos caminhos tradicionais da facilidade e da comunicabilidade imediata, de literatura que tem muitas características de produção falada para ser ouvida: daí a voga da retórica, da melodia verbal, da imagem colorida. Em nossos dias, quando as mudanças assinaladas indicavam um possível enriquecimento da leitura e da escrita feita para ser lida, - como é a de MACHADO DE ASSIS, - outras mudanças no campo tecnológico e político veíram trazer elementos contrários a isto. O rádio, por exemplo, reinstalou a literatura oral, e a melhoria eventual dos programas pode alargar perspectivas neste sentido. A ascensão das massas trabalhadoras propiciou, de outro lado, não apenas maior envergadura coletiva à oratória, mas um sentimento de missão social nos romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala para convencer ou comover.”

pág. 141.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o idealismo simbolista e o naturalismo convencional”

pág. 142.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Como vimos, este era sobretudo uma conservação de formas cada vez mais vazias de conteúdo; uma tendência a repisar soluções plásticas que, na sua superficialidade, conquistaram por tal forma o gosto médio, que até hoje representam para ele a boa norma literária. Uma literatura para a qual o mundo exterior existia no sentido mais banal da palavra, e que por isso mesmo se instalou num certo oficialismo graças, em parte à ação estabilizadora da Academia Brasileira, que de 1900 a 1925 teve o seu grande, de certo modo único período de funcionamento bem ajustado. As letras, o público burguês e o mundo oficial se entrosavam numa harmoniosa mediania.”

pág. 145.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sublinhemos também o nacionalismo acentuado desta geração renovadora, que deixa de lado o patriotismo ornamental de BILAC, COELHO NETO ou RUI BARBOSA, para amar com veemência o exótico do descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas”

pág. 158.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A literatura se adaptou muito bem a estas condições, ao permitir, e mesmo forçar, a preeminência da interpretação poética, da descrição subjetiva, da técnica metafórica (da visão, numa palavra), sobre a interpretação racional, a descrição científica, o estilo direto (ou seja, o conhecimento). Ante a impossibilidade de formar aqui pesquisadores, técnicos, filósofos, ela preencheu a seu modo a lacuna, criando mitos e padrões que serviram para orientar e dar forma ao pensamento. Veja-se, por exemplo, o significado e a voga do indianismo romântico, que satisfazia tanto às exigências rudimentares do conhecimento (graças a uma etnografia intuitiva e fantasiosa) quanto às da sensibilidade e da consciência nacional, dando-lhes o índio cavalheiresco como alimento para o orgulho e superação da inferioridades sentidas.”

pág. 159.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No período em que a nossa literatura ganhou corpo (do século XVIII ao século XIX), eram muito restritos os grupos sociais ao seu alcance. Foi justamente em função destes que ela trabalhou, dando-lhes de certo modo alimento espiritual e recursos mentais para compreender o país.”

pág. 164-165.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Muito mais, todavia, aumentou o número relativo de leitores, possibilitando a existência, sobretudo a partir de 1930, de numerosas casas editoras, que antes quase não existiam. Formaram-se então novos laços entre escritores e público, com uma tendência crescente para a redução dos laços que antes o prendiam aos grupos restritos de diletantes e “conhecedores”. Mas este novo público, à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação. Viu-se então que no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária, criar um certo sistema expressivo que ligava ao passado e abria caminhos para o futuro, - neste momento as tradições literárias começavam a não mais funcionar como estimulantes. Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós, - como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária (por assim dizer), estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrou numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participassem de maneira mais fácil desse quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro. E para quem não se enquadrou numa certa tradição, o livro. E para quem não se enquadrou numa certa tradição, o livro apresenta limitações que aquelas vias superam, diminuindo a exigência de concentração espiritual.

O grupo de escritores, aumentado e mais claramente diferenciado do conjunto das atividades intelectuais, reage ou reagirá de maneira diversa em face deste estado da coisa: ou fornecerá ao público o “retalho de vida”, próximo à reportagem jornalística e radiofônica, que permitirá então concorrer com os outros meios comunicativos e assegura a função de escritor; ou se retrairá, procurando assegurá-la por meio de um exagero da sua dignidade, da sua singularidade, e visando o público restrito dos conhecedores. São dois perigos, e ambos se apresentam a cada passo nesta era de incertezas. O primeiro faria da literatura uma presa fácil da não-literatura, subordinando-a adesígnios políticos, morais, propagandísticos em geral. O segundo, separá-la da vida e seus problemas, a que sempre esteve ligada pelo seu passado, no Brasil. E a alternativa só se resolverá por uma redefinição das relações do escritor com o público, bem como por uma redefinição do papel específico do grupo de escritores em face dos novos valores de vida e de arte, que devem ser extraídos da substância do tempo presente.”

pág. 170.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No século XVIII, quando os costumes principiam a civilizar-se, sabemos que não havia por aqui homens de letras senão os clérigos, e um ou outro civil”

pág. 171.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“não há quem se anime a comprar um só livro”

Apontamento de leitura no colofão a lápis e caneta esferográfica tinta azul:

- 40 – Thomas Hardy
- 42 – Beethoven e Pixis
- 135/39 – 1900 a 1922. E ainda:
 - 141- o idealismo simbolista
e o naturalismo convencional
 - 142 – o ideal estético da mediania
 - 142 – Harmonia da A.B.L. c/ a sociedade.
 - 145 – O patriotismo ornamental de R. B, C. N e O. B.
 - 158 – Razões por que a forma literária predominou
no Brasil
- 159, 164/5 – análise: no momento em que a literatura
Pode abranger um público maior, este é
arrebataado por outros meios de comunicação
dilema dos novos escritores.
- 170 –letradorismo séc 18: clérigos.
- 171 – não há quem compre um só livro – etc.
- 90-91 – A reação do público pode decidir o destino de
um artista
- 90/104 – A literatura e o público brasileiro.

Páginas de estética contemporânea. Seleção, tradução, prefácio e notas de Arnaldo Saraiva. Lisboa: Ed. Presença, 1966. 236 p.

Número de chamada: 020137

Grifos nas páginas: 20, 27, 36, 42, 43, 50, 54, 55, 58, 109, 144, 147, 179, 222, 235.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 20.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O que caracteriza a arte é que ela nos oferece, intimamente amalgamados, o documento e a emoção”

pág. 27.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“um pintor que se pretende realista e que pinta como se Cézanne, Picasso, Matisse, Kandinsky, Delaunay e outros não tivesse existido”

pág. 36.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nós esperamos dos nossos artistas – e quando digo nossos artistas não me refiro apenas aos artistas comunistas, mas também aos artistas do nosso tempo, ou que querem ser do nosso tempo – que façam pressentir tudo o que ignoramos ainda sobre nós próprios, que nos façam experimentar essa carência e estimuleme o desejo apaixonado do homem total, que antecipe o advento do que ainda se não vê, mas cujo germe palpita no seio do nosso século; que nos ensinem a contemplar e a desejar as realidades ainda por nascer; que nos deem o conhecimento e o amor do amanhã. Isto no que respeita às nossas perspectivas.”

pág. 42.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Por outras palavras: uma sociedade decadente só pode criar uma arte decadente?”

pág. 43.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“os escritores nunca tiveram o menor apreço pelo capitalismo: e se foi assim desde o seu nascimento, com maior razão o é na fase atual, em que ele inflige à sua sensibilidade sofrimentos muito mais intensos”

pág. 50.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O realismo não significa o triunfo do verossímil”

págs. 54-55.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O desejo legítimo de aproximar as criações da arte moderna: o artista preocupado antes de mais com ser compreendido. Mas se tiver essa preocupação, jamais conseguirá criar algo de novo. Será a arte realista aquela que a grande maioria entende imediatamente, e que “recorda” a realidade conhecida? Entende-se por decadência, em geral, o que é hermético; isto pode estar certo quando o hermetismo é deliberado: tal é o

caso dos teóricos do Nouveau Roman, como Robbe-Grillet, que amadurece as suas obras com manifestos contra o engagement. Mas com frequência ao dizer-se que uma obra é hermética quer-se significar apenas que ela é difícil, e não pode entender-se imediatamente. A seguinte pergunta será suficiente para destruir tal critério; a verdadeira decadência, nociva tanto para a arte como para a humanidade, é a de Joyce ou a de Querida Carolina? A de Kafka ou a de Os Centuriões de Lartéguy ou a de *O despertar dos Mágicos*? O carácter popular de uma obra não é um argumento. Uma arte nova transforma-se em arte popular, mas não subitamente. O erro, neste ponto, parece estar na subestimação da capacidade assimiladora do grande público. Aos que não entendiam a sua poesia, Maiakowski dizia que perdessem o espírito de grandes senhores; referia-se aos críticos – que se comportavam como grandes senhores da cultura – e não ao povo. No seu ensaio Realismos e popularidade Brecht afirma que é erróneo supor que a sensibilidade popular é espontaneamente generosa. Não é impunemente que as ideias dominantes são precisamente as da classe dominante. No povo coexistem o melhor e o pior; o povo é uma realidade contraditória e transformável. Por isso é necessária uma arte que o ajude a transformar-se, evidentemente que no bom sentido, uma arte que não seja o “reflexo” da consciência dos homens – a qual pode alimentar excessivas ilusões – mas que a transforme.”

pág. 58.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Observemos por outro lado que é muito mais discutível afirmar: “já se não pode escrever um romance à maneira de Tolstoi” do que dizer: “não se pode pintar como se Cézanne não tivesse existido”, o que parece dificilmente contestável. Canoniza-se a “revolução no romance” e considera-se arbitrariamente os seus autores como única literatura do século XX; com tal critério, é evidentemente fácil expulsar da literatura atual os grandes romances científicos ou os de inspiração socialista, e até todos aqueles (são legião) cuja estrutura pode considerar-se mais ou menos “clássica”. Trata-se de um sectarismo complementar do sectarismo revolucionário, para o qual a literatura do século XIX (e as suas formas predilectas está cheia de nulidades, porque é “tradicional”. Opondo o tradicional ao revolucionário, alguns chegam até a aplicar-lhe a etiqueta de “burguês”, com o argumento de que o século XIX foi o século burguês por excelência. Quando a nós, não conhecemos formas “burguesas” nem “proletárias”. Simplesmente tomamos como ponto de partida intenções que são revolucionárias e outras que o não são; que problematizam o mundo ou que aderem e se acomodam a ele.”

pág. 109.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“do homem que tem mais uma sorte do que um destino, que não decide por ele mesmo, mas que deixa os outros decidirem por ele”

pág. 144.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Tomemos outro exemplo: na Idade Média aparece uma teoria do alegorismo que prevê a possibilidade de ler as Sagradas Escrituras (e depois também a poesia e as artes figurativas) não só em sentido literal mas também nos outros três sentidos, o alegórico, o moral e o anagógico. Essa teoria tornou-se nos familiar graças a Dante, mas lança as suas raízes em S. Paulo (videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem), e foi desenvolvida por S. Jeronimo, S. Agostinho, Beda, Scoto Eriúgena, Hugo e outros, a tal ponto que veio a constituir o fundamento da poética medieval”

pág. 147.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“estabelecer essa nova tarefa inventora do homem novo, que vê na obra de arte não um objeto fundado em relações evidentes para gozá-lo como formoso, mas um mistério a descobrir, um objeto a perseguir, um estímulo à vivacidade da imaginação”

pág. 179.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A aproximação que hoje se nota entre estas duas formas de expressão do espírito explica-se pela posição que ambas ocupam numa civilização que possui um fundamento científico e técnico”

pág. 222.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Afirmar o mundo dos objetos” limpá-los da presença humana, recusar a “peronagem” porque o mundo recusa o indivíduo, instalar-se na validade da linguagem – que é tudo isso senão afirmar o “absurdo”? Dizer que não há tal “absurdo” é uma afirmação gratuita. O “novo romance” aceita toda a proposta do existencialismo; mas recusa-lhe arbitrariamente as consequências. Não nega as situações que ele denuncia: recusa-lhe apenas a interpretação que se lhes deu. Não nega o fato: nega a sua classificação. Não nega, como Grillet, que as “significações do mundo à nossa volta” sejam “parciais”, “contraditórias”, etc.: acha apenas que isso não tem importância de maior [...] Mas acusar um *L’Étranger* e *La Nausée* de uma tonalidade afectiva na visão do mundo, é agravar o mesmo absurdo, por afirmar (alias contra uma gritante evidência) a radical separação do homem e das coisas. Os escritores que um Grillet analisa e estima são escritores do absurdo: Joyce, Kafka, Beckett, etc e o que aí valoriza é o absurdo precisamente.”

pág. 235.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“porque a reflexão foi a sorte que nos coube, a nós que perdemos a ingenuidade”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

Aproximação atual da lit e da fil. 179.

O Novo romance instalo-se no absurdo – 222ª reflexão foi a sorte que nos coube – 235.

O homemen q. tem maior uma sorte e que

Um destino – 109

Pintar como se Cézanne não houvesse existido: não é nem contemporâneo – 27.

Arte: documento e emoção – 20.

O que esperamos dos nossos artistas – 36.

Uma sociedade decadente cria sempre

Obras decadentes? – 42

Os escritores e o capitalismo – 43.

O realismo não significa o triunfo do verossímil - 50

Se tivermos a preocupação de sermos

Compreendidos cedo, jamais criaremos

Algo novo – 54/5.

S/ forma novas e tradicionais no romance – 58.

CONRAD, Joseph. *Typhon*. Trad. do inglês por André Gide. Paris: Gallimard, 1966.

Número de chamada: 020387

Grifos nas páginas: 93, 134, 135.

Apontamento de leitura no fila do livro indicando as páginas grifadas.

pág. 93.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Ce son fragile et triomphant où l’ infini de la pensée repose, et la résolution et le dessein, et qui, le jour du jugement, lorsque les cieux seront roulés, formulera la confiance - de nouveau, il entendit cela, une espèce de cri Vénus de très loin:”

págs. 134-135:

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

““Vous né le verrez pas se lever!” S’ exclama-t-il.

On pouvait voir ses poignets et ses genoux s’ entrechoquer avec violence.

“Non! Bon Dieu! vous ne le verrez pas!...”

Puis il renfonça sa face entre ses poings. Le corps de l’ homme de barre avait légèrement bougé, mais sa tête était restée dressée sur son cou - fixe comme une tête de pierre sur une colonne. Durant un coup de roulis qui sembla lui faucher les jambes, et tandis qu’ il trébuchait pour se remettre d’ aplomb, le capitaine Mac Whirr déclara avec austérité:

“Ne faites pas attention à ce que dit cet homme. Puis, avec un indéfinissable changement de ton très grave: Il n’ est pas de quart.””

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta preta e azul:

95- a voz humana

134/135 - não o ouça. Não está de serviço.

LENNEP, J. Van. *Art et Alchimie - Étude de l’Iconographie Hermétique et de ses Influences*. Bruxelas: Meddens, 1966. 292 p.

Número de chamada: 020203

Grifos nas páginas: 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 38, 39, 40, 57, 97, 98, 100, 109, 123, 192, 202, 204, 212, 215, 217, 218, 219, 220, 248, 250, 251.

Apontamento no final do livro citando a página 27.

pág. 10.

Nota OL - grifo a lápis sobre o símbolo do ouro:

“10 – or Ⓞ”

pág. 11.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“l’alchimie a conserve dans toute leur vivacité une profusion de symbols et de mythes recueillis aux sources les plus diverses et qui experiment tous les rêves perpétuels de l’humanité”

pág. 15.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le cosmos, qui se dissocie tres peu de la divinité, est conçu comme un organisme vivant unitaire – l’unité aux multiplex variations étant la qualité intrinsèque de Dieu. Dans ce vaste macrocosme animé, vit en totale harmonie un microcosme: l’homme. Le soleil est le foyer d’énergie de l’univers sideral. Il apparaît comme l’âme de Dieu. L’or étant associe à l’astre solaire, l’adepte qui essayait de le fabriquer, tentait de recréer le monde et de s’identifier au démiurge. Cette ambition correspondait à une éthique. Les alchimists recherchaient en effet à travers le perfectionnement des métaux, celui de l’âme”

pág. 16.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La démarche de l’alchimiste résume en somme la lutte séculaire de l’homme contre le chaos et l’imperfection”

pág. 16.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Les opérations alchimiques revêtaient ainsi la valeur d’une ascèse permettant la libérations de l’individu hors du chaos matériel et as concentration progressive vers le centre de son être. Le symbole de l’or est la plus parfaite expression. De cette transmutation spirituelle. Pour s’aider, l’alchimiste projetait sur la matière les diverses phases de cette transmutations spirituelle. Au cours de ses opérations, il unissait les deux principes opposés de la matière comme il faisait taire en lui les tendances contraires. Après cette union ou coniunctio, la matière mourait comme lui abandonnait son écorce charnelle”

págs. 17-19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nous croyons utile de résumer ici les théories “scientifiques”des alchimistes. Celles-ci reposent sur la conception d’une matière au sein de laquelle ils distinguèrent deux principes: le soufre et le mercure. Le soufre correspondait aux éléments actifs, fixes, chauds, secs et mâles, tandis que le mercure correspondait aux éléments passif, volatils, froids, humides et femelles. A ces deux éléments, se joignit le sel. Ils formèrent ainsi une triade élémentaire qui correspondaient aux qualités de la matière et non aux corps chimiques désignés aujourd’hui par les mêmes noms.

Jean Fabre a très bien défini ces trois principes [5]. Le soufre est “le feu céleste qui, s’introduisant dans les semences inférieures, suscite et fait paroître la forme intérieure du plus profond de la matière” Le mercure “c’est la substance humide première née en la semence de toutes choses” Le sel “est le siège fondamental de tout elà nature en general et en particulier... Principe de corporafication, qui est le noeud et le lien des autres deux principes, souphre et mercure, et qui leur donne corp.” Ces trois principes forment les forces constitutives d’une force créatrice originale: la prima matéria elementorum. C’est de cet atome énergétique primitif que découle l’univers entier. Ce noyau fondamental donna naissance à l’arbre de la nature qui croît vers le ciel de la perfection. L’alchimiste essaya de retrouver ce magnum mysterium, c’est-à-dire la force créatrice originelle et son processus de développement pour l’accélérer. C’était le but de toutes ses expériences. Il se presenta comme l’artisan d’un univers conçu comme une grandiose unite organique et dy Namique, don’t le mouvement était une marche vers l’Esprit. Cette progression ne s’accomplit jamais dans le dédain de la Matière mais avec l’aide de celle-ci. Elle visait avant tout l’homme qui était l’agent de cette progression et, après Dieu, le point culminant de la creation.

La matière “une et totale” connaissait quatre modalités: les quatre principes aristotéliens. La terre correspondait à l’état de solidité ou de fixité; l’eau à celui de liquidité; l’air aux éléments subtils et le feu à une subtilité encore moins substantielle, sorte de support de la lumière et de la chaleur.

Les alchimistes distinguaient ensuite sept métaux: deux nobles (l’or et l’argent) et les autres vils (le ouivre, le fer, l’étain, le plomb et le mercure). A côté de ces métaux figuraient des produits chimiques les plus divers. Tous étaient désignés par des expressions symboliques, un seul produit pouvant être désigné par une série de symboles différents. Le mercure, par exemple, pouvait s’appeler: fou, serpent, mer, lanterne, pèlerin, épée, hermine, cerf ou marotte.

Les métaux imparfaits étaient les matières de l’oeuvre alchimique, le petit-oeuvre visant à les transmuter em argent et le grand-oeuvre em or. Pour ce faire, le petit-oeuvre devait fournir la pierre-au-blanc, capable de changer tout metal en argent, tandis que le grand-oeuvre devait se solder par la production dela pierre-au-rouge pouvant transmuter un metal vol en or.

Le grand-oeuvre pouvait être realize selon deux voies: l’une sèche, l’autre humide, selon les preferences ou les capacités de l’alchimiste. La voie humide fut la plus usitée mais aussi la plus lente, tandis que la voie cependant très difficile.

Les transmutations se déroulaient en une suite d’opérations don’t le nombre et l’ordre ne recueillirent jamais un accord unanime. Parmi celles-ci, il faut mentionner la calcination, la congélation, la coagulation, la dissolution, la digestion, la distillation, la sublimation, la separation, la fermentation, la

multiplication ou la projection. Toutes ces opérations pouvaient être décrites par des illustrations plus ou moins complexes ou définies par des symboles précis. Le corbeau, le crâne, le cercueil, la couleur noire, ou tout insigne mortuaire désignaient par exemple la phase de la putrefaction. La conjonction des matières était symbole olisée par un coït, tandis que la sublimation était représentée par un oiseau s'envolant, ou une âme quittant un corps. Un oiseau descendant illustrait la précipitation.

Quatre symboles peuvent résumer la philosophie des hermétistes: le socle de Salomon, le serpent ouroboros, le caducée d'Hermès et l'oeuf philosophique.

Le socle de Salomon apparaît comme une véritable somme de la pensée hermétique. Ce diagramme qui comprend deux triangles entrelacés formant une étoile à six branches, est le symbole de la pierre philosophale, but du grand-œuvre. Il peut donner lieu à un très grand nombre d'explications. On peut y voir par exemple le symbole du microcosme humain compris dans le macrocosme universel [6]. Il peut évoquer également la triade matérielle, base du magistère alchimique, qui comporte pour certains la matière première, le mercure et le soufre, et pour d'autres le mercure, le soufre et le sel. Ces matières sont les buts de trois œuvres distincts du magistère, ou de trois degrés dans l'achèvement du grand-œuvre [7]. En termes symboliques, il faut, pour obtenir l'or philosophique, réaliser la mort des métaux imparfaits afin d'en extraire le soufre; ce qui correspond à l'extraction de l'esprit hors du corps. Cette extraction se réalise par le mercure – dissolvant universel – qui est obtenu à partir de la matière première [8].

Le socle de Salomon contient sept parties qui correspondent aux sept métaux, la partie centrale étant celle de l'or. Il contient aussi les quatre éléments, la terre Δ, l'air Δ, le feu Δ et l'eau Δ, dont les signes rassemblés dans l'étoile hermétique expriment l'unité cosmique. Cette conception unitaire de l'univers dans son état de perfection s'oppose au chaos initial qui fut organisé par le demiurge auquel l'alchimiste désirait s'identifier. L'unité cosmique, base de la pensée hermétique, et également symbolisée par le serpent ouroboros, image de l'un-le Tout (xxx). As forme circulaire, symbole du monde, est aussi une allusion au "principe de clôture" ou au secret hermétique [9]. Il exprime en outre l'éternité, conçue sous l'aspect d'un "éternel retour". Ce qui n'a ni fin ni commencement.

Le caducée est le sceptre d'Hermès, dieu de l'alchimie. Reçu d'Apollon en échange d'une lyre de son invention, il comporte une baguette d'or entourée de deux serpents. Ceux-ci représentent pour l'alchimiste les deux principes contraires qui doivent s'unifier, que ce soient le soufre et le mercure, le mercure, le fixe et le volatil, l'humide et le sec ou le chaud et froid. Ils se concilient dans l'or unitaire de la tige du caducée qui apparaît donc comme l'expression du dualisme fondamental qui rythme tout la pensée hermétique et qui doit être résorbé dans l'unité de la pierre philosophale. Celle-ci harmonise tous les éléments contraires. Elle est à la fois mâle et femelle car peut s'engendrer elle-même. A cet effet, elle fut très souvent représentée sous les traits d'un androgyne, un des symboles majeurs de l'hermétisme.

L'oeuf philosophique, contient le germe dont éclot toutes choses. Foyer de l'univers, il renferme dans sa coquille les éléments vitaux comme le vase hermétiquement clos contient le compost de l'œuvre. Le vase, qu'il soit matras, aludel, cucurbite ou cornue, devait comme l'oeuf être couvé pour que son compost pût se transformer. La chaleur de la couvaison était entretenue dans un athanor ou fourneau alchimique, très solvant représenté ou même construit en forme de tout soumis à divers bains de cuisson, dont le célèbre bain-marie qui tient son nom d'une alchimiste célèbre: Marie la Juive. Il pouvait être distillé pour servir à la fabrication de l'élixir ou encore, sub les transmutations en or ou en argent.

Les produits du compost étaient représentés par des animaux ou des êtres humains très solvants enfermés dans des vases. Une reine symbolisée par exemple, le mercure et un roi le soufre. On les voit très solvants s'unir, car de leur union doit naître l'enfant de la philosophie, c'est-à-dire l'or. Un dragon enfermé dans un vase symbolise la matière première d'où sont extraits les deux agents de l'œuvre: le soufre igné et le mercure humide. Ces deux agents furent également représentés par le soleil et la lune ou un homme héliocéphale et une femme à tête lunaire."

pág. 23.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

"Certaines opérations faisaient appel à un appareil, le double pelican qui était comparé à deux corps de sexes différents enlacs et contenant chacun les deux principes hermétiques, l'actif et le passif."

pág. 24.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Les textes contiennent d'ailleurs des expressions très évocatrices: Verge du feu magique – d'où jaillit – une Claire fontaine [25]"

pág. 24.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"On pourrait même dire que l'alchimie réalise purement et simplement les caractères sexuels de la rêverie du foyer. Loin d'être une description des phénomènes objectifs, elle est une tentative d'inscription de l'amour humain au Cœur des choses[26]"

págs. 24-25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"La pierre philosophale, terme de l'œuvre alchimique, ne connaissait pas l'opposition sexuelle, mais la conciliait dans son hermaphroditisme. Très souvent symbolisée par l'androgyne, cette pierre génitrice trouvait en elle-même tous les éléments géniteurs. "Elle s'épouse elle-même; s'engrosse elle-même; elle naît d'elle-même; elle se résout d'elle-même dans son propre sang; elle se coagule de nouveau avec lui[...]" [31] Il s'agit en quelque sorte d'une parthénogenèse."

pág. 25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Car “cette eau s’appelle encore le vaisseau de la nature, le ventre, la matrice, la terre et la nourrice”

pág. 27.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Parvenant à organiser le chaos primordial, il conférait à la matière l’unité de la perfection, symbolisée par l’or dont le signe (un cercle entourant un point) représentait l’un-le Tout, principe de l’éternel inaltérable. Signalons enfin que les arbres aurifère et argentifère furent entourés de cinq arbres consacrés aux métaux vils. Ensemble, ils formaient un parc métallique.”

pág. 28.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le bélier et le taureau, pris dans leur signification zodiacale déterminant les deux périodes astrologiques entre lesquelles doivent se dérouler les opérations de l’opus alchimicum”

pág. 28.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Il symbolise la pierre-au-rouge. Les deux autres couleurs fondamentales de l’alchimie ont, elles aussi, leurs oiseaux particuliers: le corbeau et le cygne. Le corbeau au plumage noir incarne les matières soumises à la putréfaction ou à la nigredo, tandis que le cygne, image de la blancheur, représente ces matières soumises à l’albification ou albedo”

pág. 29.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Elles avaient, bien sûr, des frères terrestres tous aussi hybrides, tel le dragon qui est un symbole polyvalent pouvant désigner le chaos, la matière première ou le feu. Il est très solennellement représenté au milieu de flammes ou crachant du feu”

pág. 38.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ceci ne doit pas nous étonner car, lorsque l’alchimie fut léguée à l’Occident latin par les Arabes, les moines qui formaient avec les clercs la caste cultivée étaient les seuls à pouvoir entretenir la tradition alchimique. Ces gens d’église devaient fortement influencer le développement de la science hermétique: ils lui légèrent la richesse du symbolisme chrétien”

pág. 39.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La troisième composition montre quatre vases chimiques et le tétramorphe des évangélistes – allusions aux quatre éléments. La quatrième comprend un cercle, allégorie de l’univers et de l’œuvre”

pág. 40.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Les grands penseurs de l’alchimie furent des gens d’église. Au moyen-âge, ils formaient en effet l’élite intellectuelle”

pág. 57.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Le manuscrit se termine par la représentation du philosophe tenant religieusement un matras au long col qui contient l’élixir, but de son art. Un philactère développé avec goût nous livre ses paroles: *Eamus quesitum quatuor elementorum naturas*”

pág. 97.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Les instruments de musique nous suggèrent que l’art musical était intimement lié à l’alchimie. L’œuvre philosophique fut d’ailleurs très solennellement appelée “art de musique””

pág. 98.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La musique servait à dissiper la mélancolie saturnienne que s’emparaient des alchimistes lors de leurs nuits de veille devant le fourneau. Elle leur faisait oublier que le règne de l’enfant de la philosophie était l’objet d’une

longue attente. C' est ce qu'il faut comprendre en lisant l'inscription: "la musique sacrée disperse les esprits mélancoliques". Une allusion similaire apparaissait d'ailleurs dans une édition de 1508 du Distilierbuch de Brunschwych où un jeune homme joue de la harpe dans un laboratoire pour dissiper la mélancolie de l'alchimiste"

pág. 100.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Mercure règne à son faite. La montagne est entourée par les signes du zodiaque évoquant le macrocosme. Les quatre sphères des éléments timbrent les coins de l'horizon de sorte que la montagne, qui abrite dans son sein le temple de la pierre, apparaît comme un véritable omphalos cosmique"

pág. 109.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Le texte de cette image, qui peut passer pour une des plus curieuses de notre musée hermétique, explique que tout la force de la pierre est causée par le feu et que, si Hermaphrodite connaît la mort, c'est pour trouver ensuite une vie plus intense"

pág. 123.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Le plus étrange traité alchimique est sans doute le Mutus liber qui ne contient pas un seul mot mais seulement quinze gravures. Il fut publié à la Rochelle en 1677 et porte un titre significatif de ses intentions mystiques: Le Livre muet, dans lequel toute la philosophie hermétique est représentée en figures hiéroglyphiques, consacré au Dieu miséricordieux, trois fois très bon et très grand et dédié aux seuls fils de l'art auteur dont le nom est Altus"

pág. 192.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Le signe 3R indique qu'il faut répéter trois fois la sublimation avant d'obtenir la pierre philosophale. R est en effet le symbole de la sublimation comme E est celui de la dissolution [34]. On trouve ces deux symboles associés dans une niche du même studio qui porte graves les signes RERE et RER, répétés trois fois. Ils indiquent évidemment des phases successives de dissolutions et de sublimations, de morts et de résurrections, mais aussi, selon Fulcanelli, la matière qui doit fournir le rebis – ce double RE qui correspond à l'androgynie. Le R terminal indique la résurrection finale et définitive. Chimiquement RE serait le sulfure d'arsenic ou realgar dont on se servait pour imiter l'or. Symboliquement le rebis ou RERE est l'union des deux natures, mâle et femelle, active et passive, sèche et humide, celle enfin du soufre et du mercure, RERE représente le fruit de l'union du roi et de la reine [35] (ill. R83)."

pág. 202.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"La balance figure parmi les emblèmes hermétiques. L'Ordinall of alchemy de Thomas Norton contient une miniature montrant un alchimiste assis devant une balance. Roger Bacon tenait une lourde balance dans une gravure du Symbola aurea de Maier et Geber, lui, avait composé un Livre des balances. Dans le De alchimia de Thomas d'Aquin, on trouve – ce qui est encore plus probante – un alchimiste mélancolique, penché sur une horloge."

pág. 204.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"L'hermétiste, ce symbole exprime l'univers aussi bien que le grand-œuvre. Ce "tout" est aussi assimilé à l'œuf qui referme toutes les générations à l'état de potentialité, ou au serpent ouroboros qui se mord la queue. Le cercle fait allusion au principe de la clôture ou du sceau hermétique, de l'élément qui trouve en lui le ferment de la vie, comme la "pierre – qui – contient chaque chose dont nous avons besoin [...] se tue d'elle-même, se résout elle-même dans son propre sang" [13]. Cette pierre fut assimilée à l'œuf, image du monde et définie comme xxx xxx – pierre qui n'est pas de pierre [14]. Le cercle, image cosmique, est d'autre part un symbole saturnien car Saturne était maître de l'univers avant que Jupiter ne le détrône. D'ailleurs, Panofsky et Saxl assurèrent à juste titre que la sphère et le polyèdre devaient être mis en relation, en tant que formes géométriques, avec le fait que Saturne était primitivement un dieu agricole. L'arpentage des champs aurait, en effet, engendré la géométrie. [15]."

pág. 215.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Souvenons-nous que, pour un alchimiste, la descente aux enfers est un des moments primordiaux de la mutation spirituelle qui doit le mener à l'illumination. A l'exemple d'Hermès psychopompe, l'adepte accomplissait de perpétuelles catabases vers le royaume d'Hadès"

pág. 217.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Ce signe est celui de l'androgynie. Il suffit d'invoquer une gravure du Symbola aurea de Michael Maier où Albert le Grand indique un androgynie qui tient un Y [15]."

pág. 218.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Dans son De natura rerum, Paracelse explique comment on pouvait obtenir cet homoncule: “Voici, écrit-il, comment il faut procéder pour y parvenir: renfermez pendant quarante jours, dans un alembic, de la liqueur spermatique d’homme; qu’elle s’y putréfie jusqu’à ce qu’elle commence à vivre et à se mouvoir, ce d’un homme mais transparente et presque sans substance. Si après ce temps, il apparaîtra une forme semblable à celle d’un homme mais transparente et presque sans substance. Si après cela, on nourrit tous les jours ce jeune produit, prudemment et soigneusement avec du sang humain et qu’on le conserve pendant quarante semaines à une chaleur constamment égale à celle du ventre d’un cheval, ce produit deviant un vrai et vivant enfant, avec tous ses membres, comme celui qui est né de la femme mais seulement beaucoup plus petit”.”

pág. 219.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nous défions tout iconologue d’expliquer son intention. Et pourtant l’alchimie y parvient. En effet, chaque adepte devait descendre dans les entrailles de la terre pour y faire l’expérience de la mort et enfin renaître dans les entrailles de la terre pour y faire l’expérience de la mort et enfin renaître dans une vie paradisiaque. A l’exemple des héros antiques, il devait plonger dans le Styx pour devenir invulnérable”

pág. 220.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Des femmes et des nègres y goûtent les plaisirs de l’eau. Des corbeaux noirs et des aigrettes blanches sont juchés sur la tête des femmes. Cette opposition entre la couleur blanche et noire correspond à celle de deux opérations alchimiques: la nigredo et l’albedo”

pág. 248.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La monade hiéroglyphique des alchimistes John Dee et Khunrath, le Yod du Zohar que représentent le point central, cause de toutes choses (l’oeuf cosmique qui est à l’origine de l’univers) ont déterminé cette fin du surréalisme. On en retrouve l’origine dans symbole de l’or (le cercle pointé en son centre) qui exprime pour Rosenkreuz et les alchimistes le point de parfait équilibre où Dieu existe en puissance. Bien sûr, la plupart des surréalistes ont balayé Dieu, mais ils ont conservé ce que nous appelions la concentration progressive de l’être ou cette “descente vertigineuse en nous” pour employer les termes de Breton. Celui-ci se souvient qu’Éliphas Lévi qualifiait le “Grand oeuvre de “conquête du point central où réside la force équilibrante” en écrivant que “l’idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par ce moyen qui n’est autre que la descente vertigineuse en nous”. C’est par cette catabase dans le puits de l’inconscient universel qu’il recherche comme l’alchimiste le pouvoir de rendre la vie.”

págs. 250-251.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“L’adepte devait en effet dépasser la multiplicité du monde, puis essayer de concilier sa propre dualité pour se fondre enfin dans l’unité de la perfection. La règle de l’Un-le Tout rythme tout la démarche alchimique. L’or, fin de l’art hermétique, en est le plus magnifique symbole. Représenté par un centre d’un cercle, il exprime parfaitement cette cohésion spirituelle – l’ambition des alchimistes qui essayaient de projeter la conscience vers son centre pour qu’elle y retrouve quelques parcelles divines.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul

27 – ouro.

BARBOSA, Francisco de Assis. *Aldebarã ou a vida de Lima Barreto (1881-1922)*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967. 416 p.

Número de chamada: 020839

Grifos nas páginas: 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 49, 50, 54, 56, 57, 58, 60, 66, 68, 70, 73, 77, 83, 84, 85, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 136, 137, 138, 139, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 155, 156, 162, 164, 165, 171, 174, 176, 178, 179, 180, 184, 185, 186, 208, 211, 213, 214, 215, 218, 220, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 236, 237, 238, 239, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 260, 261, 262, 263, 275, 283, 284, 303, 306, 312, 313, 314, 317, 319, 321, 327, 335, 337, 344, 345, 346, 347, 355, 361.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 32.

Nota OL - grifo a lápis:

“Em Clara dos Anjos, como Marco Aurélio e seus Irmão, Lima Barreto descreve o ambiente patriarcal do velho sobradado carioca, onde Amália Augusta nasceu e formou o seu caráter.”

pág. 32.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Os Pereiras de Carvalho não os deixariam ao desamparo. A verdade é que a nenhum deles faltou carinho. Todos foram educados e encaminhados para a vida”

pág. 33.

Nota OL - grifo a lápis:

“O noivado, entretanto, sacudiria os nervos à flor da pele de João Henriques, a ponto de perturba-lhe as faculdades mentais”

pág. 33

Nota OL - grifo a lápis:

“Manifestou-se então a crise nervosa, de modo quase imprevisto, obrigando João Henriques a um longo tratamento”

págs. 33-34.

Nota OL - grifo a lápis:

“Após uma temporada de seis meses de hospital, o médico recomendara ao doente uma estação de repouso em Caxambu”

pág. 34.

Nota OL - grifo a lápis:

“Voltando de Caxambu, João Henriques casou-se logo depois. Não podia mais esperar. Com o auxílio de Afonso Celso, seu padrinho de casamento, ou, quem sabe, mesmo sem nenhum auxílio (o biblhetete premiado daria para tudo), montou um pequeno colégio para meninas, o Santa Rosa, nas Laranjeiras, onde foi residir com a esposa.”

pág. 35.

Nota OL - grifo a lápis:

“Desde o casamento, quer dizer, desde dezembro de 1878, residiam os Lima Barretos na Rua Ipiranga no. 18, na mesma casa em que funcionava o Santa Rosa, o pequeno colégio para meninas, fundado e dirigido por Amália Augusta.”

pág. 37.

Nota OL - grifo a lápis:

“Pouco a pouco, todos esses planos se foram derruindo. Salva, por milagre, do parto do primeiro filho, Amália Augusta sofrera um sério traumatismo, seguido de paralisia das pernas, o que obrigara a andar, de muletas durante meses. Jamais se restabeleceria por completo. Já não era mais a mesma, porém continuava a dirigir o Colégio e a dar filhos a João Henriques quase de ano em ano. Depois de Nicomedes, com um ano e pouco apenas de intervalo, vieram mais dois: Afonso (1881) e Evangelina (1882).

Afonso Henriques nasceu numa sexta-feira, 13. Treze de maio de 1881. Dia e número aziagos, dirão os supersticiosos, com riso amarelo. E mais seguro ficarão da má sina do menino, ao saberem que veio ao mundo na data em que se comemora Nossa Senhora dos Mártires, embora tivesse como protetora, à hora do batismo, Nossa Senhora da Glória, de quem João Henriques era devoto”

pág. 38.

Nota OL - grifo a lápis:

“A saúde da companheira, saúde que se ia tornando cada vez mais delicada, causava-lhe de fato apreensões. Por ela não pouparia sacrifícios”

pág. 39.

Nota OL - grifo a lápis:

“De nada adiantaria o novo sacrifício. A pobre Amália morreu poucos meses depois (dezembro de 1887), vítima de uma tuberculose galopante. Aos 35 anos de idade, o tipógrafo João Henriques de Lima Barreto estava viúvo, com quatro filhos pequenos. O maiozinho, Afonso, não havia completado 7 anos. E o menor, Eliézer, nem fizera 2.

A morte de Amália há de descer como uma sombra no coração do filho mais velho. Sombra que numa mais se dissipará.”

pág. 49.

Nota OL - grifo a lápis:

“A mais forte impressão de Lima Barreto, no primeiros anos de vida foi, sem dúvida, a morte da mãe”

pág. 50.

Nota OL - grifo a lápis:

“Com Amália, Afonso aprendera o a-bê-cê. Depois da morte da mãe é que vai para a escola pública de D. Teresa Pimentel do Amaral, na Rua do Resende n. 143-A. Há de recordar sempre, com simpatia, a professora tão boa e a escola tão modesta “das suas duas salas de aula, daquelas grandes e pesada carteiras do tempo. Foi aluno aplicado”

pág. 54.

Nota OL - grifo a lápis:

“Ao contrário, há sempre um halo de ternura nas recordações dos últimos anos da monarquia”

pág. 56.

Nota OL - grifo a lápis:

“João Henriques conseguira se nomeado escriurário das Colônias de Alienado da Ilha do Governador”

pág. 57.

Nota OL - grifo a lápis:

“Afonso, guarda esse livro como uma lembrança de quem se orgulha de ter desenvolvido um pouco tua grande inteligência, da qual muito espera nossa cara Pátria; lendo-o, procurarás imitar as virtudes e a força de vontade dos grandes vultos, que aí se apresentam, etc.”

pág. 58.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No Liceu popular, o menino ficará até 1894, completando o curso secundário e parte do suplementar.”

pág. 60.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Certa vez em que apertaram as saudades de casa, resolveu fugir do liceu.”

pág. 66.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Tal como o velho Major Quaresma, João Heneiques “planejou a sua vida agrícola com a exatidão e meticulosidade que punha em todos os seus projetos””

pág. 68.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os companheiros de Afonso eram os irmão e o velho preto Manuel de Oliveira, um africano que fora recolhido ao tempo em que as Colônias eram asilo de mendigos.”

pág. 68.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Manuel de Oliveira também aparece no Policarpo Quaresma na figura de Anastácio, o preto fiel, que acampanhava o amo de sol a sol, nas suas canseiras pelo campo afora.”

pág. 70.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O quadro descrito no Isaias Caminha está perfeito e parece tirado de um filme, com a nitidez das fotografias felizes. Veem-se os dois, pai e filho, na palestra doméstica, depois do jantar”

pág. 73.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Acabada a conversa, o pai confidenciou ao filho:
“- Você sabe o que aquele soldado queria?
“- Não, papai.
“- Queria que eu lhe dissesse por que esses dois homens (referia-se a Custódio e Floriano) estão brigados””

pág. 77.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Terminado o liceu, Afonso tinha que enfrentar, agora, as bancas dos exames de preparatórios, para depois ingressar no curso superior, fazer-se doutor, com pergaminho e anel de grau. João Henriques queria ver o menino formado, realizando no filho o seu próprio sonho da adolescência. Parecia traçado de antemão o destino de Lima Barreto: seria engenheiro. Ele mesmo o confessaria mais

tarde. Queria construir pontes, máquinas, cais ou coisas semelhantes.

O fato é que, aos catorze anos, o futuro romancista prestava os primeiros exames no Ginásio Nacional”

pág. 83.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“1897 fôra um ano cheio para o estudante Afonso Henriques de Lima Barreto. Nos meses de janeiro, fevereiro, março e abril concluiu todos os preparatórios que lhe faltavam no Ginásio Nacional – Inglês, Física e Química e História Natural: faz também os exames vestibulares para a Escola Politécnica – Desenho Geométrico Elementar, Álgebra; Geometria, Trigonometria Retilínea e Álgebra Superior, matriculando-se, por fim, no curso geral de engenharia civil. Foi bem sucedido em todas as provas, embora não conquistasse notas brilhantes.

Depois da vida dos colégios internos, Lima Barreto vai passar, agora, por uma nova experiência: a vida nas pensões de estudantes.”

pág. 84.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Poucos atrativos oferecia a cidade, mas aos olhos daqueles “bichas criadas no mato” a Capital Federal era um deslumbramento”

pág. 84.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o Cinematógrafo de Edison, exposto na Rua do Ouvidor pelo prestidigitador Moya, apresentando, entre outras coisas maravilhosas, vista animadas da chegada do trem de Petrópolis”

págs. 84-85.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Apesar do sucesso do cinematógrafo, que o carioca deve ter considerado novidade sem maior importância e talvez passageira, os teatros estavam sempre cheios. O Recreio dava em reprise o Rio Nu, que esgotara lotações um ano atrás. Era o tempo das grandes revistas e do teatro ligeiro, que proliferou, pouco depois, nos cafês-cantantes”

pág. 85.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Admirou-a certamente em Georgette, na Casa de Bonecas ou em Teresa Raquin, pois tudo isso viveu a atriz famosa, em pleno esplendor, no palco carioca nos últimos anos do século XIX.”

pág. 85.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

““Mme Daniel Macedo et as soeur Mme Herculano Sampaio. La première dama: em foulard gris fantaisie garni de plumes noires. La seconde: em foulard bleu marin à pois. Chapeaux paille entoure de roses. Mlles Adelia et Chiquita Rui Barbosa. Toutes deux: très elegantes et très chics””

pág. 95.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“1901 termina com um fato importante, a fundação da Federação de Estudantes, que vai agitar a mocidade”

pág. 96.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É duvidosa no Brasil a existência de uma opinião nacional; possuí-la é entretanto para todas as nações que não as trabalhadas por fundas divergências étnicas, uma legítima e nobre aspiração. São raras na verdade entre nós as questões que tenham provocado a sua intervenção e é preciso reconhecer que presentemente tudo concorre para nos dividir e separar, por tal forma são as atenções absorvidas pelos interesses e preocupações particulares. O ambiente que as condições atuais parecem não favorecer, cabe a nós criá-lo, estudantes do Brasil. Criemo-lo com a Federação de Estudantes Brasileiros, criemo-lo com o concurso das nossas ideias e das nossas vontades”.

pág. 96.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Livres de velhos e absurdos preconceitos acadêmicos, sem pretensões inconcebíveis de classe nobre, justifiquemos pela ação inteligente a nossa existência social. É absolutamente necessário que nos façamos conhecer, é urgente que entre os Estados do Brasil se elimine o isolamento quase hostil, cuja manutenção já é profundamente lamentável entre as Repúblicas da América”.

pág. 98.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“E Bastos Tigre, a da Escola Politécnica. Assinava-se Alfa Linha”

pág. 98.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“- Sabes, Pompeu. Não vou escrever mais a secção. Quem vai fazê-la daqui por diante é o Lima Barreto.”

pág. 99.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O rapaz assinava-se Alfa Z...”

pág. 100.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Na sua secção d’A Lanterna resolvera trocar o pseudônimo. Assina-se, agora, Momento de Inércia.”

pág. 103.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Começa a cavar-se o abismo. O estudante, pobre mas orgulhoso, era prevenido contra tudo e contra todos. O ambiente da Escola asfixiava. Sofria com a convivência obrigatória dos colegas ricos, de outra condição social que não a sua. Começou então a ver que a origem humilde o tornava diferente dos outros rapazes da sua idade”

pág. 119.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Foi no ano de 1902, pela festa de Nossa Senhora da Glória, que João Henriques enlouqueceu. A doença chegou de repente, sem avisar, como os raios em céu de abril, perturbando a paz familiar que parecia tão firmemente consolidada.”

pág. 121.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Na última prestação de contas, João Henriques havia notado uma pequena diferença no livro-caixa.”

pág. 121.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A proporção que se ia aproximando o término do prazo para entrega do relatório, aumentava-lhe a angústia.”

págs. 122-123.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Como filho mais velho, cabe a Afonso assumir a chefia da casa, arcando com a responsabilidade de cuidar do pai demente, de alimentar e vestir mais oito pessoas: seus três irmãos, Presciliana, os três filhos desta, al’me do preto velho de Oliveira, agregado dos Lima Barreto.”

pág. 123.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ao rapaz, que acabara de completar dezoito anos, exigia que não passasse das 8 horas , nos passeios depois do jantar.”

pág. 123.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Iniciava-se o quadriênio Rodrigues Alves. Assumindo a pasta da Justiça e Negócios Interiores do novo governo, empossado em 15 de novembro, o ministro J. J. Seabra ordenara a abertura de um inquérito para apurar irregularidades no Hospício Nacional, fato que teve, desde logo, grande repercussão na imprensa.”

pág. 123.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“de acordo com a chapa empregada invariavelmente em tais ocasiões”

pág. 124.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Da devassa a que então procedeu a comissão, nada foi encontrado que pudesse desabonar a conduta exemplar do administrador.”

pág. 125.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“João Henriques teve de requerer a sua aposentadoria, que só lhe foi concedida por decreto de 2 de março de 1903.”

pág. 125.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O decreto fora assinado pelo presidente da República em março, como ficou dito antes, mas somente quatro meses depois, isto é, a 12 de julho, foi-lhe expedido o título de aposentado.”

pág. 126.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Pelino Guedes era o diretor-geral da Diretoria da Justiça, com quem Lima Barreto teve que se entender muitas vezes para “liquidar a aposentadoria paterna.”

pág. 126.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“E, assim, Lima Barreto fez-se inimigo de Pelino Guedes, que figurará, mais tarde, na obra do romancista ora na pele de Xisto Beldroegas, ora na do secretário do ministro J. F. Brochado (que outro não é senão o próprio ministro J. J. Seabra), como o tipo clássico do funcionário público que vive a bajular os poderosos e a oprimir os fracos.”

págs. 126-127.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A primeira dessas personagens aparece no Gonzaga de Sá, livro que teria sido escrito sob inspiração das biografias do Dr. Pelino Guedes, conforme se lê na “Explicação Necessária” – obra-prima de ironia, que o memorialista Augusto Machado publica à guisa de prefácio do volume. O Dr. Pelino Guedes dedicava-se a escrever biografias de ministros. Ele, Machado, menos pretensioso, decidira escrever a dos escribas ministeriais. Não é preciso dizer mais.

Xisto Beldroegas, funcionário da Secretaria dos Cultos, “vivia obsedado com os avisos, portarias, leis, decretos e acórdãos.”

págs. 129-130.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Reagindo contra a própria natureza, dispôs-se Lima Barreto a fazer um concurso de amanuense para a Secretaria da Guerra. Havia apenas uma vaga. E ainda que não fossem poucos os pretendentes, resolveu tentar a carreira de funcionário. Aquele tempo, eram as seguintes as provas do concurso de amanuense: Português, Francês, Inglês, Aritmética, Álgebra, Geometria, Geografia, História, Direito, Redação Oficial e Caligrafia.”

pág. 136.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O Rio de Janeiro vivia a grande hora de sua remodelação”

pág. 136.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Prefeitura, Pereira Passos construía uma nova metrópole”

pág. 137.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“- É o bota-abaixo!”

pág. 138.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Podia-se dizer que o Rio de Janeiro era, por esse tempo, a cidade dos cafés”

pág. 139.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É o fim do período áureo da boêmia literária, das patuscadas e das bebedeiras, em que Emílio de Meneses pontificava na Confeitaria Colombo, como se fosse um deus expulso do Olimpo por mau comportamento. Em torno do poeta medíocre, mas cheio de verve, temido por sua veia satírica”

pág. 144.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Preocupado com os encargos da família, Lima Barreto talvez desejasse fazer do jornalismo mais do que um simples passatempo, um meio de ganhar a vida”

pág. 145.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Um ano mais tarde, Lima Barreto faz nova tentativa para ingressar no jornalismo profissional, escrevendo reportagens no Correio da Manhã.”

pág. 145.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Simples colaborador ou redator efetivo, são inquestionavelmente da sua autoria a série de reportagens (vinte e duas, ao todo)”

pág. 146.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“As reportagens começaram a ser publicadas em 23 de abril de 1905 e só terminaram a 3 de junho de mesmo ano.”

pág. 146.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“com um título quilométrico: D. Garça ou o que se passou em começos do Século XVIII, nos subterrâneos dos Padres da Companhia de Jesus, na cidade de S. Sebastian do Rio de Janeiro, a mui heroica, por ocasião da primeira invasão francesa ao mando de Clerc.”

pág. 147.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Não se pode saber com certeza – com a certeza necessária a uma afirmação categórica – se foi D. Garça o primeiro esboço de romance tentado por Lima Barreto. Um ano antes, A Lanterna havia publicado um trabalho do antigo estudante, com a indicação de que se tratava de “capítulo de romance inédito”. Intitulava-se Chez Madame da Costa.”

pág. 148.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em toda a vida, Lima Barreto jamais assistiria a uma recepção. Na verdade, viveu de sua casa suburbana para a repartição. Frequentava redações de jornal, cafés e livrarias.

Poucas eram as casa que visitava – e assim mesmo nos tempos da primeira mocidade -, como a dos Noronha Santos”

pág. 151.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A verdade é que o rapaz cheio de sonhos não aceitou sem relutância a mediocridade da vida que passaria a viver.”

pág. 151.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Daí as fugas constantes, as longas visitas dominicais aos amigos, gente de condição superior à sua, social e financeiramente, que o recebia em casa confortáveis, e com quem conversava de igual para igual”

pág. 151.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Dir-se-ia que ele estava ainda indeciso entre a zona sul e a zona norte, que delimitam, por assim dizer, os nossos aristocratas – ou pseudo-aristocratas – da parte mais humilde da população carioca.”

pág. 152.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O quarto de dormir, que servia ao mesmo tempo de gabinete de trabalho, era o seu refúgio. Ficava na frente da casa, com amplas janelas dando para o jardim, modesto jardim que uma cerca de bambus isolava da rua suburbana, esburacada, cheia de pó, mas silenciosa.

Era nesse quarto que tinha os seus livros, e ali se trancava, esquecido do resto do mundo, para ler ou escrever”

pág. 155.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“que Deus me dê felicidade suficiente para pagar tudo que meu pai deve. E se eu fizer isso e se conseguir cercar-lhe o resto da vida da abundância a que ele tem direito, eu só peço três coisas: um amor, um belo livro e uma viagem pela Europa e pela Ásia”

pág. 156.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No início da sua vida literária, vamos encontrar Lima Barreto numa verdadeira encruzilhada, indeciso na escolha do cominho a seguir. A hesitação é patente na variedade de obras que tentou. Além da narrativa pretensiosa (D. Garça) e do romance mundano (Chez Madame da Costa), exercitou-se no teatro, na história, no ensaio e no romance sociológico.”

pág. 162.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Dos movimentos que, por essa ocasião, tentaram sacudir o marasmo da vida literária, não se poderá omitir o surto de um certa literatura social, cujo aparecimento coincidiu com as primeira agitações grevistas verificadas no Rio de Janeiro.”

pág. 162.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nada acrescentou à nossa experiência literária”

pág. 164.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em nota de rodapé.

“8. “Por essa época publica Carvalho Aranha o seu segundo livro Eu, que traz uma capa representando um carvalho e uma enorme aranha caranguejeira! O livro Manchas, de Antonio Austregésilo, justificando o título aparece de capa branca, manchada pelos dedos dos tipógrafos, depois de metidos em tinta negra de imprimir” Rosa Mística de Júlio Afrânio, foi impresso nas sete cores do prisma. E o Lua cheia, obra de um tal Estácio Fiorim, foi imaginado em “forma circular, a impressão feita também em círculo, segundo conta Luiz Edmundo. O Rio de Janeiro do meu Tempo Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938, p. 686.”

pág. 165.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“pronunciaram com grande êxito no Instituto Nacional de Música figuras de proa como Coelho Neto, João do Rio e Medeiros e Albuquerque. Conferências, cujos temas são: o beijo, a rua, a mão e o pé, a palavra. Em contraste com o espírito da época, apareceu a Floreal, pequena revista que Lima Barreto fundou em fins de 1907.”

pág. 171.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“veio ultimamente a público, e onde li um artigo ‘Spencerismo e Anarquia’, do Senhor M. Ribeiro de Almeida, e o começo de uma novela, Recordações do Escrivão Isaías Caminha, pelo Senhor Lima Barreto”

pág. 174.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

““Estou com vinte e sete anos, tendo feito uma porção de bobagens, sem saber positivamente nada; ignorando se tenho qualidades naturais, escrevendo em explosões; sem dinheiro, sem família, carregado de dificuldades e responsabilidades”.

Julga-se só, abandonado dos amigos, que já não o procuram. Vê tudo negro. É tão grande a depressão, que pensa no suicídio. Procura então a bebida como lenitivo, pois só o álcool tem poder para fazê-lo esquecer a imensa margura.”

pág. 176.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A grande editora do momento era incontestavelmente a Casa Garnier. Mas publicava apenas os autores consagrados. Novos, só os empistolados. Desde o desaparecimento de B. L. Garnier – o “Bom Ladrão” Garnier, como era conhecido nas rodas literárias, que aqui vivia e bem conhecia o meio – a velha livraria passou a ser dirigida de Paris pelo seu irmão Hippolyte. Este nunca se lembrou de fazer uma visita ao Brasil, e pouco se importava com o lançamento dos autores novos, a não ser por algum motivo extraliterário.

“Velho rico, ignorante das nossas coisas, certamente já mentecapto, o seu critério nas publicações era o dos pistolões recebidos e do nome que o autor tinha no mundo”.

pág. 176.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em nota de rodapé.

“Completando o retrato, escreveu Lima Barreto: “Para verificar que não há exagero basta ver a quantidade

de diplomatas que ela tem editado; e destes autores novos que não sejam, não há nenhum obscuro de nascimento e baldo de relações de prestígio nos jornais. Ora, convenhamos que é aborrecido isso de estar a pedir empenhos para tudo. Se a gente quer ser guarda noturno, precisa empenho, se quer ser professor de direito, empenho. É de desesperar. Um livreiro experimentado e conhecedor do meio, deve até não aceitá-los. Não faltam meninos bonitos, cheios de relações que colecionem mediocridades e queiram publicá-las sem despesas e uma casa que se preza deve contar em cada edição um sucesso literário e monetário. Mas a Garnier não queria saber disso. Era a casa rica que não tinha concorrentes de valor e editava por editar”. ‘O Garnier morreu’ artigo de Lima Barreto. Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 7-8-1911. Ver Impressões de Leitura, pp. 281 e 282.”

pág. 178.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A citação é indispensável como revelação do verdadeiro sentido do romance. Pelo menos do objetivo do autor, ao escrevê-lo.”

pág. 178.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Esta, a finalidade do livros. É o que foi dito e redito por Lima Barreto, na Carta a Gonzaga Duque”

pág. 179.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em suma, o editor estava inclinado a publicar o romance, desde que o autor abrisse mão dos direitos autorais”

pág. 180.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Santos sabia o que estava fazendo, autorizando a remessa dos originais para a tipografia. Lima Barreto não se importaria com o pagamento dos direitos autorais”

pág. 180.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Além de saber que um primeiro livro tem fortuna arriscada, sabes muito bem o que penso sobre essa cousa de make Money com livros”

pág. 184.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Precisamente, em começos de 1909, fora preterido na lista de promoções”

pág. 185.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Depois do teu livro, não o serás mais”

pág. 186.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Não se confirmaria, de modo nenhum, o vaticínio de Antonio Noronha Santos, segundo o qual depois de publicado o primeiro livro tudo havia de mudar”

pág. 208.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o General Sousa Aguiar, a quem os rapazes tinham ido reclamar contra o procedimento de soldados, durante a realização de uma passeata comemorativa da primavera. O general não os quis atender. Em sinal de protesto, os estudantes decidiram promover o enterro simbólico do comandante da Brigada. Partiu o préstito da velha Escola de Medicina, na Rua de Santa Luzia, entrou por Misericórdia”

pág. 208.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas o “enterro” acabou mal. Soldados à paisana, manejando cacetes e punhais, investiram contra os rapazes indefesos. A Brigada Policial veio em seguida, espaldeirando o povo, num assomo de selvageria. Tudo fora previamente combinado. Havia entre os policiais, desordeiros conhecidos nas rodas da malandragem. Capoeiras famosos, como Bexiga, Bacurau, Serrote, Moringa, Turquinho. Resultado de tudo isso: dois estudantes mortos e numerosos feridos. José de Araújo Guimarães, acadêmico de medicina e que fazia as vezes de sacristão, tombou ali mesmo, com uma facada no ventre, nas escadarias da Escola Politécnica. Francisco Pedro Ribeiro Junqueira, chamava-se o segundo estudante morto na chacina.”

pág. 211.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O principal acusado é um oficial do Exército, Tenete João Aurélio Lins Wanderley, um moço de 35 anos”

pág. 211.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Para julgar o Tenente Wanderley e seus companheiros (ironia do destino!) figurava entre os jurados o terceiro escrivão da Secretaria da Guerra, Afonso Henriques de Lima Barreto.”

pág. 213.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Lima Barreto fora cabalado, mas os rogos e as solicitações de nada valeram”

pág. 214.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A 11 de agosto de 1911, o *Jornal do Comércio* (edição da tarde) iniciava a publicação, em folhetins, do Triste Fim de Policarpo Quaresma”

pág. 215.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Aos 30 anos, Lima Barreto atingira o ponto mais alto da sua carreira literária. E produz as suas obras-primas. “A nova Califórnia” é de novembro de 1910. “O homem que sabia javanês, de abril de 1911. Foi exatamente no intervalo desses contos que escreveu o *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Trabalhou-o com paixão, entregando-se por inteiro à sua composição, vertiginosamente como se estivesse em estado de transe.”

pág. 218.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O símbolo do sucesso fácil estaria, contudo, emnos em Afrânio Peixoto que em Miguel Calmon du Pin e Almeida, o Bel-Ami, como lhe chamava quase com ódio, e que se fizera ministro de Estado, com apenas 27 anos de idade.”

pág. 220.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Agora, porém, o dinheiro rareava. Para atordoar-se e esquecer a amargura, recorria à cachaça”

pág. 224.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A publicação do Policarpo Quaresma em folhetins, na edição da tarde do Jornal do Comércio, só despertara a atenção de Alcindo Guanabara, e de mais ninguém”

pág. 225.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“De acordo com plano previamente traçado, as Aventuras do Doutor Bogoloff seriam uma série de narrativas humorísticas em torno da vida de um pseudo-revolucionário russo”

pág. 226.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O chamisco ou O Querido das Mulheres seria a história de um conquistador irresistível. Entra Senhórr!... teria como motivo principal “episódios interessantes, passados na alcova de uma horizontal””

pág. 227.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O uso imoderado do álcool não tardaria a se manifestar de modo desastroso na saúde de Lima Barreto”

pág. 228.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Caía nas sarjetas e assim se deixava ficar, dormindo a sono solto, como qualquer pobre-diabo das ruas.”

pág. 230.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Resvalava para a embriaguez inveterada, faltava à repartição seman e meses.”

pág. 236.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“- Está debaixo da mesa. É um gato enorme e repelente. Enxote esse bicho daqui, que eu não gosto de gato – insistia, cada vez mais nervoso.”

pág. 237.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os mesmos fantasmas, ou talvez outros, ressurgiram, tendo à frente o tenente Serra Pulquério”

pág. 237.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Foi por fim manietado, entregue à polícia do lugar, que o conduziu num carro forte até o hospício”

pág. 238.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Intitulou-se “Como o ‘homem’ chegou”. É a história de um louco inofensivo – o coitado “tinha mania da Astronomia”

pág. 239.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No Pavilha, vestiram-no com o uniforme da casa, uma roupa que só dava mesmo para cobrir-lhe a nudez. Quando o delírio acalmou, logo no dia seguinte, o enfermeiro deu ao escritor um balde e obrigou-o a baldear a varanda e o banheiro, o que fez na vista de doentes, empregados e médicos.

No banheiro, de porta abertas, todos estavam nus...”eu tive muito pudor – diz Lima Barreto, ao falar do seu primeiro banho de ducha – Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na Casa dos Mortos. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria.”

Na hora da derrota, da suprema humilhação, era na literatura que Lima Barreto pensava. Contemplando aquele espetáculo de miséria física e intelectual, em que os homens se rebaixavam à condição de verdadeiros animais, como o naufrago que não perdeu ainda de todo a esperança, ele pedia:

- “Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela”.”

pág. 247.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Enquanto *A Noite* ia publicando os folhetins escandalosos de um romance político, a única preocupação de Lima Barreto era a de encontrar editor para o *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Este, sim! Era um livro que prezava, e muito, pois fôra escrito apenas com o cuidado de fazer obra de arte, sem a ideia fixa do make Money.

No entanto, a procura foi em vão, segundo confessa o romancista no *Diário Íntimo*. Daí a decisão de custear, ele próprio, a edição do romance.”

pág. 248.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Desta feita, o acolhimento da imprensa será bem diverso do que fôra dispensado, cinco anos antes, ao livro da estreia”

pág. 249.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Vim para a literatura com todo o desinteresse e com toda a coragem”

pág. 250.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Vitor Viana, no Jornal do Comércio, compara o autor aos romancistas ingleses e ao nosso Machado de Assis. Jackson de Figueiredo acha pouco. No seu entender, Lima Barreto supera o criador de *Dom Casmurro*, por ser mais humano e verdadeiro”

pág. 251.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ora, Lima Barreto havia decidido romper com o figurino dos donos da literatura. O seu estilo simples, direto e objetivo nada tem a ver com a pompa”

pág. 253.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Machado de Assis teve mais tempo para se realizar. Viveu perto dos 70 anos. Lima Barreto desapareceria aos 41, idade em que Machado começava a atingir o caminho”

pág. 254.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Lima Barreto, de resto, não gostava que o comparassem a Machado de Assis”

pág. 260.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Com a Guerra de 1914-1918, tomou alento e ganhou força de penetração o movimento anarquista, que ensaiava sua influência política, no Brasil, desde o Congresso Operário de 1906. Sob o influxo dos ideais libertários, o proletariado começa, então, a se organizar.”

pág. 261.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Dentro em pouco, não respeitará mais as limitações que lhe impunham um meio silêncio, arrancando da boca a mordada do convencionalismo. Não o desviará do caminho da luta social nem mesmo o receio de perder o emprego público, que sempre refreara os seus impulsos revolucionários, pois era da repartição que tirava o sustento do pai enfermo.”

pág. 262.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em meio aos sofrimentos íntimos, que o atormentavam, num tempo em que o álcool mais de um vez o levou às fronteiras da loucura, Lima Barreto fez contudo a sua pregação revolucionária, com paixão dos grandes derrotados”

págs. 262-263.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os generais, como é óbvio, pensavam de modo diversa. E só faziam estimular as conferências de Olavo Bilac, professando a educação cívica da mocidade, na campanha que iniciou em favor do serviço militar obrigatório. É nessa atmosfera carregada de eletricidade que Lima Barreto lança, por conta própria, a segunda edição do *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Pagara-a do seu bolso, à custa de empréstimos onerosos, tal como já o fizera uma vez, com a edição do *Triste Fim do Policarpo Quaresma*.”

Quase ao mesmo tempo, A noite poe em circulação *Numa e a Ninfa*. Apesar de figurar na capa a data de 1915, na verdade, o romance só veio a aparecer, fora do jornal, em 1917, numa brochurazinha feia e mal impressa.

No mesmo ano, prepara e entrega ao editor Jacinto Ribeiro dos Santos os originais das Notas sobre a *República das Bruzundangas*, coleção de crônicas satíricas publicadas no A.B.C. Vendera os direitos autorais deste livro ao velho Jacinto, “para todo o sempre, por 70 mil réis.”

pág. 262.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha: grifo em nota de rodapé.

“Correspondência, I, p. 281. Ainda a propósito do mesmo tema, será lícito lembrar mais uma palavra do escritor. “Eu que me julgo muito pouco patriota – disse ele em 1919 – não desejo absolutamente ver o Brasil humilhado e estrangulado por outra pátria. Quero que não haja nenhuma, mas desde que se trate de humilhação, rebaixamento do Brasil por qualquer outro país, eu sou brasileiro” Bagatelas, p. 255.”

pág. 275.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o contrato com Monteiro Lobato para a publicação do *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* e o decreto do presidente da República, aposentando-o da Secretaria da Guerra”

págs. 283-284.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Fossem poucas ou muitas tais emendas, o certo é que acabou por considerá-lo de todos os seus livros, o único começado e acabado, quer dizer, a sua obra mais perfeita.”

pág. 303.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em fins de 1919, repetir-se-ia o mesmo trágico episódio de 1914. Pela segunda vez, Lima Barreto seria conduzido num carro forte da polícia para o Hospício durante uma nova crise de loucura. Passara toda uma noite, precisamente a noite de Natal, errando pelos subúrbios, em pleno delírio.”

pág. 306.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Oh! meu Deus! Como eu tenho feito o possível para extirpá-lo e, parecendo-me que todas as dificuldades de dinheiro que sofro são devidas a ele, e por sofrê-las é que vou à bebida.”

pág. 312.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O boêmio se despedia da vida, abolindo todas as conveniências. Monteiro Lobato, que viera ao Rio, Especialmente para conhecê-lo, um ano depois do lançamento do *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, localizara Lima Barreto numa das tascas do centro da cidade, mas em tal estado que não tivera ânimo para se apresentar àquele que se considerava o maior de todos os nossos romancistas.”

pág. 313.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O escritor se confundia com a cidade natal. E se completavam. Como o memorialista do Gonzaga de Sá, ele e o Rio se sentiam um coisa só: “Saturrei-me daquela melancolia tangível, que é o sentimento primordial da minha cidade. Vivo nela e le vive em mim””

pág. 314.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ele, que se incluía na parte proscribida da população, fazia questão de aparecer sujo e mal vestido na Rua do Ouvidor”

pág. 317.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É bem de ver, neste ponto, a disparidade de educação e cultura entre Lima Barreto e seus irmãos, um dos quais guarda-civil e outro, condutor de trens”

pág. 319.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Tudo em muita ordem e sem luxo, exatamente como na sala de estudos do venerando Gonzaga de Sá. Com os mesmos quadrinhos e as mesmas reproduções pelas paredes. Os volumes, arrumados nas estantes, à espera da mão amiga que os afagava e dos olhos curiosos que devoravam os segredos de suas páginas[...] “havia desordem só na grande mesa do centro, em que livros, revistas e papéis se baralhavam familiarmente.””

pág. 319.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em nota de rodapé.

“3. Os originais do inventário da “Limana”, que se encontram na Secção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, vão reproduzidos na íntegra, como apêndice deste livro. Esse gosto pelas revistas francesas, que era muito do escritor, aparece refletido em Gonzaga de Sá. “De todas – escreve o romancista, a respeito das predileções do seu personagem – a Revue des Deux Mondes é a que mais queria e citava”. O mesmo acontecia com Lima Barreto. Gonzaga de Sá, p. 51.”

pág. 321.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O certo é que, nos três anos derradeiros, entre 1920 e 1922, o escritor dá por concluídos nada menos de cinco volumes: *Histórias e Sonhos*, *Marginália*, *Feiras e Mafuás*, *Bagatelas* e *Clara dos Anjos*. Mas não veria nenhum desses livros publicados, com exceção de *História e Sonhos*. De Feiras e Mafuás, chegaria a rever as primeiras provas.”

pág. 327.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A edição de um estreante -, vamos fazer este trato. Eu tenho um compadre que é quase dono de um tipografia. A edição de um milheiro, edição modesta, não pode passar de 1:500\$000. Tu arranjás quinheiros mil-réis, eu entrego-os ao compadre e fico fiador do resto, o qual tu pagarás aos poucos, com a venda do livro e como puderes.”

pág. 335.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O encontro com Lima Barreto produziria em Ranulfo Prata, que viera de São Paulo, cheio de admiração para conhecê-lo, uma tal impressão de débâcle que o jovem médico e escritor tomaria a si a empreitada de tentar a recuperação do romancista. A primeira providência seria retirá-lo do Rio. E prata convidou-o a parras uma temporada em Mirassol, pequena cidade do interior paulista”

pág. 337.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A princípio, Lima Barreto se conteve, seguindo as prescrições do médico amigo”

pág. 337.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“lembraram-se de promover uma conferência de Lima Barreto em Rio Preto, a cidade grande, sede da comarca”

pág. 337.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Dera para ficar nervoso, esperando ansiosamente o dia da conferência. E quando chegou a grande data, Lima Barreto desapareceu misteriosamente. Os amigos haviam organizado uma grande caravana para acompanhar o romancista. Iam todos de automóvel. Mas na hora de seguirem para Rio Preto, começaram a procurá-lo por todos os cantos de Mirassol. E Ranulfo Prata, após a busca, acabou encontrando o amigo, estirado numa sarjeta. Bêbado.”

pág. 345.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“*O Cemitério dos Vivos*, o romance que concebera na segunda estada no Hospício, e logo começara em janeiro de 1920. Mais de uma vez confiara à irmã que não desejava morrer sem terminá-lo.

Estava maduro para isso. Dos capítulos que deixou, os dois primeiros são realmente notáveis”

pág. 346.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Foi-lhe, entretanto, impossível concluir *O Cemitério dos Vivos*. Desde o ano anterior, agravara-se o estado de saúde de João Henriques”

pág. 347.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Perto dos 70 anos, a demência voltava a manifestar-se com os mesmos sintomas do início. Os mesmos gritos e as mesmas imprecações. As crises amiudavam, agora tornando ainda mais triste e sombria a Vila Quilombo.

Em meio a todos esses desgostos, acrescidos pelas dificuldades de dinheiro, doente e desamparado, Lima Barreto não podia pensar apenas em terminar *O Cemitério dos Vivos*. Tinha que continuar a escrever para jornais. Não podia abandonar o emprego na Careta. Era o seu ganha-pão, de vez que o dinheiro da aposentadoria mal dava para pagar o aluguel da casa.

Esta, a realidade! “A minha pena só me pode dar dinheiro – desabafou no ‘Diário do Hospício’ – escrevendo banalidades para revistas de segunda ordem. Eu me envergonho e me aborreço de mepregar, na minha idade, a minha inteligência em tais futilidades. Ainda tenho alguma verve para a tarefa do dia a dia; mas tudo me leva para pensamentos mais profundos, mais doridos e uma vontade de penetrar no mistério da minha alma e do Universo.”

pág. 355.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“- “Não sou ninguém, minha senhora. Sou um homem que leu e amou esse grande amigo dos desgraçados””

pág. 361.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O nosso observado é um indivíduo de boa estatura, de compleição forte, apresentando estigmas de degeneração física. Dentes maus; língua com acentuados tremores fibrilares, assim como nas extremidades digitais.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

Editores pg. 176 -179-180

269

Finalidade de 2 cominhos...- 178.

CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et les Hommes - le Masque e le Vertige*. Paris: Gallimard, 1967. 376 p.

n.º de chamada: 020148

Grifos nas páginas: 7, 14, 17, 18, 23, 42, 43, 47, 85, 109, 127, 128, 161, 175, 178, 179, 183, 185, 211, 228, 232, 256, 281, 284.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 7

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Il est essentiellement stérile”

pág. 14.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mais les modèles offerts par les jeux constituent autant d’anticipations de l’univers réglé qu’il convient de substituer à l’anarchie naturelle.”

págs. 17-18.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“On y peut suivre le progrès même de la civilisation dans la mesure où celle-ci consiste à passer d’un univers fruste à un univers administré, reposant sur un système cohérent et équilibré, tantôt de droits et de devoirs, tantôt de privilèges et de responsabilités”

pág. 23.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: nota autógrafo sobre palavra grifada: não fala, na pág. 7. De asteridade?

“En ce point réside le principal défaut du jeu. Mais il tient à sa nature et, sans lui, le jeu serait également dépourvu de sa fécondité.”

págs. 42-43.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Pour l’instant, les analyses précédentes permettent déjà de définir essentiellement le jeu comme une activité:

1o. – livre: à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux;

2o. – séparée: circonscrite dans des limites d’espace et de temps précises et fixées à l’avance;

3o. – incertaine: dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d’inventer étant obligatoirement laissée à l’initiative du joueur;

4o. – improductive: ne créant ni biens, ni richesses, ni élément nouveau d’aucune sorte; et, sauf déplacement de propriété au sein du cercle des joueurs, aboutissant à une situation identique à celle du début de la partie;

5o. – réglée; soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte;

6o. – fictive: accompagnée d’une conscience spécifique de réalité seconde ou de fausse réalité par rapport à la vie courante”

pág. 47.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Je les appelle respectivement Agôn, Alea, Mimicry et Ilinx. Toutes quatre appartiennent bien au domaine des jeux: on joue au football ou aux billes ou aux échecs (agôn), on joue à la roulette ou à la loterie (alea), on joue au pirate ou on joue Neron ou Hamlet (mimicry), on joue à provoquer en soi, par un mouvement rapide de rotation ou de chute, un état organique de confusion et de désordre (ilinx). Pourtant, ces désignations ne recouvrent pas encore en entier l’univers du jeu”

pág. 85.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La civilisation industrielle a fait naître une forme particulière de ludus: le hobby, activité seconde, gratuite, entreprise et continue pour le plaisir: collections, art d’agrément, joies du bricolage ou de la petite invention, en un mot toute occupation qui apparaît en premier lieu comme compensatrice de la mutilation de la personnalité entraînée par le travail à la chaîne, de nature automatique et parcellaire. On constate que le hobby prenait volontiers la forme de la construction”

pág. 109.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ils recourent aux publications spécialisées. A Paris, l’une d’elles tire à plus de cent mille exemplaires. Souvent, l’adepte visite plus ou moins régulièrement un exécuté patenté. Quelques chiffres sont ici révélateurs: cent mille Parisiens consultent chaque jour six mille devins, voyantes ou cartomancières; selon l’Institut national de la Statistique, trente-quatre milliards de francs sont dépensés annuellement en France chez les astrologues, les mages et autres “fakirs””

pág. 127.

Nota OL - grifo a lápis e caneta esferográfica tinta azul:

“Le cerf-volant, avant de devenir un jouet en Europe vers la fin du XVIII^e siècle, figurait en Extrême-Orient l’âme extérieure de son propriétaire resté sur le sol, mais relié magiquement (et réellement par

l'acorde au moyen de laquelle on retient l'engin) à la fragile armature de papeir livrée aux remous des courants aériens. En Corée, le cerf-volant faisait fonctions de bouc émissaire pour libérer des maux une communauté pécheresse. En Chine, il fut utilisé pour mesurer les distances; en manière de télégraphe rudimentaire, pour transmettre des messages simples; enfin pour lancer une corde au-dessus d'un cours d'eau et permettre de jeter ainsi un pont de bateaux. En Nouvelle-Guinée, on l'employait à remorquer des embarcations. La marelle représentait vraisemblablement le labyrinthe où s'égaraient d'abord l'initié."

pág. 128.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Dans l'Inde védique, le sacrifiant se balance dans une escarpolette pour aider le soleil à remonter dans le ciel. Le trajet de la balançoire est censé relier le ciel et la terre. On le compare à l'arc-en-ciel, autre lien entre le ciel et la terre. La balançoire se trouve couramment associée aux idées de pluie, de fécondité, de renouveau de la nature. Au printemps, on balance solennellement Kama, dieu de l'amour, et Krishana, patron des troupeaux. La balançoire cosmique emporte l'univers dans un va-et-vient éternel où les êtres et les mondes sont entraînés."

pág. 161.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Dans l'antiquité, la marelle est un labyrinthe où l'on pousse une pierre – c'est-à-dire l'âme – vers la sortie. Avec le Chistianisme, le dessin s'allonge et se simplifie. Il reproduit le plan d'une basilique: il s'agit de faire parvenir l'âme, de pousser le caillou jusqu'au Ciel, au Paradis, à la Couronne ou à la Gloire, qui coïncide avec le maître-autel de l'église, schématiquement représentée sur le sol par une suite de rectangles. Dans l'Inde, on jouait aux échecs avec quatre rois. Le jeu passa dans l'Occident medieval. Sous la double influence du culte de la Vierge et de l'amour courtois, l'un des rois fut transformé en Reine ou en Dame, qui devint la pièce la plus puissante, tandis que le Roi se trouvait confiné au rôle d'enjeu idéal, mais quasi passif, de la partie. L'important, toutefois, est que ces vicissitudes n'ont pas atteint la continuité essentielle du jeu de la marelle ou du jeu des échecs."

pág. 175.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Une illustration frappante en est fournie par les faits réunis sous le nom de shamanisme"

págs. 178-179

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: nota na lateral direita indicando a pág. 185.

"Cela l'amène, remarquent C. G. et Brenda Seligmann, à exécuter presque automatiquement et sûrement sans délibération soigneuse, les parties traditionnelles de la danse, dans leur ordre consacré."

pág. 183

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul marcando a página.

pág. 185.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: nota na lateral direita indicando a pág. 179.

"il se conduit comme on attend qu'il se conduise"

pág. 211.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Les autres demeurent longtemps dépendantes de l'arbitraire du prince ou des privilèges de la naissance ou de la fortune. Il arrive sans doute que, théoriquement, l'accès en soit réglé par concours. Mais, grâce à la nature des épreuves ou à la composition des jurys, le plus hauts grades de l'armée, les postes importants de la diplomatie ou de l'administration demeurent solvables le monopole d'une caste mal définie"

pág. 228.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Sept millions de touristes laissent chaque année à Las Vegas soixante millions de dollars qui représentent environ 40% du Nevada. Le temps qu'ils y passent n'en est pas moins comme entre parenthèses dans le cours ordinaire de leur vie."

pág. 232.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em nota de rodapé.

"1. Il n'est pas inutile de donner quelques chiffres. Un jeune professeur décrit comme timide gagne 51 millions de francs (129,000 dollars) en répondant pendant quatorze semaines à des questions sur le baseball, les modes de l'antiquité, les symphonies des grands musiciens, les mathématiques, les sciences naturelles, les explorations, la médecine, Shakespeare et l'histoire de la révolution américaine. Les enfants occupant une large place dans le palmarès. Lenny Roes, 11 ans, gagne 64,000 dollars (soit 23 millions de francs) grâce à ses connaissances en matière de Bourse. Quelques jours après, Robert Strom, 10 ans,

gagne 80, 00 dollars (30 millions de francs) au cours d' un interrogatoire portant sur l'électronique, la physiologie et l'astronomie. A Stockholm, en février 1957, la television suédoise conteste la réponse du jeune Ulf Hannetz, 14 ans, désignant le Umbra Kramerii comme le poisson qui a des paupières. Le Musée de Stuttgart envoie aussitôt par avion deux specimens vivants et l'Institut Britannique de Sciences naturelles un film tourné dans les profondeurs. Les contradicteurs de l'enfant sont confondus. Le jeune héros touché 700, 000 francs et la Télévision américaine sa fièvre. "Trente secondes pour faire fortune"annoncent les journaux, qui consacrent une rubrique presque régulière à ces concours et qui publient la photographie des gagnants avec, en gros caracteres, le chiffre de la somme fabuleuse conquise, selon eux en un éclair. Le theoricien le plus ingénieux et le plus applique aurait difficilement imagine une combinaison aussi remarquable des ressources de la preparations et de la fascination du défi."

pág. 256

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Le masque était destine à dissimuler et à terrifier. Il signifie l'irruption d'une puissance redoutable et capricieuse, intermitente et excessive, qui surgit pour inspirer une pieuse épouvante à la multitude profane et pour en châtier les imprudences et les fautes. L' uniforme est aussi un déguisement, mais officiel, permanente, réglementaire et qui, surtout, laisse le visage à découvert. Il fait de l'individu le représentant el le serviteur d'une règle impartiale et immuable, non la proie délirante d'une véhémence contagieuse. Derrière le masque, la face révoltée du possédé prend impunément toute expression. Hagarde, torturée, alors que le fonctionnaire doit prendre soin qu'on ne puisse lire sur son visage nu qu'il est autre chose qu'un être de raison et de sang-froid charge uniquement d'appliquer la loi"

pág. 281.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Il se joue à l'aide de dés taillés au couteau dans la graine exceptionnellement dure, à consistance d'os, d'un arbre qui fournit une huile plus appréciée que l'huile de palme (Baillonella Toxisperma Pierre, syn. Mimusops Djave.)"

pág. 284.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Un exemple frappant en est procure par le success de la "Charade chinoise" (Rifa Chiffà) à Cuba"

Apontamento de leitura no colofão a lápis e caneta esferográfica tinta azul:

O jogo: antecipação do universo regulado 14.
 Pode-se estudar a civ. Na medida em que
 Consiste em passar de um universo furtivo
 A um univer. Administrado -18.
 Características do jogo – 42/3.
 Agôn, Alia, Mimicry, Ilinx – 47 – Competição, chance, simulacro, vertigem
 O hobby – 85.
 Jornais sobre advinhos – 109.
 Os papagaios de papel – 127.
 O balanço – 128.
 A amarelinha, O xadrex – 161.
 O shamanismo – 175.
 Possessos que excentam os movimentos
 consagrados – 179-185.
 Só há concursos para cargos menores 211.
 Las Vegas – 60 milhoes 40% do orç de
 Nevada, 228

Programas de perguntas e respostas na TV – 232.
 s/ o culto à vedete – 235 e segs.

O uniforme e a máscara – 256.
 Jogo de dados do Cameruim (não entendi) – 281.
 Charada chinesa – 284.
 Appareils à sous – 345 segs.
 James Rean. 363.

Excelente o cap. VIII, altamente elucidativo e digno de reflexão em sua parte final. 193.

GROSSMAN, Leonid. *Dostoievshi artista*. Trad. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 274 p.

Número de chamada: 049593

Grifos nas páginas: 25, 26, 53, 60, 101, 155, 159, 160, 164.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 25-26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Semelhante construção de uma grande composição épica, baseada em conflitos ideológico de extraordinária agudez, colocava diante do romancista dificuldades imensas. Não raro, conforme testemunham suas cartas, ele ficava extenuadamente sob o peso das tarefas que se propusera. A tensão do processo criador, que atirava incansavelmente sobre o papel dezenas de planos, imagens e episódios, descarregava-se inesperadamente por meio de prolongadas interrupções, que suscitavam no autor dúvidas torturantes sobre a exequibilidade do que pensara. Iniciando Crime e Castigo no verão de 1865, ele queima em novembro tudo o que escrevera e inicia uma nova elaboração do romance. O idiota teve oito redações. Pelas cartas de Dostoiévski a seus amigos literários constata-se que, no primeiro semestre do trabalho com Os demônios, ele não cessou de rasgar e reescrever, que modificou o projeto inicial pelo menos dez vezes, que acumulou variantes inúmeras, que na pilha enorme de papel rabiscado ele até perdeu o sistema de referências, e que em certos momentos caía em verdadeiro desespero ante a complexidade incomum do romance imaginado. “... Nada que fiz até hoje me custou mais trabalho - que escreve ele a N. N. Strakhov em 9/21 de outubro de 1870 - [...] Estou com medo de ter tomado um tema superior às minhas forças. E temo isto seriamente, com sofrimento! Comunicando à sobrinha que, depois de muitos meses de um trabalho sob tensão, “risquei tudo o que tinha escrito (cerca de 15 folhas de impressão) e recomecei desde a primeira página”, ele conclui seu martirologio criador com uma queixa desalentada, que soa nas páginas de sua correspondência como verdadeiro clamor: “Oh, Sônietchka! Se você soubesse como é penoso ser escritor, isto é, sofrer esta sina!””

pág. 53.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Um dos processos estruturais prediletos de Dostoiévski é a introdução no romance de apontamentos da personagem. Aqui o romancista alcança uma enorme variedade quanto ao gênero: diários, reminiscências, cartas, tratados, biografias com tratamento hagiográfico, doutrinação, argumentações, resenhas, confissões, artigos, poemas, transcrevem-se na íntegra ou em citações, mais raramente apenas relatados. Interrompendo a ação, esses documentos geralmente aprofundam muito a caracterização da personagem, e lançam luz abundante sobre a sua concepção de mundo ou sua idéia principal.”

pág. 60.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Tais são as leis fundamentais de composição de Dostoiévski. Os princípios constitutivos de “uma outra narrativa”, da “passagem” musical ou do “contraponto”; o processo do “conclave”, isto é, da subversão do argumento e das novas fronteiras do entrecho; o desfecho de O inspetor-geral ou a vergonha pública do vaidoso, com a ruína súbita de sua reputação social; a “maldita cornucópia”, que descarrega num instante verdadeira montanha de tribulações sobre a cabeça da personagem; o martirologio da personagem principal, segundo o modelo do folclore religioso, com a sua “andança pelos tormentos” e suas “paixões” hagiográficas; a “anedota ordinária”, que se transfigura em alta tragédia; a confissão-acusação, o diálogo interior, as chaves bibliográficas, os torneios vocabulares, o manuscrito alheio, o paralelo literário, o comentário do autor, o intermezzo trágico, o sonho-novela, o debate-trilogia, a catástrofe final - eis os estímulos essenciais e processos de aguçamento que mais se percebem no complexo sistema estrutural dos famosos romances, e que correspondem plenamente à sua concepção e ao caráter de seu estilo.”

pág. 101.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Dostoiévski segue também os princípios gerais da poética deste gênero romanesco. Eugène Sue afirmava não serem as suas epopéias obras de arte, que Os mistérios de Paris eram, do ponto de vista artístico, um livro ordinário, mas que ele era bom devido aos problemas morais que apresentava. Seria mais correto dizer: pelo interesse do argumento e pela atualidade social.”

pág. 155.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Mestre da caracterização psicológica, Dostoiévski dramatiza, numa série de casos, também os objetos habituais do cotidiano, cria as naturezas-mortas inusitadas, aparece como o incomparável pintor de costumes dos desvãos miseráveis e como artista da cinzenta paisagem urbana.”

págs. 159-160.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“No informe do estudioso holandês J. M. Meijer, “Rima de situações num romance de Dostoiévski”, lido no IV Congresso de Eslavistas, em Moscou, em 5 de setembro de 1958, estuda-se em Crime e castigo o processo da repetição de um dos momentos do argumento. Assim, a pergunta de Porfiri Pietróvitch a Raskólnikov a propósito de se ele acredita na ressurreição de Lázaro é repetida em conversa do herói principal com Sônia. As reflexões de Raskólnikov sobre o suicídio na ponte fazem eco a uma situação análoga no destino de Svidrigailov. Este meio de influência recíproca e de aprofundamento de duas situações tem muito de semelhante com as funções da rima em poesia. (J. M. Meijer. Situation rhyme in a novel of Dostoiévski. Amsterdã, 1958).”

pág. 164.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“Ele é precioso pelo estudo dos complexos casos espirituais, que levam ao conhecimento exato dos problemas difíceis da psique humana, e é inaceitável, quanto à solução dos problemas sociais, seguindo as prescrições, dos líderes reacionários, com os quais manteve relações, nos últimos anos de sua vida.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul e vermelha:

25/26 - Dificuldades p/ compor.
53 - Gêneros dentro do romance.
60 - Leis fundamentais da composição em D.
101 - Eugene Sue s/ os mistérios de Paris.
159/60 - “Rima” de situações.
155 e segs. - Os objetos em D.
164. D: valioso como estudioso da alma e inaceitável como ideólogo político
164 - Os grandes pensadores superam as suas próprias convicções em suas obras.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Ed. FTD, 1967. 151 p.

Número de chamada: 020393

Endereço na folha de rosto.

Grifos nas páginas: 17, 19, 20, 26, 32, 33, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 76, 80.

Dedicatória de Osman Lins para Julieta Godoy Ladeira no final do livro.

pág. 17

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“muitas vezes se destrói a beleza realizada supondo aumentá-la com a revisão”

pág. 19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Horácio contornou a falta de termo grego em latim com a belíssima perífrase *allinere atrum signum trasverso calamo* = com o corte da pena lançar um traço preto (na margem esquerda, junto ao princípio do verso).”

pág. 20.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“para não referir Richard Bentley, que acabou por fazer da Epístola de Horácio uma Poética totalmente diferente, tantas as emenda que introduziu no texto.”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“esta luta pessoal nos momentos da criação poética:

Eu, meu Teive, não sei que estrela, ou maga
A língua me ata; não sou de toda hora”

pág. 32.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“(versos duros, desprovidos de métrica apresenta-se inarmônica...)”

pág. 33.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Entretanto – adverte Quintiliano – “servamo-nos da lima para polir, não para desgastar”(ut opus luna, non exerat), pois o trabalho excessivo da lima pode conduzir a dois vícios perigosos, segundo Antonio Ferreira: deformação dos versos já perfeitos; exaustão do conteúdo do verso. Horácio diz que a obsessão do polimento pode tornar o verso desfibrado na sua estrutura e desfalecido no seu conteúdo emocional: *Sectantem levius, nervi/Deficiunt, animique* (A. P. vv. 26-27). O excessivo cuidado, chamado pelos gregos *reqleia*, pode portanto enfraquecer o verso, relaxando-lhe os nervos e diminuindo-lhe a força expressiva.”

pág. 62.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“sabiam que a razão, assim como o julgamento, a idéia, o pensamento, o raciocínio, constitui apenas um aspecto da inteligência. A razão não é fonte criadora, senão a inteligência; ela é uma faculdade crítica, não poética: sob a forma reflexiva de bom-senso, julgamento, o papel da razão consiste na supervisão, na sensibilidade e da própria inteligência”

pág. 62.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O racionalismo leva consequentemente ao universalismo: preocupa-se com a essência da realidade, com a sua natureza profunda e permanente, com as qualidades comuns e imutáveis da natureza humana. As características individuais da realidade, o seu tipismo, seus traços pitorescos, suas qualidades transitórias, enfim, tudo aquilo que é particular ou singular nas coisas, nos homens e nos fatos, não é objeto de uma obra clássica; conduz também ao idealismo, pois a razão reduz a realidade a conceitos, a ideias, a imagens, a representações mentais.”

pág. 63.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
Empruntent d’elle seule et leur lustre et leur prix
(Art, Poét., I 37-38)”

pág. 64.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Esta seria uma das razões por que Virgílio se tornou um poeta admirado; Chapelains considerava-o
“le seul poète qui conserve le jugement dans la fureur””

pág. 65.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o racionalismo clássico levado às últimas consequências no séc. XVIII acabou por matar a grande poesia”

pág. 66.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O gênio sem a arte, se pode criar, não chega à execução; a arte sem o gênio, se chega à execução, só nos pode oferecer uma obra fria medíocre, sem o grande timbre”

pág. 69.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O gênio, porém, não se comporta de maneira homogênea na execução da sua obra”

pág. 69.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“E assim se explica por que as obras de grande extensão necessitam do concurso do gênio e da arte: esta supre aquele nos momentos de sua ausência”

pág. 76.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“ou ainda o romance, tido como “uma floresta de exemplos”, o certo é que a utilidade social da obra clássica se tornou um dogma durante o Classicismo”

pág. 80.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No Crátilo, onde se esboça a primeira análise da mimese, Platão sugere a impossibilidade da imitação como cópia fiel da realidade, afirmando que o decalque perfeito só é possível a um deus, nunca ao homem. Só um deus demiurgo poderia reproduzir um segundo Crátilo, rigorosamente idêntico ao primeiro – não só retratando-lhe a cor e a forma (como fazem os pintores), mas o próprio interior de sua pessoa, com o seu caráter de ternura e calor, o movimento, a alma e o pensamento (432 BC). Portanto: a imitação poética nunca pode ser uma cópia propriamente dita do objeto imitado, mas uma imagem aproximada”

READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: J. Zahar. 1967. 202 p.

Número de chamada: 020391

Grifos nas páginas: 12, 17, 19, 21, 26, 29, 33, 70, 73, 74, 106, 107, 110, 111, 118, 124, 129, 161, 163, 166, 169, 171, 191, 194.

Apontamento de leitura no final do livro.

pág. 12.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A principal utilidade da prova biológica é mostrar a originalidade, como fenômeno, não é inatural, não está fora da natureza das coisas”

pág. 17.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“pelo contrário, creio que hoje devemos estar em condições de distinguir o que é desinteressante, por ser automático e desinibido, e o que ainda é interessante, porque constitui uma revelação original”

pág. 19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas nenhum material usado com finalidades criativas pela humanidade foi tão degradado quanto a linguagem – ela é hoje uma massa embotada, da qual a poesia só pode ser destilada por processos um tanto complicados”

pág. 21.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Consideremos, por um momento, a qualidade oposta que as palavras possam ter – sua banalidade, seu efeito “vulgarizado” ou gasto. Podemos, então, chamá-las de “clichês”, lugares-comuns – isto é, palavras de um molde, palavras estereotipadas, palavras duplicadas, palavras às quais falta precisamente a qualidade de singularidade ou originalidade.

O maior inimigo da originalidade talvez seja o *Zeitgeist*, aquele espírito difuso num país que num determinado período leva, inconscientemente, os artistas de todos os tipos a adotar um idioma comum, a abrir mão de sua escolha pessoal de linguagem. Estamos familiarizados hoje em dia, por exemplo, com o tipo seguinte de verso:”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A carreira de todo artista, segundo Malraux, começa com o período de aprendizado, de imitação servil.”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Aprende-se o ofício de escrever, ou o ofício de pintar, tal como o carpinteiro e o pedreiro aprendem seus ofícios, e somente quando se dominou tal ofício é possível tentar qualquer coisa original”

pág. 33.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: – sinal de interrogação na lateral direita.

“Uma obra de arte é uma organização da sensação, e não um modo de representação. O entendimento da arte começa e termina com essa compreensão. Por esse ato de transporte, essa busca de uma ordem superior à existência não-razional da natureza, o homem não nega a vida. A arte não é uma atividade escapista. Pelo contrário, são os meios pelos quais realizamos o que Wordsworth chamou de “ampliação da espera da sensibilidade humana”. Esta frase vem do *Essay Supplementary to the Preface*, de 1815, e todo o trecho é relevante para nossa análise”

pág. 70.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta – nota marginal de correção do texto: am/ - falta . Nota marginal na lateral da citação – ineditismo

“Falta ao macaco dois componentes do pensamento de que depende a capacidade humana de fazer instrumentos: o poder de combinar imagens mentais – em suma, a imaginação – e o poder da palavra e o processo conceptual que dela resulta. Isso talvez não seja imediatamente evidente, mas o Dr. Kenneth Oakley, do Museu Britânico de História Natural, reduziu recentemente a considerável pesquisa existente sobre o assunto à seguinte constatação cautelosa:

Podemos resumir dizendo que os macacos de hoje são capazes de perceber a solução de um problema visível e ocasionalmente de aperfeiçoar um instrumento para atender a determinada situação; mas conceber a ideia de dar forma a uma pedra ou pau para usá-la na eventualidade futura, imaginada, está além da capacidade mental de qualquer macaco conhecido. A posse de uma grande capacidade desse pensamento conceptual, em contraste como o pensamento principal perceptivo dos macacos e outros primatas, é considerada geralmente pela Psicologia comparada como característica do homem. O fabrico sistemático de ferramentas implica uma acentuada capacidade de pensamento conceptual.”

pág. 73.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O que eu gostaria de deixar claro, em relação a todos esses artefatos humanos primitivos, é uma sequência evolucionária que passe por três fases: 1) concepção do objeto como uma ferramenta; 2) criação e aperfeiçoamento da ferramenta a um ponto de eficiência máxima; 3) refinamento da ferramenta além do ponto de eficiência máxima e no sentido de uma concepção da forma em si mesma”

pág. 73.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Há duas possíveis hipóteses que poderiam levar-nos no sentido de uma explicação das origens da forma estética. A primeira poderia ser chamada de naturalista, ou mimética, a segunda talvez de idealista. Segundo a primeira hipótese, todos os desvios formais em relação à eficiência são devidos à imitação, consciente ou inconsciente, de formas encontradas na natureza; de acordo com a segunda hipótese, a forma tem significação própria, isto é, correspondente a uma necessidade psíquica interior, expressando um sentimento, que não é necessariamente indeterminado: pelo contrário, é com frequência um desejo de refinação, clarificação, precisão, ordem.”

pág. 74.

Nota OL - grifo a lápis:

“Jadeíta e nefrita são pedras duras”

págs. 106-107.

Nota OL - grifo a lápis:

“Até mesmo como santuários de um culto arcano, devem ter sido destituídos de lógica interna: sombrios, amontoados e opressivos. Como monumentos arquitetônicos foram desenhados para efeito externo, para serem vistos e apreciados à distância. A exigência funcional básica da Arquitetura, o abrigo dos elementos, não está em questão. Outra peculiaridade, frequentemente notada pelo interesse técnico, é o fato de que eles transportaram para a pedra as colunas e vigas cruzadas da estrutura de madeira primitiva, que não eram particularmente adequadas ao novo material. Do ponto de vista funcional, parecem ser imitações pouco inteligentes de um método de construção primitivo.

Na verdade, porém, os templos gregos constituem uma evolução cada vez mais requintada de uma forma básica, e aquilo que começou como uma estrutura utilitária foi gradualmente aperfeiçoado até tornar-se um símbolo de valores espirituais. Esses valores, quando experimentados em sua coerência e totalidade, são conhecidos como a beleza, mas essencialmente são qualidade formais e podem ser expressos matematicamente; damos-lhes o nome de harmonia, equilíbrio e simetria. A arquitetura grega é uma tentativa de criar uma imagem plástica que, como a poesia, a música ou a cerâmica gregas, expressa a ideia de que a proporção é um dos mais altos valores da vida humana, e críticos como Conrad Fiedler e March Phillips a caracterizaram, acertadamente, como intelectual. Fiedler fala de um longo período de balbúcio artístico, de uma luta e uma ânsia da expressão adequada, até que a perfeição é finalmente alcançada como um resultado de uma associação da claridade da consciência com a maior força do pensamento. Todos os elementos materiais da estrutura são fundidos, por assim dizer, numa imagem purificada de forma harmoniosa. Ele cita o axioma de Semper – a arte nada inventa; e por sua vez acrescenta: “Os gregos nada inventaram em sua Arquitetura, mas apenas desenvolveram o que haviam recebido, e com uma consciência tão clara que necessariamente chegaram a um resultado no qual tudo lembrava diretamente as exigências das necessidades e desejos, da natureza do material usado e das condições de construção desapareceu, com exceção apenas de alguns ecos remotos”.

March Phillips, em seu grande e negligenciado livro *The Works of Man*, dá uma ênfase ainda maior à natureza essencialmente intelectual da realização grega. As mais notáveis consequências dessa tendenciosidade intelectual e as limitações que impôs encontram-se, ao que sugere ele, “no amor grego pelo definido, e na paixão grega pela definição. Tudo o que é claro e articulado é adorado pela mente grega; tudo o que é vago e indeterminado é por ela detestado...[Os gregos], pela primeira vez, exploraram a ideia da definição intelectual, e dentro em pouco seguiu-se a sua rejeição de qualquer pensamento que não se sujeitasse à definição.”

pág. 110.

Nota OL - grifo a lápis:

“Não desejo estabelecer um paralelo entre forma no classicismo e o estilo no romantismo, mas o estilo é fluido, intangível, indefinido, passível de descrição apenas por analogias. Ao passo que a forma é definida, definível, mensurável, passível de análise. Isto não significa que a forma seja sempre lógica ou racional: vivemos num período que aprendeu a apreciar as formas irregulares. Mas podemos dizer que a forma é arquetipal ou universal, ao passo que o estilo é individual ou regional.”

pág. 111.

Nota OL - grifo a lápis:

“Seu melhor apologista, o Professor Wittkower, admitiu que o objetivo de Bernini foi criar “um mundo supra-real no qual as transições parecem obliteradas entre o espaço real e imaginário, passado e presente existência fenomenal e prática, vida e morte”; e Wittkower sugere que “esse impulso de usar todos os meios de ilustração no teatro, bem como na imagística religiosa, de tentar e transportar o indivíduo para outra realidade, parece lido em última análise com a polaridade entre a confiança própria e a autoridade, razão e fé que afligiu o homem ocidental seriamente”

pág. 118.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Um crítico americano muito sensível, Roger Shattuck, sugeriu recentemente que o movimento moderno nas artes se distingue pela rejeição do princípio de unidade. A sensibilidade moderna, na passagem do século, “começou a se fazer sentir não tanto pela expansão sem entraves das unidades, como por um deslocamento violento delas, a fim de testar a possibilidade de uma nova coerência[...] uma obra de arte começou a coordenar, como igualmente presente, uma variedade de tempos e lugares e estados de consciência. O processo, porque busca manter esses elementos numa relação

significativa, abre mão tanto da unidade clássica como também da qualidade de auto-esquecimento que caracteriza o romantismo”. “Justaposição é a palavra-chave dessa nova sensibilidade; colocar uma coisa ao lado da outra, sem conectivo.””

págs. 124-125.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Não é uma concepção muito lisonjeira para o poeta como ser humano, e isto explica por que foi possível a Platão ter a opinião pouco elevada do poeta, embora conservando o mais alto respeito pela poesia.”

pág. 129.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Blake não é um caso complexo – acreditava simplesmente que no ato de escrever versos esta sendo ditado pelos espíritos celestiais, por vezes anônimos, por vezes identificáveis como históricos. Não há uma “patrona celestial”, mas muitos “anjos” ou “autores” na Eternidade”. “Escrevi este poema sob ditado direto”, diz ele em carta ao amigo Thomas butts (25 de abril de 1803), “doze e por vezes vinte linhas de cada vez, sem Premeditação e mesmo contra minha Vontade; o Tempo que me tomou a sua escrita tornou-se assim, Não-Existente, Havendo um poema que parece ser o Trabalho de um longa Vida, embora produzido sem Trabalho ou Estudo””

pág. 161.

Nota OL - grifo a lápis:

“Essa neurose universal desenvolveu-se passo a passo com o desenvolvimento tecnológico de nossa civilização. É a neurose de homens cujo único dispêndio de energia é puxar uma alavanca ou apertar um botão, de homens que deixaram de fazer as coisas com as suas próprias mãos, até mesmo de transportar-se com suas pernas. Essa inatividade é uma cessação não só dos exercícios musculares e combinações nervosas que constituíram a vida normal do homem antes da revolução tecnológica; é também a cessação dos processos mentais formadores ou criadores que mesmo no nível do simples artesanato, ou das tarefas manuais, engajava a vontade numa ação positiva e produtiva. Se pudéssemos estabelecer um contraste visual, à maneira dos estudos de tempo e movimento dos sociólogos, entre os atos diários de um artesão de cadeiras do século XVIII e os de um maquinista do século XX, o segundo nos pareceria como um bloco confinado e repetitivo, e o primeiro como um arabesco livre e fantástico. O contraste mais significativo, porém, não poderia ser visualizado, pois é mental: o contraste entre a mente suspensa sem objetivo acima de um movimento autônomo e a mente voltada conscientemente para a modelagem de uma substância material, de acordo com a evidência persistente dos sentidos.”

pág. 163.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Os gregos não distinguiam entre graça e eficiência; consideravam-nas idênticas.”

pág. 166.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“É por essa faculdade de assimilar impressões sensórias das coisas materiais e combiná-las em relação significativas que a raça humana encontrou seu lugar no mundo, e é essa faculdade que o homem contemporâneo utiliza cada vez menos. As faculdades mentais só se podem desenvolver através do uso.”

pág. 169.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Que incentivos existem para a bondade no modo de vida mecanizado de uma sociedade tecnológica?”

pág. 171.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Não só a arte é um processo ou experiência de importância igual à da ciência para a vida e o progresso da humanidade como também tem a função singular de unir os homens num amor mútuo e pela vida em si mesma. Por que aprendemos a cantar? Para que serve o desenho?”

pág. 171.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“criar é a preocupação de uma pequena minoria que fugiu do padrão social de nossa civilização tecnológica”

págs. 190-191.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“É essa a integridade da arte: concentração incansável na unidade formal, na vitalidade estilística, com o objetivo de servir a arte à consciência evolutiva da humanidade, no esforço total de estabelecer um mundo humano em meio a um universo indiferente.

Vamos examinar, agora, as forças que ameaçam a integridade da arte: os modos de desintegração que focalizarei sob as categorias de incoerência, insensibilidade, brutalidade e particularidade.”

pág. 194.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Uma ausência de estilo leva à apoteose da brutalidade.”

Apontamento de leitura no colofão – caneta esferográfica tinta azul e preta e lápis preto

Originalidade não está fora da nat. das coisas – o
monstro esperançoso – 12.

As palavras gastas, o Zetgeist – 19/21

Malraux – a carreira do artista começa c/imitação – 26.

Gênio dar propried. atraentes às formas q. inventa – 29.

Ampliação da espera da sensibilidade pela arte – 33

A arquit. Grega é mais ornamental
que funcional – 106.

Forma e estilo – 110

Barroco – 111

Arte moderna: avêrsa à unidade – 118

Blake e seus ditados – 129

O trabalhador da era tecnológica - 161

Criar é a preocupação da minoria recalcitante

A civ. Tecnológica – 171

Arte: importância igual à da ciência

Imediatismos – 70.

A sequência evolucionária nos artefatos primitivos – 73.

Explicação naturalistas e idealista – “

O Machado – 74/6

BÖLL, Heinrich. *Fin de Mission*. Paris: Ed. Seuil, 1968. 188 p.

Número de chamada: 020053

Grifos nas páginas: 119, 125, 139.

Apontamento no colofão indicando as páginas grifadas.

pág. 119.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Rien n’est plus funeste pour un jeune homme que la fréquentation d’un organisme aussi gigantesque dont la seule raison d’exister – s’agiter dans le néant, sinon même produire le néant integral – est parfaitement absurde par définition. Telle est mon opinion, et d’ailleurs si vous aviez raison, cela prouverait que j’aurais moi-même une disposition caractérielle à la hargne car durant mon service volontaire d’un na dans l’artillerie em 1906, je ne me suis jamais senti aussi attiré par le nihilisme qu’au cours de cette expérience dela vie militaire”

pág. 125.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Bref, d’un point de vue purement objectif, il s’agit là d’une evolution irreversible car l’économie ne finance pas de musées où entretenir les entreprises anachroniques”

pág. 139.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mais voyez-vous, poursuivit-il, ce dont Gruhl a vraiment souffert, c’est de cette quadruple conjunction d’absurdités: inutilité, improductivité, en nui et fainéantise, que pour m apart je considere comme l’essence même de l’armée”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

139-119 – a vida militar

125 – a economia não financia anacronismos

125 e segs – Ocupando-se do fisco, alude

à situação do artista na sociedade
moderna.

MURRUY, J. Middleton. *O problema do estilo*. Trad. de Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica. 1968. 159 p.

Número de chamada: 020249

Grifos nas páginas: 18, 19, 21, 26, 29, 32, 33, 38, 41, 42, 47, 53, 54, 63, 64, 67, 94, 97, 102, 103, 104, 117.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 18.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Se uma história ou um poema for realmente bem concebido, estará imune do perigo de ser mal escrito, pois conceber uma obra da literatura criadora é concebê-la na sua particularidade”

pág. 19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Um grande escritor nunca é mais intensa e reconhecidamente ele próprio do que nas suas maiores passagens; para empregar uma frase vagamente metafísica, estilo absoluto é a completa realização de uma significação universal em uma expressão pessoal e particular.”

pág. 21.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Um estilo sem relevo é considerado possuidor de alguma virtude aristocrática própria, seja qual for o assunto a que se aplique; por outro lado, ser vívido é ser vulgar. Esta é uma pura heresia e os escritores que, por deficiência de capacidade criadora ou temor do desprezo da pessoa superior, o esposam, tornam-se inevitavelmente limitados”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Todos apontam para a mesma direção; todos eles insistem na natureza imediata do estilo; todos reduzem a nada o elemento arte ou artifício”

pág. 29.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A artificialidade de Charles Lamb é da mesma ordem da artificialidade da prosa de Doughty, embora o espírito de Doughty seja mais forte e mais estreito. Charles Lamb e Doughty são artificiais precisamente no mesmo sentido em que, talvez num plano mais alto da literatura criadora, Milton é artificial. Estes dois exemplos deixarão claro que artificialidade é um termo que deve ser usado com a maior prudência na análise do estilo literário.”

pág. 29.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Todo estilo é artificial no sentido de que todos os bons estilos resultam de artifício.”

págs. 32-33.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Este é o perigo que sempre ameaça o artista literário extremamente consciente, e é tanto mais insidioso por ser fascinante. A técnica começa a adquirir vida própria; enfeita-se de complicações, sutilezas e economias, que tecem inextricáveis arabescos no vazio; a obra do romancista foge ao controle da verossimilhança e, insensivelmente, ele renuncia ao privilégio próprio do artista criador, ao árduo prazer de forçar as palavras a aceitar um conteúdo estranho e novas significações, pela satisfação sutil, mas estéril de contemplá-las, dissolvendo-se em obediência à sua própria lei.”

pág. 38.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O artista literário começa sua carreira com uma sensibilidade superior à ordinária. Objetos e episódios da vida, da vida diária ou do espírito, produzem nele uma impressão mais profunda e mais precisa do que no homem ordinário. À medida que estas impressões se acumulam, a menos que o artista seja tipo mais simples e lírico, que reage direta e completamente a cada impressão distinta, elas se apagam até certo ponto e em grande extensão se reforçam mutuamente. De todas elas emerge, pelo menos no caso de um artista destinado a uma obra amadurecida, um núcleo emocional coerente. Este núcleo é frequentemente consolidado por uma espécie de pensamento especulativo, que difere do pensamento especulativo do filósofo, por operar do particular ao particular. O artista literário criador não generaliza; ou melhor, sua generalização não é abstrata. Por muito que ele possa pensar, sua atitude em relação à vida é predominante emocional; seus pensamentos participam muito mais da natureza de emoções residuais, simbolizadas nos

objetos que as provocaram, que do raciocínio discursivo. Da multidão de suas vívidas percepções, com seus acompanhamentos emocionais, emerge um sentido da qualidade de vida como um todo.”

pág. 41.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A meditação de um escritor apesar de todas as analogias é diferente em espécie da meditação do filósofo ou do cientista; exerce-se sobre material diferente e produz resultados diferentes. Um poeta trágico não é um filósofo pessimista, por mais que alguns críticos insistam em tratá-lo como tal.”

pág. 42.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O enredo que escolher – para empregar as palavras de Baudelaire – será então aquele em que a “profunda significação da vida se revela na sua plenitude”

pág. 47.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Porque o mais elevado estilo é aquele em que os dois sentidos correntes da palavra se misturam; é uma combinação do máximo de personalidade com o máximo de impersonalidade; por um lado, é uma concentração de emoção peculiar e pessoal, por outro lado é uma projeção completa desta emoção pessoal na coisa criada.”

págs. 53-54.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Combateis a doença com o remédio; mas se fordes um homem sensato não transformaria o remédio no vosso alimento diário, pois a natureza protestara.”

págs. 63-64.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os maus obtêm o maior sucesso, certamente, mas os bons jamais falharão totalmente. Quanto à poesia, entretanto, as probabilidades de uma obra boa e original não ser em absoluto reconhecida são muito fortes. E a razão é que a forma de romance é tal que um bom romance deve conter certos elementos que se dirigem à consciência em muitos níveis de educação: ao passo que a poesia não tem tal forma de por-se à prova, quando o drama poético já decaiu e não mais atrai aquele corte transversal da sociedade representado pela galeria, a plateia e as primeiras filas do teatro, e à qual se dirige o romance. O público que lê poesia é artificial em comparação com este, seu interesse e gosto pela poesia são amplamente artificiais. Sua aproximação da poesia não é mais direta. E onde a aproximação não é direta, o impacto incide enviesado e a criação é errática e duvidosa.”

pág. 67.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Visto que o gênio extraordinário de Shakespeare não se aplicou ao desenvolvimento da prosa, foram necessários outros cem anos para tornar mais esbelta a prosa inglesa e quase outros cem para dar-lhe a graça e a fertilidade de um organismo em perfeitas condições”

pág. 94.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Uma metáfora é o resultado da busca de um epíteto exato. Ela não é mais ornamental do que um nome de batismo”

pág. 97.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quantos escritores ambiciosos de prosa e poesia vemos nós afogar seu efeito sob as ondas de um ritmo monótono e deliberado. Para que efeitos rítmicos tenham sucesso devem diferenciar-se com precisão; e manejar contrastes rítmicos – sem contraste não há diferenciação – com tanta sutileza que permaneça subordinados à sugestão intelectual das palavras, é o mais delicado trabalho que se possa imaginar. É tão fácil permitir que o som de uma frase sobrepuje-lhe o sentido, mesmo quando o sentido é bastante claro; porque quando um forte e decidido movimento rítmico nos passa pela cabeça, é difícil deixar de submeter-se à sua influência, e embotar o fio da frase pela substituição continua da palavra menos sonora pela mais sonora. A sugestão emocional de uma palavra não reside primariamente no seu som, porém, muito mais, nas imagens e associações literárias que evoca. E na grande maioria das palavras a que se pode atribuir um valor musical independente, a sugestão musical está em conflito com sua significação. A decadência do estilo começa quando se permite que a sugestão musical predomine. Creio que achareis um grande número de exemplos deste sacrifício do poder criador em Swinburne e não poucos neste mestre moderno e, dentro de certos limites, justamente admirado, Conrad.”

págs. 102-103.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em todo caso, eu diria que um escritor sentir-se-ia embaraçado por ter uma memória visual excessivamente exata, pois uma memória visual é pela natuza das coisas, incapaz de discriminação, e o que o escritor descritivo tem que fazer é registrar algum aspecto saliente do que viu, e que recriará no espírito do seu leitor alguma coisa a fim da sua própria impressão emocional.”

pág. 104.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas estas palavras não são herdadas, nem podem ser aprendidas. Toda obra duradoura da literatura não é tanto um triunfo de linguagem, quando um triunfo sobre a linguagem: uma súbita injeção de percepções vivificantes em um vocabulário, que estaria perpetuamente à beira do esgotamento, se não fosse a energia do criador literário.”

pág. 117.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Às vezes, mesmo muitas vezes, a cristalização original não é completa. Em lugar de ter a liberdade de deixar uma estrutura completamente adequada formar-se no seu espírito, de esperar pelo aparecimento de um incidente, real, histórico ou inventado, que ele reconheceria, pela vivacidade e profundidade de sua própria emoção, como peculiarmente sua e como símbolo perfeito de toda emoção nele latente, o escritor pode ser compelido pelas predileções do gosto popular a aceitar uma estrutura estranha. Ou então – e isto acontece mais frequentemente sob as condições modernas da produção literária, ao passo que a primeira compulsão era mais comum na era elisabetana – ele será obrigado a acelerar indevidamente o processo que jamais poderá estar sob o domínio de sua consciência. Uma invenção arbitrária completa ou suplanta o produto de um processo natural. Eis a razão por que obras de perfeito estilo literário sejam talvez mais raras do que deveriam sê-lo em um país que tem sido mais que qualquer outro prolífico em gênio literário.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta preta:

Texto bem concebido será bem escrito – 18
O escritor é mais ele próprio nas ss/ maiores passagens – 19
Estilo e artifício – 26, 29
O artista extremamente consciente: perigo – 32.
s/ o artista literário 38
o escritor e o filósofo – 41.
Enredo e significação da vida – 42.
Estilo elevado – 47.
Não transformar o remédio em alimento diário – 53.
Romance e poesia – 63.
Shak e a prosa inglesa – 67.
Metáfora – 94.
Ritmo monótono e deliberado. Musicalidade – 97.
Memória visual exata – 102.
Obra duradoura: triunfo de ling. ou sobre a linguagem? – 104.
Aceitar uma estrutura estranha -117.

ECO, Umberto. *Apocalíptico e integrados*. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1970. 386 p.

n.º de chamada: 020247

Grifos nas páginas: 35, 51, 60, 63, 65, 81, 82, 84, 87, 88, 90, 91, 100, 105, 107, 110, 112, 114, 115, 117, 263, 303, 349, 353, 382.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 35:

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“uma civilização dos mass media, cujos sistemas de valores serão discutidos, e em relação à qual novos modelos ético-pedagógicos serão elaborados. Nada disso exclui o juízo severo, a condenação, a atitude rigorista: mas aplicados em relação ao novo modelo humano, e não em nostálgica referência ao velho.”

págs.50-51.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O problema da cultura de massa é exatamente o seguinte: ela é hoje manobrada por “grupos econômicos” que miram fins lucrativos, e realizada por “executores especializados” em fornecer ao cliente o que julgam mais vendável, sem que se verifique uma intervenção maciça dos homens da cultura na produção. A atitude dos homens de cultura é exatamente a do protesto e da reserva.”

pág. 60.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A luta de uma “cultura de proposta” contra uma “cultura de entretenimento” sempre se estabelecerá através de uma tensão dialética feita de intolerâncias e reações violentas.”

pág. 63.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“b) Uma pesquisa crítica sobre as modalidades e os êxitos dos transvasamentos de estilemas do nível superior para o nível médio”

pág. 65.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em contraposição, convirá estabelecer se, no caso dos produtos nascidos para um simples entretenimento, a fruição em nível sofisticado não os estará carregando de significados arbitrários ou neles individuando valores mais complexos do que de fato veiculam. Deve-se, a seguir, proceder a uma análise dos limites teóricos e práticos, dentro dos quais uma dada atitude frutiva não altere irremediavelmente a natureza da obra fruída; e os limites dentro dos quais uma obra é capaz de impor certos valores, independentemente da atitude frutiva com que a abordemos.”

pág. 81.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Temos aqui produtos de massa que tendem para a provocação de efeitos, mas que não se apresentam como substitutos da arte.”

pág. 82.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“de padrões e modos das vanguardas, na sua irreflexa funcionalidade, não levanta o problema de uma referência à cultura superior, e não o levanta para a massa dos consumidores). Bem diverso é pelo contrário, o Midcult, bastardo do Masscult, que surge como “uma corrupção da Alta Cultura”, e que, de fato, está sujeito aos desejos do público como o Masscult, mas, na aparência, convida o fruidor a uma experiência privilegiada e difícil.”

pág. 84.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O trecho lido é um exemplo de Midcult porque: 1) toma de empréstimo processos da vanguarda e adapta-os para confeccionar uma mensagem compreensível e desfrutável por todos; 2) emprega esses processos quando já conhecidos, divulgados, gastos, consumidos; 3) constrói a mensagem como provocação de efeitos; 4) vende-a como Arte; 5) tranquiliza o próprio consumidor, convencendo-o de ter realizado um encontro com a cultura, de modo que ele não venha a sentir outras inquietações.”

pág. 87.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A sociedade de massa é tão rica em determinações e possibilidades, que nela se estabelece um jogo de mediações e recorrências entre cultura de descoberta, cultura de puro consumo, cultura de divulgação e mediação, dificilmente redutíveis às definições do belo ou do Kitsch.”

pág. 88.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o Kitsch possa ser definido como uma forma de falta de medida, de falsa organicidade contextual - e portanto, também como mentira, trapaça perpetrada não no nível dos conteúdos mas da forma mesma da comunicação.”

pág. 90.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“a estrutura permite que nela se identifiquem elementos daquele modo de formar que indicaremos como estilemas. Graças ao caráter unitário da estrutura, cada estilema apresenta características que o reassociam aos outros estilemas e à estrutura originária, de tal modo que de um estilema se pode inferir a estrutura da obra completa, ou, na obra mutilada, se pode reintegrar a parte destruída. [...] modo de forma [...]”

pág. 91.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Uma obra é, portanto, um sistema de sistemas, alguns dos quais não dizem respeito às relações formais internas da obra, mas às relações da obra com o contexto histórico cultural de que origina.”

pág. 100.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em tal sentido, esta poderia ser uma definição do Kitsch: Kitsch é o que surge consumido; o que chega às massas ou ao público médio porque está consumido; e que se consome (e portanto, se depaupera) porque o uso a que foi submetido por um grande número de consumidores apressou-lhe e aprofundou-lhe o desgaste.”

págs. 105-107.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Difundida através de uma distribuição semanal (adquirida por um comprador que pretende com isso apropriar-se de um fetiche, para usar com um escopo quase mágico, como pura ostentação de prestígio ou álibi cultural), a reprodução de um grande mestre da pintura poderá ou não ser contemplada, ou vista adaptando-se-lhe um código totalmente particular, que o receptor inexperto maneja com desenvoltura, acreditando-se autorizado a consumir a obra em tal sentido. Quem assegura, no entanto, que esse receptor não frua do quadro-mensagem, um dos infinitos aspectos daquela complexidade estrutural que o constitui, de modo a que o quadro escape, numa certa medida, ao consumo, e restitua ao seu receptor um esquema, débil mas rela, de uma comunicação originalmente mais rica?

A *Tempestade*, de Giorgione, interpretada unicamente nas suas referências imitativas, ignorando as referências ao repertório iconológico (o pastor visto como um belo rapaz, e não como Mercúrio), a carroça de feno de Bruegel interpretada como a imitação de uma bela carroça de feno; Os noivos, lidos apenas como um romance de folhetim em que se deseja saber o que acontecerá a Renzo e Lúcia; o bisonte de Altamira apreciado como esboço vívaz de um animal em movimento, sem referência à sua função mágica [...] Eis alguns exemplos de decodificação parcial, realizada empregando códigos incompletos, muitas vezes inteiramente arbitrários (os camponeses em volta da carroça de feno poderiam vir a ser para alguém a referência ao saudável e honesto trabalho dos campos; para outros, certamente, uma glorificação profética da comunidade colcoziana), e que, no entanto, permite uma aproximação à obra, uma leitura da mensagem, dela recuperando um nível que na verdade existia, também nas intenções do autor. A vida das obras, através dos séculos e no seio da sociedade, é rica desses equívocos, desse erros de enfoque, dessa aberrações frutivas, tão frequentes, intensas, mutuamente integradas, que quase constituem a norma; ao passo que a decodificação exemplar (exemplar não porque única, mas porque rica, complexa, realizada em todos os níveis da mensagem) constitui, frequentemente, a norma ideal da crítica, o momento de máxima atualização da obra, sob o ângulo da estética. Portanto, nem sempre o consumo de uma forma é total e irrecuperável; e a estrutura, ainda quando fruída num único nível, justamente pelo profundo parentesco que liga cada estilo a um complexo relacional da obra, manifesta-se em esforço, através do elemento parcial, como o tema incompleto de uma fruição mais plena, que permanece ao fundo, sem anular-se de todo.

Por outro lado, se a leitura de uma mensagem segundo um código inexato e incompleto, embora sem destruir suas capacidades comunicativas, nos restitui, mesmo assim, uma mensagem empobrecida, devemos convir que em muitos casos ocorre o oposto: uma mensagem, em si bastante pobre de informação, lida à luz de um código arbitrário, pode resultar, para o receptor, bem mais rica do que pretendia o autor. Caso típico é o do bisonte de Altamira, interpretado em relação às aquisições da pintura contemporânea (à luz portanto, de um código complexo, que considera outros critérios de gosto, técnicas da representação consciente do movimento etc.), de modo a conquistar uma riqueza de intenções que, na sua maior parte, são introduzidas pelo receptor. A maioria dos achados arqueológicos da Antiguidade clássica são interpretados fazendo convergir para o objeto uma série de referências estranhas ao autor: os braços mutilados, a erosão dos séculos tornam-se, na tardia reprodução helenística, significantes de um inacabamento alusivo que reconduzem a uma rosa de significados construídos por séculos de cultura mas ignorados pelo tardio artesão grego. E no entanto, o objeto, como sistema de elementos, era também este sistema de significantes e significados possíveis. O entremez de abertura de um espetáculo suburbano para a tropa, visto pelo intelectual em busca de episódios de costume, enche-se de referências a uma obscenidade fescenina de que jamais ouviu sequer falar o pobre diretor da companhia; e no entanto, este coordenando num esquema bastante grosseiro algumas grosseiras intuições sobre gostos e expectativas de um público popular, também estruturava, na verdade, uma série de referências a comportamentos arquétipos que, de um ou de outro modo, ainda funcionam e são elaborados e consumidos por instinto.

Em suma, com uma mensagem interpretada por um código superabundante acontece o mesmo que com o *objet trouvé*, que o artista subtrai a um contexto natural (ou a outro contexto artificial) e enquadra como obra de arte: nesse caso, o artista elege certos aspectos do objeto como possíveis significantes de significados elaborados pela tradição cultural. No ato de sobrepor arbitrariamente um código a uma mensagem sem código (objeto natural), ou com outro código (refugo de laboração industrial), o artista, na realidade, inventa, formula ex novo aquela mensagem. Mas cumpre perguntar se ele faz arbitrariamente convergir para a estrutura referências emprestadas de uma tradição estranha, como seja a da arte contemporânea (para a qual um seixo pode parecer Moore, um traste mecânico pode parecer Lipchitz), ou se a arte contemporânea, ao elaborar os próprios modos de formar da natureza ou da indústria, integrando, então, no próprio código, elementos de outros códigos.

Pode acontecer, assim, na vida cotidiana, que o intelectual, entediado, na sala de concertos não decodifique absolutamente a sinfonia que ouve, e a receba como puro fetiche; ao passo que o homem comum, assobiando no trabalho as notas daquela mesma sinfonia, escutadas pelo rádio, dela recupere um aspecto, e corresponda, dessa forma, melhor que o outro, às expectativas do compositor.”

pág. 110.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas o que, ao contrário, caracteriza o autêntico Midcult, e o caracteriza como Kitsch, é a incapacidade de fundir a citação no contexto novo: e manifestar um desequilíbrio no qual a referência culta emerge provocatoriamente, mas não é intencionada como citação, e sim contrabandeada como invenção original, e todavia sobrepõe-se ao contexto, fraco demais para suportá-la, disforme demais para aceitá-

la e integrá-la. Nesse caso, definiremos o Kitsche, em termos estruturais, como o estilema deslocado do próprio contexto, inserido em outro contexto cuja estrutura geral não tem os mesmos caracteres de homogeneidade e necessidade da estrutura original, sendo a mensagem proposta - graças à indébita inserção - como obra original e capaz de estimular experiências inéditas.”

pág. 112.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“contexto, porque isso se pode verificar sem cair no mau gosto: mas Kitsch é a obra que, para justificar sua função de estimuladora de efeitos, pavoneia-se com espólios de outras experiências, e vende-se como arte sem reservas.”

págs. 114-115.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quando, pois, a intenção for patente, então o Kitsch, típico do Midcult, manifesta-se ostensivamente. É Kitsch o semi abstrato de certas arte saçarique não se podendo eximir de representar uma Madona ou um santo, contrabandeia-o sob forma geometrizarante de medo de cair na oleografia (elaborando outra e mais avançada forma de oleografismo modernizaste); é Kitsch a figura alada sobre o radiador do Rolls Royce, elemento helenizaste inserido com fins de ostensivo prestígio sobre um objeto que, ao contrário, deveria obedecer a mais honestos critérios aerodinâmicos e utilitários; mas, num nível social inferior, é Kitsch a seicento mascarada de carro de corrida, pintada de listas horizontais vermelhas e dotada não de para-choques normais, mas de dois pequenos rostos, imitando certos carros de circuito agonístico; como é Kitsch, ainda em cima do carro, a eflorescência de largas barbatanas, que evocam as lâminas dos carros falcatos de barbárica memória, corrigidas por uma presunção de plasticidade vanguardista; é Kitsch o rádio transistor de antena desmesuradamente longa, completamente inútil para fins de recepção, mas indispensável a título de prestígio, por evocar os receptores portáteis em uso entre as tropas norte-americanas e eternizados em inúmeras películas de propaganda bélica. E é Kitsch o divã de pano estampado reproduzindo as mulherzinhas de Campigli, não porque o estilo de Campigli esteja consumido ou “massificado”, mas porque aquelas figuras se tornaram vulgares por estarem fora de lugar, inseridas num contexto que não as requer; como o quadro abstrato reproduzido na cerâmica, ou o arranjo de bar que imita Kandinsky ou Soldati, ou Reggiani.”

pág. 115.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A definição do Kitsch forçou-nos, pois, a começar muito mais atrás, da distinção entre mensagem comum e mensagem poética; identificou-se esta última como mensagem que, enquanto concentra a atenção sobre si e sobre a própria inabitualidade, propõe novas alternativas para a língua de uma comunidade, novas possibilidades do código”

pág. 117.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“à excitação da descoberta”

pág. 263.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mas, da mesma maneira, qualquer população primitiva, interrogada sobre um certo hábito ritual ou um certo tabu, seria capaz de reconhecer a conexão que liga o solitário gesto tradicional ao corpus geral das crenças que a comunidade professa, ao núcleo central do mito pelo qual a sociedade se rege.”

pág. 303.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O drama de uma cultura de massa é que o modelo do momento de descanso se torna norma, faz-se o substitutivo de todas as outras experiências intelectuais, e portanto o entorpecimento da individualidade, a negação do problema, a redução ao conformismo dos comportamentos, o êxtase passivo requerido por uma pedagogia paternalista que tende a criar súditos adaptados. Por em discussão a cultura de massa como a situação antropológica em que a evasão episódica se torna norma é uma coisa. E um dever. Mas por em discussão como radicalmente negativa a mecânica da evasão episódica é outra, e pode constituir um perigoso exemplo de ybris intelectualista e aristocrática (quase sempre professada só em público, porque, em particular, o sisudo moralista costuma aparecer como o mais promo e silencioso adepto das evasões, que, em público, estigmatiza por profissão).”

págs. 349-350.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Última questão, com respeito às relações entre TV e gosto do público, seria a da influência dos espetáculos televisivos nos hábitos de leitura. Basta, todavia, revelar como, mesmo desse ponto de vista, não é a TV em si, mas em particular o seu uso, que dela pode fazer um elemento culturalmente negativo. Em outros termos: é lícito pensar que a TV só desvie da leitura em casos em que a leitura não constitui elemento de

formação cultural. Seria longo citar aqui uma série de pesquisas de opinião efetuadas sobre o assunto, nos Estados Unidos, especialmente após os primeiros anos da instalação de redes televisivas eficientes. No entanto, dessas pesquisas, pode-se extrair esta indicação de caráter geral: a prática da TV não parece ter desviado da leitura dos jornais (os únicos capazes de fornecer um certo tipo de informação, ligados, além do mais, a uma espécie de ritual doméstico, estreitamente conexo com a primeira refeição e o percurso até o local de trabalho); quem, ao contrário, sofreu a concorrência mais forte foram os magazines populares tipo *True Confessions*, que publicavam novelas muito semelhantes, no empenho moral e no nível artístico, às histórias de TV. De igual forma, sofreram baixa os semanários de atualidades, derrotados no tempo pelos noticiosos de TV, ao passo que se empreendia a tiragem das revistas especializadas (divulgação científica, histórica, geográfica) capazes de responder mais a fundo a curiosidade suscitada pelas transmissões televisivas, e - por fim - as publicações mensais de alto nível, os *high brow* magazines como *Atlantic*, *Reporter*, *Harper's* etc. Uma série de observações análogas poderia ser efetuada no tocante à Itália, pelo menos nos confrontos dos semanários ilustrados: é singular que fora o caso de semanários políticos, não tenha aparecido, nos últimos anos, nenhuma revista verdadeiramente importante, enquanto que temos assistido a um verdadeiro florescimento de revistas "monográficas", desde os armazéns geográficos do *Milione* a *Natura Viva*, *Storia Illustrata*, *Historia*, e a rica série dos seus subprodutos, até a série de fascículos *Fabbri*, que indubitavelmente constituem aquém de toda apreciação cultural, um fenômeno social de grande alcance. A TV parece, portanto, ter desviado os leitores superficiais de uma série de leituras superficiais, sem haver minado a autoridade dos diários, mas tomando o aspecto de revistas (veja-se o fenômeno *Il Giorno*).

Quanto aos livros, caberia a uma substancial estatística dizer-nos do sucesso que sorri aos editores (e são muitos, muitas vezes em concorrência) ao lançarem suas novas edições de obras célebres, por ocasião da encenação de um romance."

pág. 353.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Mas a linguagem da imagem sempre foi o instrumento de sociedades paternalistas, que subtraíam aos seus dirigidos o privilégio de um corpo-a-corpo lúcido com o significado comunicado, livre da presença sugestiva de um "ícone" concreto, cômodo e persuasivo. E por trás de toda direção da linguagem por imagens, sempre esteve uma elite de estrategistas da cultura, educados pelo símbolo escrito e pela noção abstrata. Uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem uma provocação à reflexão crítica, não um convite à hipnose."

pág. 372.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta verde:

"Um código pode propor apenas um repertório semântico dentro do qual escolher os signos a usar. Ou pode propor também um sistema de regras combinatórias dos elementos escolhidos. Isto é, pode orientar para os fins da seleção ou da combinação. Em outros termos, que assumimos como equivalentes: pode ser paradigmático ou sintagmático."

pág. 382.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta verde:

"Função referencial. A mensagem "indica" alguma coisa. Não considera apenas os normais processos de denotação mas todos os processos de conotação, mesmo se a intenção referencial tende a reduzir ao mínimo o campo semântico que se cria em torno de um signo e a focalizar a intenção do receptor sobre um só referente.

Função emotiva. A mensagem visa a suscitar emoções (associações de idéias, projeções, identificações etc.).

Função conativa ou função imperativa. A mensagem visa a comandar alguma coisa, a persuadir a uma ação.

Função fática, ou de contato. A mensagem visa a estabelecer um contato psicológico com o receptor (a forma mais comum é a expressão de saudação).

Função metalinguística. A mensagem fala de outra mensagem ou de si mesma.

Função estética. A mensagem, embora desempenhando outras funções, visa, antes de mais nada, a ser intencionada como tal, como sistema harmônico de todos os níveis e de todas as funções."

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

A atitude rigorista não deve ser nostálgica e sim atenta ao novo modelo - 35
Mc Donald: high, middle e lowbrow - 37.
O problema da cultura de massa - 50.
Deve-se intervir? 51.
Identificam-se C/ o highbrow as obras difíceis? - 55
Boa expressão: preparo cultural ou propensão p/ a sofisticação - 56.
Terminologia: cultura de proposta e cultura de entretenimento (60).
Transvasamento de "estilemas" de um nível p/ outro - 63.
Certa atitude fruitiva pode alterar a obra fruída - 65.
O Kitsch quer ser um substituto da

arte. Os produtos de massa, raramente. - 81,2 -100-112. 114/5 (exemplos). 88.
O Midcult convida a uma experiência aparentemente privilegiada - 82-84-110.
O velho e o mar - 83.
Estilema - 90.
Relação da obra C/ o contexto cultural - 91.
Decodificações arbitrárias da obra - 105/7
Mensagem poética - 115.
O homem heterodirigido - 261.
A conexão entre um gesto pessoal e o corpus geral das crenças etc. 263.
Rádio - música folclórica abastarda-se.
-100-112. 114/5 (exemplos). 88.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. 162 p.

n.º de chamada: 020313

Grifos nas páginas: 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 128, 129, 132, 138, 150.

Apontamento de leitura no final do livro indicando a página 138.

págs. 118-119.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A Poética trata fundamentalmente do problema: Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte? Sendo o objeto principal da Poética as *differentia specifica* entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais, cabe-lhe um lugar de preeminência nos estudos literários.

A Poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise de pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística.”

pág. 119.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos).”

pág. 120.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Infelizmente, a confusão terminológica de “estudos literários” com “crítica” induz o estudioso de literatura a substituir a descrição dos valores intrínsecos de uma obra literária por um veredito subjetivo, censório.”

pág. 121.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os estudos literários, com a Poética como sua parte focal, consistem, como a Linguística, de dois grupos de problemas: sincronia e diacronia. A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida”

pág. 121.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos”

pág. 122-123.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta vermelha:

“A linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções. Antes de discutir a função poética, devemos definir-lhe o lugar entre as outras funções da linguagem. Para se ter uma ideia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo linguístico verbal.”

pág. 125.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A orientação para o Destinatário, a função conativa, encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo”

págs. 125-126

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O modelo tradicional da linguagem, tal como o elucidou Bühler particularmente, confinava-se a essas três funções – emotiva, conativa e referencial – e aos três ápices desse modelo – a primeira pessoas, o remetente; a segunda pessoa, o destinatário; e a “terceira pessoa” propriamente dita, alguém a quem se fala.”

pág. 126.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Este pendor para o contacto ou na designação de Malinowski, para a função fática”

pág. 128.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário.”

pág. 129.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Conforme dissemos, o estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não se pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira.”

pág. 132.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em resumo, a análise do verso é inteiramente da competência de Poética, e esta pode ser definida como aquela parte da Linguística que trata a função poética em sua relação com as demais funções da linguagem.”

pág. 138.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Muito naturalmente, foi Edgar Allan Poe, o poeta e teórico da antecipação malograda, quem do ponto de vista métrico e psicológico, avalio o sentimento humano de satisfação suscitado pelo aparecimento do inesperado no seio do esperado; não se pode pensar um sem pensar no outro, “assim como o mal não pode existir sem o bem”. No caso, poderíamos facilmente usar a fórmula de Robert Frost em “A figura que um Poema Faz”: “A figura é a mesma que para o amor””

pág. 150.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A repetição produzida pela aplicação do princípio de equivalência à sequência torna reiteráveis não nas sequências da mensagem poética, mas na totalidade desta.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

[A antecipação malograda – 138.](#)

PROPP, Vladimir. *Morphologie du Conte - Suivi de les Transformations des Contes Merveilleux*. Trad. de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov e Claude Kahn. Paris: Seuil, 1970. 254 p.

n.º de chamada: 020250

Grifos nas páginas: 21, 22, 25, 31, 92, 99, 141, 183.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 21.

Nota OL - grifo a lápis:

“Veselovski conçoit, derrière le sujet, un complexe de motifs. Un motif peut se rapporter à plusieurs sujets différents. (“Une série de motifs est un sujet. Le motif se développe en sujet.” “Les sujets sont variables: certains motifs les envahissent, ou bien certains sujets se combinent ensemble.” “Par

sujet j'entends un thème dans lequel se tissent différentes situations – les motifs”.) Pour Veselovski, le motif est primaire, et le sujet, secondaire. Le sujet est un acte de création, de conjonction. Par conséquent, nous devons nécessairement entreprendre notre étude selon les motifs d’abord, et non selon les sujets.”

pág. 22

Nota OL - grifo a lápis: grifo em nota de rodapé.

“2. Volkov commit une erreur fatale: “Le sujet est une unité constante, le seul point de départ possible dans l’étude du conte”(R. M. Volkov, Skazka, p. 5). Nous répondrons ceci: le sujet n’est pas une unité, mais un complexe; il n’est pas constant, mais variable; le prendre pour point dans l’étude du conte est impossible.”

pág. 25.

Nota OL - grifo a lápis:

“Le livre déjà cité de Volkov propose le moyen de description suivant: les contes sont d’abord décomposés en motifs. Sont considérés comme motifs les qualités des héros (“deux gendres sensés, le troisième sot”) aussi bien que leur quantité (“trois frères”), les actes des héros (dernière volonté du père – que ses fils montent la garde sur son tombeau après sa mort – respectée seulement par le sot”), les objets (“la chaumière à pattes de poule”, les talismans) etc. A chacun de ces motifs correspond un signe conventionnel, une lettre et un chiffre, ou une lettre et deux chiffres. Les motifs plus ou moins semblables portent la même lettre avec des chiffres différents. Une question se pose ici: si l’on est vraiment conséquent et si l’on codifie ainsi tout le contenu d’un conte, combine de motifs aura-t-on? Volkov donne deux cent cinquante sigles environ (il n’y a pas de liste exacte).”

pág. 31.

Nota OL - grifo a lápis:

“Par fonction, nous entendons l’action d’un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l’intrigue.

Les observations présentées peuvent être brièvement formulées de la manière suivante:

1. Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies. Les fonctions sont les parties constitutives fondamentales du conte.
2. Le nombre des fonctions que comprend le conte merveilleux est limité.”

pág. 92.

Nota OL - grifo a lápis:

“Les méfaits du personnage que l’on chasse ont beau représenter des actions, l’arrachage des bras et des jambes ne saurait constituer une fonction faisant partie de l’intrigue. C’est une qualité du héros exprimée dans certains actes qui motivent son expulsion.

Remarquons que les actions du dragon, et des très nombreux autres personnages jouant le rôle de l’agresseur, ne sont aucunement motivées dans les contes. Bien entendu, le dragon enlève la princesse pour certaines raisons (pour l’épouser de force ou la dévorer), mais le conte n’en dit rien. Nous sommes fondés à penser que d’une manière générale, les motivations formulées verbalement sont étrangères au conte; avec une forte probabilité, on peut tenir les motivations pour des formations récentes.”

pág. 99.

Nota OL - grifo a lápis:

“La même chose nous apparaît dans l’étude des motivations: les sentiments du mandataire peuvent être hostiles, neutres ou amicaux, cela ne change en rien les cours de l’intrigue.”

pág. 141.

Nota OL - grifo a lápis:

“les parentes partent dans la forêt, ils interdisent aux enfants d’aller dehors, le dragon enlève une jeune fille, etc. Tous les prédicats reflètent la structure du conte, tous les sujets, les compléments et les autres parties du discours définissent le sujet. Autrement dit, la même composition peut être à la base de sujets différents.”

pág. 183.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“2. L’interprétation héroïque est antérieure à l’interprétation humoristique. En fait, il s’agit ici d’un cas particulier du phénomène précédent. Ainsi l’élément “battre le dragon aux cartes” est postérieur à l’élément “engager un combat de mort avec le dragon””

Apontamento de leitura no colofão a lápis e caneta esferográfica tinta azul:

Motivo, assunto, tema 21-22 – 25

Função – 31

Atos que não são ações, mas

a representação de uma qualidade – 92

As motivações da agressão nunca
são expressas – 92 – 99.

Os predicados refletem a estrutura
do conto, etc, 141.

Forma maravilhosa antecede interpre-
tação racional – 185

Forma heroica antecede a humorística – 183

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 214 p.

n.º de chamada: 020251

Grifos nas páginas: 16, 22, 24, 26, 28, 30, 34, 36, 37, 38, 40, 44, 46, 48, 49, 50, 52, 56, 58, 60, 61, 68, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 126, 127, 129, 131, 134, 144, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 174, 176, 178, 184.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 16.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Assim, as casa de frente de rua, do período colonial, cujas raízes remontam as cidades medievo-renascentistas da Europa, ou as casa de porão habitável com jardins do lado, características do século XIX ou ainda, os edifícios de apartamento das superquadras de Brasília”

pág. 22.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Pode-se afirmar com segurança que durante o período colonial a arquitetura residencial urbana estava baseada em um tipo de lote com características bastante definidas. Aproveitando antigas tradições urbanísticas de Portugal, nossas vilas e cidades apresentavam ruas de aspecto uniforme, com residências construídas sobre o alinhamento das vias públicas e paredes laterais sobre os limites dos terrenos. Não havia meio-térmo; as casas eram urbanas ou rurais, não se concebendo casas urbanas recuadas e com jardins. De fato, os jardins, como os entendemos hoje, são complementos relativamente recente, pois foram introduzidos nas residências brasileiras durante o século XIX.”

pág. 24.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A impressão de monotomia era acentuada pela ausência de verde. Inexistindo os jardins domésticos e públicos e a arborização das ruas, acentuava-se naturalmente a impressão de concentração, mesmo em núcleos de população reduzida. Acentuavam-na apenas os pomares derramando-se por vezes sobre os muros.”

pág. 24.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“As salas da frente e as lojas aproveitavam as aberturas sobre a rua, ficando as aberturas dos fundos para a iluminação dos cômodos de permanência das mulheres e dos locais de trabalho. Entre estas partes com iluminação natural, situavam-se as alcovas, destinadas à permanência noturna e onde dificilmente penetrava a luz do dia. A circulação realizava-se sobretudo em um corredor longitudinal que, em geral, conduzia da porta da rua aos fundos. Esse corredor apoiava-se a uma das paredes laterais, ou fixava-se no centro da planta, nos exemplos maiores. As técnicas construtivas eram geralmente primitivas”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“a-pique, adobe ou taipa de pilão e nas residências mais importantes empregava-se pedra e barro, mais raramente tijolos, ou ainda pedra e cal. O sistema de cobertura, em telhado de duas águas, procurava lançar uma parte da chuva recebida sobre a rua e a outra sobre o quintal, cuja extensão garantia, de modo geral, a sua absorção pelo terreno. Evitava-se, desse modo, o emprego de calhas ou quaisquer sistemas de captação e condução das águas pluviais, os quais constituíam verdadeira raridade. A construção sobre os limites laterais, na expectativa de construções vizinhas de mesma altura, procurava garantir uma relativa estabilidade e a proteções das empenas contra a chuva, o que, quando não era correspondido, se alcançava através do uso de telhas aplicadas verticalmente”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“As variações mais importantes apareciam nas casa de esquina. Tendo a possibilidade de aproveitar duas fachadas sobre a rua, alteravam em parte o esquema de planta e telhado, menos para inovar, do que para conseguir o enquadramento de ambas nos modelos tradicionais. Outras variações – se é que chegavam a sê-lo – correspondiam ao aparecimento de corpos elevados, do tipo água-furtada ou “camarinha” sua existência, porém, pressupunha a presença, logo baixo, do esquema de telhado em duas águas, capaz de evitar o emprego de calhas e rufos.”

pág. 28.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os principais tipos de habitação eram o sobrado e a casa térrea. Suas diferenças fundamentais consistiam no tipo de piso: assoalhado no sobrado e de “chão batido” na térrea. Definiam-se com isso as relações entre tipos de habitação e os estratos sociais: habitar um sobrado significava riqueza e habitar casa de “chão batido” caracterizava pobreza. Por essa razão os pavimentos térreos dos sobrados, quando não eram utilizados como lojas, deixavam-se para acomodação dos escravos e animais ou ficavam quase vazios, mas não eram utilizados pelas famílias dos proprietários. No mais, as diferenças pelas famílias dos proprietários. No mais, as diferenças eram pequenas. Os planos maiores correspondiam, quase sempre, apenas a um rebatimento ou sobreposição dos esquemas de plantas mais simples.”

pág. 30.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O principal problemas que solucionavam era o do abastecimento. Durante todo o período colonial e, em parte, até os dias atuais, as tendências monocultoras de nosso mundo rural contribuíram para a existência de uma permanente crise de abastecimento nas cidades. Assim sendo, as casas urbanas tentavam resolver em parte o problema, por meio de pomares, criação de aves e porcos ou do cultivo da mandioca e de um ou outro legume. Soluções satisfatórias eram porém conseguidas somente nas chácaras, as quais aliavam, a tais vantagens, as da presença de cursos d’água, substitutos eficientes para os equipamentos hidráulicos inexistentes nas moradas urbanas. Por tais razões, tornaram-se as chácaras habitações características de pessoas abastardas, que utilizavam as casas urbanas em ocasiões especiais. Mesmo os funcionários mais importantes e os comerciantes abastardos, acostumados ao convívio social estreito e permanente, característicos de suas atividades, cuidavam de adquirir, sempre que possível, chácaras ou sítios, um pouco afastados, para onde transferiam suas residências permanentes. Porém, o afastamento especial em que ficavam os moradores das chácaras em relação às cidades e vilas era considerado como medida de conforto e não como um desligamento daqueles centros.”

pág. 34.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“As edificações dos começos do século XIX avançavam sobre os limites laterais e sobre o alinhamento das ruas, como as casas coloniais. A essas assemelhavam-se pela simplicidade dos esquemas, com suas paredes grossas, suas alcovas e corredores, telhados elementares e balcões de ferro batido.”

pág. 36.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em alguns a porta de entrada, maior do que as outras, ocupando posição central, abre para um saguão relativamente amplo, valorizado por barras de azuleijos coloridos e pela presença de uma escada de madeira torneada. Em outros, como nos velhos modelos descritos por Debret, essa passagem corresponderia ao acesso às estrebarias do quintal e abrigo para as carruagens.

As primeiras transformações apresentaram-se de forma discreta. A existência da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro teria influído diretamente na adoção de padrões menos rígidos. De fato, a presença da Missão Cultural Francesa e da Academia, prestigiando a difusão da arquitetura neoclássica, iria favorecer, simultaneamente, a implantação de tipos mais refinados de construção, contribuindo desse modo para o abandono das velhas soluções coloniais. Escadarias, colunas e frontões de pedra ornavam com frequência as fachadas de edifícios principais, ostentando um refinamento técnico, que não correspondia ainda ao comum das construções.”

págs. 37-38.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A presença dos equipamentos importados insinuava-se nas construções pelo uso de platibandas, que substituíam os velhos beirais, por condutores ou calhas, ou pelo uso de vidros simples ou coloridos – sobretudo nas bandeiras das portas e janelas – em lugar das velhas urupemas e gelosias. Em outros casos, o que então era entendido como “gosto” neoclássico revelava-se pela existência de vasos e figuras de louça do Porto, a marcar, nas fachadas, sobre as platibandas, a prumada das pilastras. Aos poucos foram aparecendo algumas soluções de cobertura mais complicadas, já com quatro águas, as laterais lançando livremente sobre os telhados de vizinhos de menor altura ou mesmo já com suas calhas e condutores importados”

pág. 40.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Um novo tipo de residência, a casa de porão alto, ainda “de frente da rua”, representava uma transição entre

os velhos sobrados e as casa térreas. Longe do comércio, nos bairros de caráter residencial, a nova fórmula de implantação permitiria aproximar as residências da rua, sem os defeitos das térreas, graças aos porões mais ou menos elevados, cuja presença era muitas vezes denunciada pela existência de óculos ou seteiras com gradis de ferro, sob as janelas dos salões. Nesse caso, para solucionar o problema do desnível entre o piso da habitação e o plano do passeio, surgia uma pequena escada, em seguida à porta de entrada. Essa, com puxadores de cobre e com duas folhas ornadas de grandes almofadas, abria-se sobre um pequeno patamar de mármore, quase sempre com desenhos de xadrez em preto e branco. Após a escada, a proteger a intimidade do interior da vista dos passantes, ficava uma porta em meia altura, geralmente de vidro ou de madeira recortada. Antes dessa, porém, no patamar superior, situavam-se as portas dos salões; aqueles salões cujas janelas, como nos sobrados, abriam sobre a rua, e nos quais se alinhava um mobiliário de gênero formal, junto às paredes decoradas com papel colado, com dunquerque, espelhos, jarras de louça e, em certos casos, o piano.”

pág. 44.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O esquema consistia em recuar o edifício dos limites laterais, conservando-o frequentemente sobre o alinhamento da via pública. Comumente o recuo era apenas de um dos lados; do outro, quando existia, reduzia-se ao mínimo.

O processo era geral. Em todas as regiões onde se fazia o declínio da escravidão e a presença do progresso tecnológico”

pág. 46.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“As residências maiores eram enriquecidas com um jardim do lado. Esta novidade, que vinha introduzir um elemento paisagístico na arquitetura residencial, oferecia a essa amplas possibilidade nas tradições construtivas do Brasil. Ao mesmo tempo, a arquitetura aproveitava o esquema da casa de porão alto, transferindo porém a entrada para a fachada lateral. Desse modo, as casas conservavam uma altura discreta da rua, protegendo a intimidade e aproveitando simultaneamente os porões para alojamento de empregados e locais de serviço. O contato da arquitetura com os jardins laterais, dificultado pela altura dos prédios, era resolvido pela presença de varandas apoiadas em colunas de ferro, com gradis às quais se chegava por meio de caprichosas escadas com degraus de mármore.”

pág. 46.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ao mesmo tempo conservava-se, em grande parte, a destinação geral dos compartimentos. A parte fronteira, abrindo para a rua, era reservada para as salas de visitas. Dispunham-se os quartos em torno de um corredor ou sala de almoço (varanda), na parte central, ficando cozinha e banheiro ao fundo. Em inúmeros casos, o alpendre de ferro iria funcionar, até certo ponto, como um corredor externo. Para ele abriam as portas das salas de visitas e almoço, janelas ou portas de algumas dos quartos e, por vezes, mesmo as portas da cozinha.

As residências menores não podiam contar com lotes laterais ajardinados para resolverem seus problemas de iluminação e arejamento.”

pág. 48.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“pequenas entradas descobertas, com portões e escadas de ferro. Internamente, lançavam mão de poços de iluminação, aproveitando as facilidades de obtenção de calhas, condutores e manilhas, para controle das águas pluviais e para resolver os problemas dos telhados complicados, decorrentes das novas soluções de plantas. Em todos os tipos, porém, suprimiam-se as alcovas, com evidentes vantagens higiênicas”

pág. 48.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Surgiam então as casas construídas com tijolos e cobertas com telhas de tipo Marselha, onde a madeira serrada permitia um acabamento mais perfeito de janelas, portas e beirais. Estes últimos ostentariam ornamentos de madeira serrada, conhecidos como lambrequins”

pág. 49.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os primeiros exemplares apresentavam apenas discreto afastamento em um dos lados. Com o tempo, porém, defeniam-se claramente os jardins do lado, valorizando socialmente as elevações laterais que para eles voltavam. Ao mesmo tempo, pelo progresso das condições higiênicas e desprestígio dos velhos hábitos de dormir em alcovas, sem iluminação e insolação direta, apareciam discretos afastamentos em relação ao segundo limite lateral. Esse, verdadeiro corredor, ligava-se à rua por meio de pequenos portões de ferros, ou mesmo de madeira; era utilizado comumente como entrada de serviço – nas cidades menores sem serviço de gás, como entrada de lenha – e sua desvalorização social era tão acentuada, que por vezes não era revelado no exterior, ocultando-se sob um pano falso da fachada, com platibandas e pilastras, a fingir, para os passantes, um prolongamento da sala de visitas, apenas desmentido pela presença do portão.”

pág. 50.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O emprego das madeira serrada, com junções mais perfeitas, difundiu o uso de assoalhos encerrados, em substituição aos antigos, de tábuas largas e imperfeitas, lavados semanalmente, iniciando-se, em decorrência, o uso de tapetes e móveis mais finos.”

pág. 52.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Conservava-se por vezes um tipo de arquitetura pesada, calçada ainda no emprego da antiga taipa de pilão, do adobe e da telha canal, assim como tipos de esquadrias que vinham do tempo do “palmo em quadro”, com vidraças externas e bandeiras fixas. As paredes, mesmo sendo de tijolos, tinham uma largura exagerada.

pág. 56.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Naquela época, nos bairros de zona sul do Rio de Janeiro, em Higienópolis e Campos Elísios em São Paulo, os arquitetos mais ousados orientavam a construção das casas com soluções arquitetônicas mais atualizadas, com jardins amplos, porões altos e programas mais complexos, que conseguiam ser, a um só tempo, chácara e sobrados.”

pág. 56.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O contato entre as residências e os jardins era porém regido por princípios extremamente formais e dificultados pela altura dos porões, que ainda eram utilizados para acomodação da criadagem. Sinais mais evidentes das transformações que se iniciavam eram os programas mais complexos.”

pág. 58.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Alguns conjuntos de habitação popular apresentavam também formas especiais de implantação. Compunham-se de fileiras de casa pequenas – às vezes mesmo apenas de quartos – edificadas ao longo de um terreno mais profundo, abrindo para pátio ou corredor, com feição de ruela. Nesses casos era frequente a existência de um só conjunto de instalações sanitárias e tanques, dispostos no pátio, para uso comum. Em certos casos a passagem comum era aberta para a rua, de modo franco, uma solução mais encontrada no Rio de Janeiro. Uma dessa vilas, em São Paulo, recentemente demolida, ligando a Av. 9 de Julho à rua Itapema, tinha a peculiaridade de se desenvolver em escadas. Nesta cidade, essas “vilas” ou “cortiços”, em bairros como a Bela Vista, apresentavam comumente, voltadas para a via pública, fachadas construídas”

pág. 60.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Apoiados em paredes estruturais de tijolos, às vezes refoçadas nas partes térreas, com vigas e colunas de metal, reuniam todo um conjunto de características de implantação e uso de detalhes construtivos internos e externos”

pág. 61.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Janelas com vidros ornamentados com desenhos na parte externas e com folhas cegas de madeira que construções domiciliares dessa época. Em alguns casos, utilizavam-se mesmo as venezianas, então surgindo como novidade e quase sempre conservavam o antigo pe-direito de quatro a cinco metros, que possibilitava o emprego de amplas bandeiras sobre as portas e janelas. Por esse motivo, quase todas ostentavam seus balcões ou, pelo menos um pequeno guarda-corpo de ferro batido e um arremate de madeira, conferindo-lhes uma indiscutível semelhança com os velhos sobrados residenciais dos tempos de Colônia”

pág. 68.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“fachadas rebuscadas, em escala reduzida, às vezes mesmo de miniatura, acentuavam a importância das frentes e ocultavam a modéstia dos fundos. Essa disposição, imutável, fazia com que, nos exemplares mais estreitos, a circulação de serviço se realizasse através das salas, até mesmo para as retiradas de lixo. Os inconvenientes de tal situação eram suportados corajosamente com o intuito de preservar uma “lógica” absurda mas que conseguia garantir uma aparência de decôro e ocultar um conjunto de “vergonhas” tanto mais penosas quanto mais humildes os moradores. De fato, a possibilidade de uma eventual visita às cozinhas das casas abastardas, nem de longe se comparava ao sofrimento que tal indiscrição daria a uma dona de casa de classe média, frequentemente obrigada a realizar serviços que as tradições haviam reservado aos escravos.”

pág. 68.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“por meio de artifícios de desenho arquitetônico: linhas retas, platibanda ocultando o telhado de telha tipo Marselha, revestimento com mica, alguns ornatos retilíneos e o fingimento de uma poderosa estrutura de concreto.”

pág. 71.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Desse modo, subsistiam os jardins e recuos obrigatórios, mas desapareciam as áreas de uso comum, de grande importância nos planos dos estrangeiros.”

pág. 71.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Um pouco mais afastadas em um dos lados e nos fundos, as residências mais amplas guardavam, todavia, sinais das antigas chácaras. Não eram apenas as garagens tratadas como coqueiras. Vestígios de pomares e hortas e de criações de animais de pequeno porte denunciavam a existência de um passado rural muito recente, em casas que exigiam ainda, para sua plena eficiência, a presença de um razoável contingente de serviços.”

pág. 72.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Assim, as frentes das casas e os cômodos que lhes ficavam mais próximos e onde eram admitidas as visitas, eram os mais valorizados; as partes laterais e superiores eram reservadas à intimidade da família (e nela eram recebidos apenas os parentes e visitantes de pouca cerimônia). Os fundos e, por vezes, a lateral mais estreita, como áreas de serviço, eram locais de completa desvalorização social, verdadeiro desprestígio, quase tabu, herdado dos tempos em que ali estariam os escravos e acomodando agora os filhos daqueles”

pág. 72.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Eram aquelas limitações que faziam com que os programas das habitações apresentassem duplicidade funcionalmente absurdas, como as famosas salas de almoço e jantar, cujos nomes ocultavam formas socialmente diferenciadas e valorizadas de cumprir as mesmas funções da vida familiar.”

págs. 72-75.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Transferiam-se mesmo para essas casas as antigas preocupações de fachadismo, traduzindo-se em rebuscamentos de ordem decorativa as preocupações de oferecer ao passante uma noção exagerada da importância da posição social dos proprietários. Para esse “jardim da frente” abriam-se as salas e terraços e portas principais, pelas quais entravam as visitas com ar de cerimônia. Esse formalismo estendia-se ao tipo e a forma de organização do jardim, onde apareciam as plantas em voga, geralmente de origem europeia e, por vezes, bancos, quiosques, “grutas” de cimento e, nos casos de gosto menos exigentes, até mesmo anões de louça colorida.

Desapareciam, pois, os antigos jardins laterais. Só mesmo nos casos excepcionais, de lotes com dimensões exageradas e por exigência da própria solução arquitetônica, é que áreas laterais eram ajardinadas sempre como continuação dos jardins da frente, mas interrompendo-se nas proximidades dos fundos, áreas que confinavam com os locais de serviços e intimidade. As formas de ligação, ou separação, eram obtidas com objetos socialmente intermediários, como pátios de manobra junto às garagens, renques de arbustos ou conjuntos de árvores frutíferas, nunca, porém coradouros, quartos de empregada, hortas ou galinheiros. Só mesmo nos casos do mais extremado “mau gosto” e descaso arquitetônico é que o visitante poderia divisar um tanque, um balde ou, entre as plantas, um mamoeiro, um pé de couve ou uma touceira de mato, como barba-de-bode. Mesmo as árvores frutíferas, se não estivessem situadas em local devidamente caracterizado, tinham um significado de ruralidade e, entre as pessoas de hábito mais refinados, eram toleradas apenas em consideração aos sentimentos do dono da casa, um fazendeiro, cujos hábitos e saudades cumpria não contrariar. Posição semelhante ocupavam os cachorros, pássaros, macacos e vasilhinhos de plantas, cujos únicos lugares de acesso, excetuados os terraços, seriam os jardins de inverno, verdadeiros terraços fechados. Por isso mesmo, o local adequado para essas coisas comprometidas com o mundo rural, com a intimidade e com os resquícios da escravidão, seria não dos lados, mas dos fundos, onde os olhos críticos das visitas e dos passantes não tivessem a mais leve oportunidade de condenação aos costumes do proprietário.

Normalmente, um dos afastamentos laterais, o maior, com três a cinco metros de largura, correspondia à passagem de automóvel, evidenciada pela respectiva cobertura, saliente no corpo da casa e, quase como decorrência, a entrada lateral da residência, mais íntima, que dava acesso ao hall, peça de distribuição horizontal e vertical, cujo nome, importado, demonstrava o sentido de novidade.

A passagem lateral oposta limitava-se, no geral, a um simples corredor, com um a dois metros, para o qual abria suas janelas os cômodos de pequena valorização, como banheiros, caixas de excada ou cozinhas.”

pág. 76.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Para esse lado, às vezes abriam-se os jardins de inverno, com janelas de vidro colorido, em alguns casos com forma arredondada e por isso chamadas bow-windows”

pág. 76.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“De fato, uma vez afastadas do alinhamento, as residências começariam a dispensar os velhos porões, de grande altura, capazes de garantir a intimidade dos interiores”

pág. 78.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Cabia forçar por todos os meios o nivelamento, a aproximação com os jardins.”

pág. 78.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os telhados amplos, quase sempre com beirais, lançavam as águas sobre os jardins, ou, quando possível, ostentavam um sistema completo de condutores e calhas em balanço”

pág. 116.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A origem do Neoclássico no Brasil é identificada geralmente com a contratação da missão cultural francesa, chefiada por Lebreton, chegada ao Rio de Janeiro no início de 1816, que reunia, entre diversos artistas de renome da Europa, o arquiteto Grandjean de Montigny, acompanhado de dois assistentes e de diversos artifices”

pág. 117.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A arquitetura elaborada sob a influência da Academia era caracterizada pela clareza construtiva e simplicidade de formas. Apenas alguns elementos construtivos como cornijas e platibandas eram explorados como recursos formais. Em geral, as linhas básicas da composição eram marcadas por pilastras, sobre as quais, nas platibandas, dispunham-se objetos de louça do Porto, como compoteiras ou figuras representando as quatro estações do ano, os continentes, as virtudes etc. As paredes, de pedra ou tijolo, eram revestidas e pintadas de cores suaves, como branco, rosa, amarelo ou azul-pastel e sobre esse fundo se destacavam janelas e portas, enquadradas em pedra aparelhada e arrematadas em arco pleno, em cujas bandeira dispunham-se rosáceas mais ou menos complicadas, com vidros coloridos.

Os corpos de entrada, salientes, compunham-se de escadarias, colunatas e frontões de pedra aparente, formando conjuntos, cujas linhas severas evidenciavam um rigoroso, é que se aplicava com esmero a imaginação dos arquitetos, na utilização dos ensinamentos acadêmicos, com o objetivo de marcar as obras em termos de estilo.”

pág. 118.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Revestiam-se as paredes com papeis coloridos de motivos ornamentais, importados da Europa, capazes de disfarçar, mesmo nas construções mais grosseiras, as imperfeições de acabamento.

Nesses ambientes, sempre rebuscados, desenvolvia-se intensa vida social. Nas residências das famílias mais abastadas, as salas destinadas às recepções recebiam tratamento especial, com pinturas originais nos forros, paredes e folhas de portas de janelas”

pág. 119.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“onde tudo ou quase tudo era produto de importação: louças, móveis, papéis de parede, cristais, jardineiros, tapeçarias, pianos, professores de piano, roupas, governantes, literatura, música, pintura, água mineral de Vichy, manteiga e arquitetos.”

pág. 120.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Traziam-se da Europa vidros, ferragens, mármore, luminárias, calhas e até mesmo telhas e madeira para portas, janelas e estruturas de telhado.”

pág. 120.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“os velhos pisos de pedra ou terra batida foram substituídos por soalhos de tábuas largas, apoiadas em grossas vigas de madeira, que distavam do terreno de um a dois metros”

pág. 120.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nesses casos os porões revelavam-se nas fachadas, pela abertura de uma fileira de óculos, alinhados sob as janelas dos salões. Às vezes eram habitados e a eles tinha-se acesso por meio de pequenas escadas dispostas em pontos discretos, quando acomodavam locais de serviço e depósito de lenha. Os cômodos da parte fronteira, abrindo sobre a rua, eram reservados aos salões com toda a parte social da casa”

pág. 123.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em subcapítulo.

“O neoclássico”

pág. 124.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“e suas figuras de louça ou as portas e janelas arrematadas com vêrgas de arco pleno, que vinham substituir os arcos de centro abatido, de estilo barroco”

pág. 126.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“as vêrgas eram retilíneas, arrematadas por uma cimalha saliente ou por um pequeno frontão.

A solução mais comum, porém, era sempre em arco pleno. Era comum também conservar com vêrgas retilíneas as portas e janelas da fachada, tratando-se em arco pleno apenas a porta principal, de modo a destacá-la do conjunto. É o caso do edifício onde atualmente se instala o Ginásio de Jacareí, no Estado de São Paulo. Em outras residências, como a do Comendador Aguiar Valim – que hoje abriga um grupo escolar – em Bananal, a entrada compunha-se de três portas, com vêrgas em arco pleno, pretendendo sugerir, talvez, um corpo destacado na fachada. Nesses casos, além do tratamento diferenciado, para realçar o efeito pretendido, davam-se às portas maiores dimensões. Era também frequente que as bandeiras destas, em lugar de vidros, tivessem grades de ferro forjado, com desenhos e a data da construção na parte central.”

págs. 126-127.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nos sobrados, o térreo nunca era utilizado pelas famílias. Nos andares superiores, porém, as plantas repetiam a disposição das casas térreas. Um corredor, ao longo da parede lateral, levando da rua aos fundos, dava acesso à sala da frente, passava pelas alcovas na parte central e chegava à sala de refeições ou varanda, nos fundos, da qual, por sua vez, partiam a cozinha e cômodos de serviço. Nos exemplos mais ricos, o corredor assumia a posição central, servindo de eixo a uma planta simétrica, onde se repetiam, quase exatamente, de cada lado, as peças mencionadas.”

pág. 127.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A entrada era constituída por um patamar, de um ou dois metros de comprimento, sobre o qual se abriam as gigantesca folhas da porta principal. As soleiras, quase sempre de granito, formando degrau sobre a rua, eram seguidas, já no patamar, pelo clássico piso em xadrez de mármore preto e branco e, depois, por cinco ou seis degraus, comumente de madeira, mas, nos casos de mais luxo, de mármore também. A seguir, um novo patamar, para o qual se abriam as portas das salas de visitas ou salões. Nesse ponto, fechava-se o corredor com uma porta de madeira e vidros coloridos, com altura reduzida e acabamento leve, que permanecia trancada, como proteção à vida da família, enquanto a porta principal permanecia sempre aberta, como ainda hoje, como um símbolo de generosa acolhida e hospitalidade.

No interior, procurava-se imitar os costumes das residências mais refinadas do Rio de Janeiro. Nas salas, as janelas eram cobertas por cortinas de damasco, com franjas de bolas e, entre elas, alinhavam-se as cadeiras, dunquerque e consolos com tampos de mármore, sobre os quais se dispunham pares de jarras de porcelanas, às vezes de estilo rococó”

pág. 129.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“decorados com maior apuro, principalmente nos pontos centrais, junto aos ganchos de suportar lustres. Os desenhos mais simples eram compostos com rosáceas de gomos de madeira e, nos cantos, leques, repetindo um motivo estilo Império, que estaria presente também no mobiliário e na ornamentação das fachadas.”

pág. 131.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Em algumas dessa residências, o cronista foi encantado pelos “sons harmoniosos de um piano Erard tocado por um hábil e distinto pianista, o Sr. Julié ou por outro distinto pianista, o Sr. Teodoro Reinik, músicos europeus, provavelmente professores particulares, com residência fixa naquelas fazendas, onde forneciam o fundo musical para as reuniões e completavam o tom de europeização.”

pág. 134.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“da Europa ou as pinturas eram aplicados sobre as paredes de terra, socada pelos escravos, com o objetivo de criar a ilusão de um espaço novo, semelhante aos interiores das habitações dos países europeus. Em certos exemplos o fingimento atingia o absurdo: pintavam-se motivos arquitetônicos greco-romanos – pilastras, arquitraves, colunatas, frisos etc. – com perfeição de perspectiva e sombreamento, sugerindo uma ambientação neoclássica jamais realizável com as técnicas e matérias disponíveis no local. Em outros, pintavam-se janelas na paredes, com vistas sobre ambientes do Rio de Janeiro ou da Europa, sugerindo um exterior longínquo, certamente diverso do real, das senzalas, escravos e terreiros de serviço.”

pág. 134.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Mais do que nas cidades, estava presente o horror pela paisagem tropical, que era expresso pela ausência dos alpendres e pelas janelas pintadas, nas paredes, com vistas mais “civilizadas”. Por isso mesmo, os jardins, tão comuns, eram sempre como os da Capital, de plantas europeias, com roseiras e craveiros protegidos do exterior por meio de muros elevados.”

pág. 144.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O corredor, por exemplo, adotado nas plantas das habitações rurais é dispositivo tipicamente urbano e de sentido claramente discriminatório. Destina-se a garantir a discriminação social e rígida hierarquia dos espaços, fixando quem chega a vê até qual peça, seja pelos grau de parentesco, seja pela posição social ou intimidade”

pág. 156.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o aparecimento de um fenômeno completamente novo na arquitetura: os edifícios importados, produzidos pela indústria, Fabricados nos países europeus, vinham desmontados, em partes, nos porões dos navios. A importação era completa, pois compreendiam de estrutura e vedações até coberturas, escadas e peças de acabamento, que eram aqui montadas, conforme as instruções e desenhos que as acompanhavam”

pág. 158-159.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Isoladas, em geral, no centro dos terrenos, essas casas tinham seus telhados, de duas águas, dispostos no sentido oposto ao da tradição luso-brasileira: as empenas voltadas para os lados menores – a frente e o fundos – e as águas para os lados maiores, isto é, as laterais. Essa disposição já pressupunha um afastamento do prédio em relação aos limites, pois os beirais, traço importante desse “estilo”, avançavam sobre as paredes cerca de 50 centímetros, impedindo, assim o contato entre as paredes exteriores de vizinho, como ocorreria nas residências coloniais. As águas, com grande inclinação, - como nos telhados dos países onde neva – eram rígidas e retilíneas, sem a suave curvatura dos telhados tradicionais.

O uso da madeira era tão frequente quanto possível. Além dos pisos e forros, das portas e janelas, surgia também no arremate dos telhados, com peças de acabamento decorativo, serradas ou torneadas. Os novos recursos disponíveis, em máquinas e ferramentas, na Europa e mesmo no Brasil, tornaram quase obrigatórias algumas soluções rebuscadas, como afirmação e mesmo ostentação daquelas possibilidades.

Alguns telhados e alpendres eram assim enfeitados com verdadeiras guirlandas, chamada lambrequins, feitas de peças de madeira recortada. O ponto mais visado era a empena voltada para a rua, onde se compunha, geralmente, uma espécie de frontão, ao qual se associava um óculos central. A composição, apoiada nos arremates dos beirais, formava um triângulo em cada vértice, junto à cumeeira, arrematada em geral por um mastro torneado.

Na maioria dos casos evitava-se empregar a madeira nas paredes, devido aos preconceitos e consequente resistência da população. Utilizavam-se porém, normalmente, parede estruturais de tijolos aparentes. A solução, associada ao esquema de chalé, era sem precedentes no Brasil. Ainda que fossem comuns os exemplos de emprego desse material mesmo no primeiro século de colonização, seu uso sem revestimento apareceu somente no século XIX, por influência dos ingleses, começando, quase certamente, nas estações ferroviárias.

Por chalé passou-se portanto a entender, no Brasil, um esquema de residência com acabamento romântico, sugerindo habitação rural montanhosa da Europa mas com variações que incluíam um uso mais frequente de madeira, paredes de tijolos aparentes, equipamentos de ferro fundido, como colunas, grades e alpendres e até mesmo revestimentos com elementos decorativos de inspiração greco-romana.”

pág. 160-161.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quando não eram de tijolos aparentes, as paredes eram revestidas com massa, segundo motivos de caráter decorativo. Em alguns casos, os exteriores podiam apresentar algumas partes revestidas de azulejos, segundo o costume português. No interiores, os revestimentos de massa eram quase sempre recobertos por papéis colados. Nas salas de almoço, cozinhas e banheiros, começaram a surgir os revestimentos de azulejos, em geral com barras decorativas, em cores. Com o aparecimento da serrarias mecânicas, os pisos passaram a ser construídos com tábuas com junções em “macho e fêmea”, mais perfeitas que os velhos tabuados, que vinham substituir, produtos de serra manual e sem junções. Data dessa época a generalização do costume de envenizar ou encerar o soalho, em lugar de lavá-lo. Um tipo de piso mais fino era o parquet, com desenhos de madeira em várias cores. Nas cozinhas e banheiros eram empregados ladrilhos hidráulicos, apoiados sobre abobadilhas. Com caráter de refinamento, nos saguões ou nos jardins de inverno, onde não seria muito adequado um piso de madeira, utilizavam-se também mosaicos coloridos, formando desenhos ornamentais.

Transformações semelhantes ocorriam com os sistemas de cobertura. As estruturas, utilizando madeira aparelhada, eram armadas em “tesoura” e sobre as ripas eram assentadas não mais as velhas telhas de capa e canal – produzidas com evidente irregularidade e portanto de fixação precária – mas as telhas de barro ou as lâminas de ardósia, importadas de Marselha. O uso das telhas europeias, especialmente as de ardósia, implicava no aumento de inclinação das coberturas e contribuía, na maioria dos casos, para evidenciar o abandono das soluções plásticas tradicionais. Com seu perfil rígido e com inclinações exageradas, normais apenas nos países onde neva, esse telhado conferiam às habitações uma aparência nórdica, o que significava, na época quase magicamente, mecanização e “civilização.”

Em alguns casos, como nos telhados de mansardas, o emprego da ardósia exigia como arremate, na parte superior, onde a inclinação é quase nula, uma cobertura de metal. De metal eram também as coberturas das cúpulas sobre os torreões, frequentes na arquitetura da passagem do século e de algumas estruturas de maiores proporções.”

pág. 162.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“em condições vantajosas, de folha de flandres e cobre, para a montagem de rufos, calhas, condutores e peças de arremate, em geral. Eram comuns os condutores de ferro fundido e as braçadeiras de calhas, com desenhos decorativos. Nos casos em que se adotavam as características de chalé, o emprego de lambrequins de madeira permitia ocultar a posição das calhas nos beirais.

Na maioria dos casos, o arremate das coberturas se fazia com platibandas, ocultando-se os telhados. Essa tendência talvez se devesse à falta de clareza dos desenhos desses, excessivamente complicados, nas residências menores, pelo aparecimento de passagens e áreas de iluminação. Os beirais não eram incomuns. Seu arremate, pela parte inferior, quase sempre se fazia com gesso ou tabuado, formando desenhos decorativos; sobre esse forramento sobressaíam falsas “mãos francesas”, de madeira, também trabalhadas, com sentido de ornamentação.”

pág. 162-164.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nas fachadas desapareceram os balcões; as salas abriam-se por meio de janelas, com cerca de vinte centímetros de largura. Nos exemplos de lambris de madeira, cujos desenhos combinavam com os das guarnições e folhas de janela. A presença dos peitoris era marcada no revestimento das fachadas por elementos decorativos de massa às vezes mesmo por falta balaustradas. Em alguns casos, conservava-se, entalado entre as ombreiras, um pequeno parapeito de metal. Na parte superior, as bandeira foram aos poucos sendo substituídas por espaletas, cujas composições combinavam, no exterior, com as dos peitoris. Já no fim do século, era possível, observar que o ornamento superior tendia a desaparecer, e o inferior a ser substituído, em muitos casos, por grandes jardineiras de gerânios.

Em alguns casos, os vidros eram decorados com desenhos de motivos florais. As vidraças eram ainda externas e, quando as folhas de vedação eram abertas, percebiam-se então, por dentro, as cortinas de rendas com desenhos semelhantes ou motivos de caçadas. Em outros casos, as vidraças eram subdivididas em peças quadradas ou retangulares, com menos de um palmo de largura, que recebiam vidros coloridos, com o objetivo de impedir a vista para os interiores e formavam composições estritamente geométricas, que lembravam um pouco as ulteriores criações do neoplasticismo.

As primeira venezianas surgiram nos dormitórios. Eram compostas com réguas largas e substituíam as vidraças, como vedação externa. Em alguns casos deixavam aberta, na parte superior, uma bandeira de vidro; na maioria dos casos, porém, cobriam o vão inteiramente, preparando dessa forma o desaparecimento das bandeira.

Surgem nessa época, também, as janelas com montagens metálicas, geralmente com a forma de vitrais. Eram empregadas como proteção, nos alpendres e jardins de inverno. Os vidros, coloridos, conferiam ao espaço interior um encanto especial, assegurando, ao mesmo tempo, grande luminosidade. Nos exemplos mais singelos, a proteção se mantinha a meia altura, ou apenas como uma faixa, junto ao telhado ou pingadeira, ou limitava-se a vedar, de cima a baixo, um recanto de alpendre, mas, nos mais ambiciosos, vedava a abertura por completo, e o desenho de conjunto formava, em outros casos, uma cena ou paisagem pitoresca.

As portas eram geralmente de duas folhas, com três almofadas cada uma. Nas externas, as almofadas do centro foram sendo substituídas por pequenas janelas de vidro, protegidas com grades de ferro forjado. Os batentes, nas portas de entrada, eram muitas vezes assentados sobre supedâneos de pedra, como proteção contra a infiltração e o desgaste da soda com que eram lavados normalmente os pisos.

Nos forros de madeira usavam-se agora tábuas mais estreitas, que formavam painéis com o quadriculados das vigas de sustentação e, fossem pintados ou envernizados, recebiam, quase sempre, aplicações decorativas de madeira recortada. Nas salas e dependências de maior valorização social, eram mais empregados os forros de estuque, com pinturas e ornamentos em relevo.

O uso dos equipamentos destinados aos serviços domésticos parece ter sido uma transformação de importância. A implantação de redes de água e esgoto nas cidades permitia a instalação de serviços domiciliares, que conduziam a formas mais evoluídas de funcionamento das habitações, libertando-as de uma dependência mais estreita da mão de obra escrava. Data dessa época a inclusão dos banheiros, como peças definidas nos programas. Dos banhos de bacia, das jarras de quarto, dos urinóis de alcova, serviços às dificuldades do transporte manual, chagava-se a uma definição funcional e técnica. Eram empregadas as primeiras peças importadas de louca e ferro esmaltado: banheiras gigantescas, com és de leão, banheiras menores, de crianças, chuveiros de balancim, pias muito enfeitadas, bidês e vasos sanitários, também de louca colorida e ruidosas caixas de descarga.”

pág. 164.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Distribuíam-se arandelas pelas paredes; nos pontos de mais destaque, instalavam-se estatuetas com funções de abajur e em todas as partes, globos, mangas de cristal ou vidros coloridos tornaram-se um traço constante na arquitetura de interiores.”

pág. 164.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“até recursos secundários de acabamento, com ornamentos de jardim, chafarizes e gradis, para não mencionar as escadas, as ferragens de janelas e portas, os canos, as peças de banheiro e os fogões.”

págs. 165-166.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“De fato, os conjuntos metálicos de maior importância, nas moradias, eram certamente os alpendres. A importância funcional, plástica e construtiva que assumiram, pode ser comprovada por sua variedade e frequência. Presentes em quase todas as residências, havia alguns salientes, com telhado próprio e como que justapostos à construção de alvenaria; havia outros incluídos no corpo da casa, abrigados sob o telhado comum; havia largos, estreitos, retilíneos, curvos, recortados, longos ou de pequeno comprimento; havia os superpostos, que serviam a dois andares, havia os descobertos, que eram terraços; havia os cobertos de vidro, os com cobertura de telhas e forrados de madeira; havia os bem abertos, os protegidos com ramos de roseira ou trepadeira, os envidraçados com vidros de cores, ou sem cores.”

pág. 166.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Para eles abriam sempre as salas de viver e de jantar, que se prolongavam, desse modo, para o exterior”

pág. 166.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quase todos tinham sua escada. As menores, servindo mais para terraços, com quatro ou cinco degraus, tinham grades simples e corrimão de peças tubulares. Outras eram de alvenaria, com degraus de granito ou mármore, mas com grades complicadas, combinando com o guarda-corpo do alpendre. As maiores eram de metal e curvas, ondulantes, às vezes com dois corpos. As grades de guarda-corpo eram formadas, às vezes, com balaústres de ferro fundido, com duas dimensões e sem profundidade, como as peças de madeira recortada, nas balaustradas dos alpendres das casas de fazendo coloniais.

Mesmo as casa menores, com entradas mais modestas, sem jardins, tinham como um arremendo sua pequena escada, protegida com uma cobertura de vidro, em armação de ferro, às vezes até uma coluna. Em alguns lugares, as porta de entrada eram simplesmente protegidas por coberturas com a forma de conchas, engastadas na parede.”

pág. 166-168.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Quase tão importantes como os alpendres, eram os portões e as grades, junto à rua. Era aí que se mostrava, de longe, a posição social do proprietário. Havia portões monumentais, como os do Catete ou do Parque Guinle, no Rio de Janeiro, e também os mais simples, comprados até pelo catálogo. As peças traziam, em relevo, indicação do fabricante e, algumas, da casa importadora. Na categoria mais comum eram encontrados os balaústres, os portões, os peitoris – inteiriços e de meia altura – as grades de gateira e os gradis.”

pág. 170.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nas casas menores, no ponto junto ao qual, nos esquemas mais antigos, de origem colonial, ficava o início do corredor, era aberto agora um terraço pequeno, que servia de entrada”

pág. 170.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Nessas residências construídas em geral em grupos, a sala da frente, reservada como sempre às visitas, tinha uma porta que abria para o patamar, à esquerda ou à direita de quem entra, mas a entrada mais frequente era pela sala central, cuja porta se colocava ao fundo do terraço, olhando para a rua.”

pág. 170.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O corredor, partindo da sala e levando aos fundos, cada entrada para os vários quartos, a cozinha e o banheiro, que constituía, ainda nesse tempo, verdadeira inovação. A iluminação e o arejamento das casas eram feitos por meio de pátios e corredores laterais estreitos, geralmente com um metro de largura, apenas suficientes para permitir o movimento das folhas externas das janelas e o avanço dos beirais.”

págs. 171-172.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul e preta:

“Todavia, a entrada principal já não se colocava no eixo da fachada, abrindo sobre a rua, mas era deslocada para a lateral, passando pelos jardins, que recebiam, por isso, um tratamento formal, inspirado em modelos franceses e eram protegidos do exterior, muito solenemente, por grades e portas de ferro, em geral de proporções gigantescas. O formalismo desse jardins desenvolvia características que haviam surgido na primeira metade do século XIX, mas entre os modelos franceses já se insinuavam alguns elementos pitorescos como quiosques, grutas ou lagos com pontes, chinesismos ou japonismos, aqui chegados muito possivelmente por influência anglo-saxônica.

Por menores que fosse as dimensões dos espaços abertos, as flores e os arbustos eram sempre dispostos

em canteiros de perfeitos traçados geométricos. Estes eram protegidos por muretas, quase sempre de tijolos de primeira qualidade, que os separavam das calçadas de cimento ou também de tijolo e, às vezes, asfaltadas. Se a arquitetura do prédio era ainda influenciada pelo Neoclássico, dispunham-se, entre as plantas, algumas figuras de mármore; se era pelo Ecletismo, dispunham-se fontes, grutas de cimento, imitando troncos de madeira. Eram frequentes, principalmente nas chácaras, os mirantes junto aos muros, geralmente circundados por grades ou balaustradas e, em alguns casos, protegidos por pérgolas ou latadas.

A entrada, transferida para a fachada lateral, era feita por uma escada geralmente de ferro, com degraus de mármore, mas nos exemplos mais econômicos, de alvenaria, com degraus de granito, como algumas casas ainda existentes em São Paulo, nas proximidades das ruas Veridiana e General Jardim. Sobre a fachada, corria sempre um alpendre, também de ferro, que desempenhava nas plantas as funções de corredor de acesso. Desse modo, procedia-se a uma completa transformação das bases da composição. Os elementos fundamentais de circulação vertical e horizontal, os corredores e as escadas, em torno dos quais se havia feito, durante séculos, a organização dos espaços na habitação urbana e que constituíam, portanto, verdadeiros eixos das plantas, passavam para o exterior, forçando as residências e se voltarem para o jardim.”

pág. 174.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Seu pé-direito, duplo – o que, nessa época, significava uma altura de nove a dez metros – permitia valorizar a escada principal e facilitava o aparecimento, na parte superior, de balcões e passagens em balanço de madeira ou ferro fundido, que vinham acentuar a escala monumental. A iluminação diurna era feita através desses balcões ou, mais comumente, através de claraboias ou janelas gigantescas, que tomavam também a altura dos dois pavimentos e eram valorizados com vitrais. Os pisos de mármore ou de mosaicos coloridos combinavam, em pretensão, com as pinturas sobre as paredes, os lambris, as lareiras e o acabamento rebuscado de todos os detalhes.

Para o saguão abriam as passagens ou corredores que levavam às partes mais íntimas da casa e a escada de ligação com a parte de permanência noturna, mas abriam também, através de portas mais valorizadas, frequentemente com cristais bisotados, as salas de recepção formal, como as salas de visitas e de músicas e bibliotecas ou “escritórios”, que mais do que locais de estudo, eram o ponto de reunião dos homens e sala de fumar.”

pág. 176.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Às vezes, as salas e dormitórios eram prolongados para o exterior por meio de pequenos corpos salientes, com discreta curvatura, semelhantes aos bow-windows, que se projetavam, em balanço, para o exterior. Sua cobertura era em geral metálica e tinha forma de uma pequena secção de calota esférica ou de uma concha, encaixada na parede. Abriam-se por meio de três janelas alongadas na altura e estreitas, sobretudo as laterais. Os montantes, delgados, aproximavam as aberturas, que pareciam formar, em qualquer caso, um conjunto envidraçado. Na parte interna, o peitoril, com espessura reduzida – para facilitar o balanço – era sempre revestido de lambris, de modo a causar a impressão de balcão sobre a paisagem. Esse artifício, certamente um esforço de ligação com o espaço exterior, foi desenvolvido, de modo especial, com o “Art Nouveau”, mas as primeiras experiências remontam a épocas anteriores.

A preocupação de domínio sobre a paisagem era revelada ainda pela presença dos mirantes. Sob a forma de torredões, terraços elevados, lanternins ou simples plataformas, junto aos muros, eram uma constante na arquitetura brasileira de quase todo o período em que influíram os esquemas do Ecletismo.”

pág. 176.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

Instalavam-se então, no andar térreo, os locais de permanência diurna e os serviços e, nos sobrados, os dormitórios e banheiros”

pág. 178.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“As paredes eram recobertas por decorações de massa, inspiradas no barroco francês e italiano, cuja superficialidade revelava a licença formal do Ecletismo”

pág. 184.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Na arquitetura brasileira, seria talvez possível reconhecer como manifestações pitorescas, além do chalé, as grutas de jardim, os lagos em miniatura, cruzados por pontes e cercados com peças de cimento imitando troncos de árvores, como os bancos do mesmo gênero ou mesmo os jardins de inverno, que vieram formalizar o uso das antigas varandas, mais francas e mais diretamente voltadas para a paisagem local.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul.

Platibanda
Lamburiquim
Chalé – 158
Espaleta – 162
Tabuado ‘
Supedânlo – 163

GHYKA, Matila. *Philosophie et Mystique du Nombre*. Paris: Payot, 1971. 281 p.

n.º de chamada: 020205

Grifos nas páginas: 6, 7, 8, 14, 15, 16, 18, 19.

Não há apontamento de leitura.

pág. 6.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Le Nombre Un est à la fois unité de calcul (parfois la seule, les nombres embrassant seulement les deux conceptions de "Un" et "Plusieurs" ou "Beaucoup") et symbole de l' Unité en général, aussi de l' Identité du Moi avec lui-même, en tant qu' opposé au reste de l' Univers, ce que du reste implique déjà une dualité."

págs. 6-7.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Le Dix hébreu, par exemple, était le Yod ou G aspiré; le Dix fut dans la kabbale le nombre parfait et devint le G des pentacles magiques puis de l' Etoile flamboyante (pentagone étoilé ou pentagramme) maçonnique."

pág. 8.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"La civilisation chaldéenne ou plutôt sumérienne est dans un sens la mère des cultures occidentales; 'c' est en haute Mésopotamie que l' néolithique la civilisation proprement dite"

pág. 14.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Age et au début de la Renaissance: répétition de formes semblables dans une commodulation obtenue par une chaîne de proportions."

pág. 15.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"La Tétrade ou Nombre Quatre participe d' un côté au caractère de la Dyade dont il est le carré (étant ultra-pair, ultra-fissionable), de l'autre au caractère sacré de la Tétraktys, quatrième nombre triangulaire mais que est aussi le symbole figuré de la très importante Décade (nombre Dix). p. 15."

pág. 16.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Le Quatre, nombre féminin par excellence, était pour les Chinois le signe de la Terre, parfois de l' Impératrice, dont le symbole commun était un cube allongé percé d' un trou cylindrique. Le cube était aussi le symbole de la Terre pour Platon.

La Pentade, ou Nombre Cinq, était pour les Pythagoriciens presque aussi importante que la Décade dont elle était la moitié et l' image reflétée condensée. Composée du premier nombre impair, masculin, asymétrique, proprement dit (après la Monade), trois, et du premier nombre pair féminin, deux, elle représentait pour les Grecs le Nombre de l' Amour (Grego), Nombre d' Aphrodite en tant que déesse de l' union fécondatrice, de l' Amour Générateur, archétype abstrait de la génération. La Pentade est aussi le nombre de l' harmonie dans la santé (grego) et de la beaté incarnée dans le corps humains, projection de l' âme cosmique, de la Décade-Macrocosme, dans le plan matériel, reflétant comme elle le grand rythme de la Vie Universelle."

pág. 18.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Mais comme le tout était une multitude illimitée, il fallait un Ordre[...], or, c' est dans la Décade que préexistait un équilibre naturel entre l' ensemble et ses éléments[...] C' est pour-quoi de par sa Raison le Dieu arrangeant avec art se servit de la Décade comme d' un canon pour le tout"

pág. 19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"la Décade fut le paradigme (modèle) pour le tout employé par le Dieu Créateur» (on voit l' association étymologique entre poésie et création)."

pág. 19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"Depuis l' antre immaculé de la Monade jusqu' au nombre sacré de la Tétrade dont vraiment est issue la mère féconde de tout, celle qui, plus importante que tout, enveloppe tout, inébranlable, éternelle, celle que les dieux immortels et les hommes issus de la terre appellent la Pure Décade."

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular - leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1972. 178 p.

Número de chamada: 020887

Dedicatória da autora para Osman Lins e Julieta de Godoy Ladeira.

Grifos nas páginas: 21, 25, 44, 48, 55.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 21.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Esse critério encontra-se explicitado na definição proposta por LARSEN (1968): “Definida em termos gerais a CM refere-se à exposição relativamente simultânea de uma audiência ampla, dispersa e heterogênea, a estímulos transmitidos por meios impessoais, a partir de uma fonte organizada para a qual os membros da audiência são anônimos”

pág. 25.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Toma-se por modelo a ação da propaganda sobre o público de massa. A questão candente seria, nesse exemplo: esta ação é função do equilíbrio psíquico e do enriquecimento cultural do cidadão? Ou é uma disfunção que violenta o seu livre-arbítrio apoucando-lhe o discernimento?

A função/disfunção pode, no parecer de Merton-Lazarsfeld, ocorrer em três campos:

atribuição de status a um indivíduo, ou legitimação desse prestígio. Pessoas “importantes” aparecem na TV para endossar o conteúdo da propaganda ou a veracidade da notícia transmitida;

reforço das normas sociais explícitas ou implícitas, por meio de alternativas fatais. A publicidade elimina o hiato existente entre a moral particular e a pública. Sirvam de exemplos as grandes “cruzadas” radiofônicas ou televisivas contra o alcoolismo, o comunismo, ou o pacifismo;

disfunção narcotizante. A publicidade concorre para produzir uma parcela populacional apática e inerte. A massa de informações é recebida passivamente e não se integra em qualquer projeto social ou intelectual organizado por parte do receptor”

pág. 44.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

““Amiúde o trabalho é tanto melhor retribuído quanto mais se despreza: dessa correlação desmoralizaste nascem o cinismo, a agressividade, ou a má consciência que se misturam com a profunda insatisfação vinda da frustração artística ou intelectual” (MORIN, 41).”

pág. 48.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Essa estrutura lógica acaba reduzindo tudo ao “princípio do efeito” que, como se sabe, motiva a propaganda comercial.

O efeito pelo efeito acaba fazendo da comunicação de massas um duplo da ideologia corrente e subtrai às mensagens todo e qualquer caráter de tensão e de protesto.

“Busca-se o cliente para vender-lhe um consentimento total e sem reservas. Faz-se propaganda do mundo tal qual ele é, do mesmo modo que cada produto da indústria é a sua própria publicidade”

E instrutivo observar que, com essas palavras, Adorno, sociólogo de formação hegeliana, toca no mesmo ponto que Merton e Lazarsfeld, funcionalistas, chamam “disfunção narcotizante” como um dos aspectos fundamentais da cultura de massas.

Numa tentativa de análise diferencial, Adorno ressaltou o fato de que nem tudo é pura indústria na “indústria cultural”. Se o são, por certo, a padronização dos objetos (filmes, telenovelas, shows...) e as técnicas de distribuição desses objetos, não o é inteiramente o processo de produção. Que, nos meios de comunicação, aspira a uma certa individuação, encarnada, por exemplo, nas “vedettes”. No fundo, porém, a personalidade explorada, como arquétipo supremo de comportamento, vira reforço brilhante dos ideais assentes entre os destinatários da imagem.”

pág. 55.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A respeito das relações entre folclore e arte, Florestan Fernandes propõe que se considerem no processo histórico momentos de identidade e momentos de diferenciação”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

21 - com. de massa

- 44 - trabalho quanto mais desprezível tanto mais re-
tribuível.
55 - cultura popular - momentos de identidade e de
diferenciação
69 - kitsch

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972. 319 p.

n.º de chamada: 020252

Grifos nas páginas: 19, 26, 38, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 50, 62, 76, 77, 80, 86, 88, 89, 96, 97, 98, 190.

Grifos em temas sobre Mallarmé, caracol e espiral.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 19.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Modernidade é consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo. A linguagem de Eliot recolhe esta dupla herança”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A poesia tem a sua própria música: a palavra. E esta música, como Mallarmé demonstra, é mais vasta que a do verso e da prosa tradicionais”

pág. 38.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.”

pág. 40.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O desenraizamento tem sido indizível e constante. As consequências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e aterradoras: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo.”

pág. 41.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O pensamento oriental não sofreu deste horror ao “outro”, ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o do “isto ou aquilo”. Já no mais antigo Upanishad se afirma sem reticências o princípio da identidade dos contrários: “Tu és mulher. Tu és homem. És o rapaz e também a donzela. Tu, como um velho, te apóias em um cajado... Tu és pássaro azul-escuro e o verde de olhos vermelhos... Tu és as estações e os mares.”

pág. 42.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Muitos séculos antes que Hegel descobrisse a equivalência final entre o nada absoluto e o pleno ser, os Upanishad tinham definido os estados de vazio como instantes de comunhão com o ser.”

pág. 42.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“ tântricos”

pág. 43.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Tao é indefinível e inominável. “O Tao que pode ser nomeado não é o Tao absoluto; os Nomes que podem ser pronunciados não são os Nomes absolutos».”

págs. 46-47.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou, como dizia Machado: não representa, mas apresenta. Recria, revive nossa experiência do real. Não vale a pena assinalar que essas ressurreições não são somente as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e remota. O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente.”

pág. 48.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é a linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo.”

pág. 50.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas de transformar o homem e de fazer “deste” ou “daquel” esse “outro” que é ele mesmo. O universo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por todas as formas e o homem pode ser, por fim, seu desejo: ele mesmo. A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem - esse perpetuo chegar a ser - é. A poesia é entrar no ser.”

pág. 62.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A concepção grega da luta entre a justiça cósmica e a vontade humana, sua harmonia final e os conflitos que desgarram a alma dos heróis, constitui uma revelação do ser e, assim, do próprio homem. Um homem que está não está fora do cosmos, como um hóspede da terra, como ocorre na idéia do homem que a filosofia moderna apresenta; tampouco um homem imerso no cosmos, como um de seus cegos componentes, simples reflexos da dinâmica da natureza ou da vontade dos deuses. Para o grego, o homem forma parte do cosmos, mas sua relação com o todo se funda em sua liberdade. Nesta ambivalência reside o caráter trágico do ser humano. Nenhum outro povo investiu com semelhante ousadia e grandeza, a revelação da condição humana.”

págs. 76-77.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Os “poetas malditos” não são uma criação do romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia nem ilumina nem diverte ao burguês. Por isso desterra o poeta e transforma-o em um parasita ou um vagabundo. Daí também que os poetas não vivam, pela primeira vez na história, de seu trabalho. Seu labor não vale nada e este não vale nada traduz-se precisamente em um não ganhar nada. O poeta deve piscar outra ocupação - desde a diplomacia até o roubo - ou perecer de fome. Esta situação confunde-se com o nascimento da sociedade moderna: o primeiro poeta “louco” foi Tasso; o primeiro “criminoso” foi Villon. Os “Siglos de Oro” espanhóis estão povoados de poetas-mendigos e a época elizabetana de líricos-rufiões. Góngora mendigou toda a sua vida, fez trapaças no jogo e acabou cercado de credores; Lope recorreu à terçaria; na velhice Cervantes há um penoso incidente no qual aparecem com luz equívoca mulheres de sua família; Mira de Mescua, cônego em Granada e dramaturgo em Madri, recebia por uma função que não desempenhava; Quevedo, com fortuna diversa entregou-se à política, Alarcón refugiou-se na alta burocracia... Marlowe foi assassinado em uma obscura intriga, depois de ter sido acusado de ateísmo e libertinagem; Jonson foi poeta laureado e recebia, além de uma soma em dinheiro, uma barrica anual de vinho: ambiras insuficientes; Donne mudou de casaca e assim logrou ascender a Deão de São Paulo [...] No século XIX a situação social dos poetas piora. Desaparecem os mecenas e suas receitas diminuem, com exceções como a de Hugo. A poesia não tem cotações, não é um valor que pode transforma-se em dinheiro, como a pintura. As “tiragens limitadas” não foram tanto uma manifestação do espírito de seita da nova poesia, mas um recurso para vender mais caro, em razão do pouco número de exemplares, livros que de qualquer modo o público não compraria. O Manifesto comunista afirma que “a burguesia converteu o médico, o advogado, o sacerdote, o poeta e o homem de ciência em servidores pagos”. Isto é verdade, com uma exceção: a burguesia fechou os seus cofres aos poetas. Nem criados, nem bufões: párias, fantasmas, vadios.”

pág. 80.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O homem é uma imagem na qual ele mesmo se encarna. O êxtase amoroso é essa encarnação do homem em sua imagem: uno com o objeto de seu desejo, uno consigo mesmo.”

págs. 84-86.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, é um desterrado. Em certo sentido, Dante jamais abandonou Florença, pois a sociedade antiga sempre guardou um lugar para o poeta. Os vínculos com sua cidade não se romperam: transformaram-se, mas a relação continuou viva e dinâmica. Ser inimigo do Estado, perder certos direitos cívicos estar sujeito à vingança ou à justiça da cidade natal, é algo muito diverso de carecer de identidade pessoal. No segundo caso a pessoa desaparece, converte-se em um fantasma. O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque, efetivamente, não é “ninguém”. Isto não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. O exercício da poesia pode ser uma distração ou

uma enfermidade, nunca uma profissão: o poeta não trabalha nem produz. Por isso os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil. O esforço que se gasta em sua criação não pode reduzir-se ao valor de trabalho. A circulação comercial é a forma mais ativa e total de intercâmbio que a nossa sociedade conhece e a única que produz valor. Como a poesia não é algo que possa ingressar no intercâmbio de bens mercantis, não é realmente um valor. E se não é um valor, não tem existência real dentro do nosso mundo. A volatilização se opera em dois sentidos: aquilo de que o poeta fala não é real - e não é real, primordialmente, porque não pode ser reduzido a mercancia - e além disso a criação poética não é uma ocupação, um trabalho ou uma atividade definida, já que não é possível remunerá-la. Dai o poeta não ter status social. A polêmica sobre o "realismo" se iluminaria com outra luz se aqueles que atacam a poesia moderna por seu desdém pela "realidade social" compreendessem que não fazem outra coisa senão reproduzir a atitude da burguesia. A poesia moderna não fala de "coisas reais" porque previamente se decidiu abolir toda uma parte da realidade: precisamente aquela que, desde o nascimento do tempo, tem sido o manancial da poesia. "O admirável do fantástico - diz Breton - é que não é fantástico e sim real." Ninguém se reconhece na poesia moderna porque fomos mutilados e já nos esquecemos de como éramos antecederia cirúrgica. Em um mundo de coxos, aquele que diz que há seres com duas pernas é um visionário, um homem que se evade da realidade. Ao reduzir o mundo aos dados da consciência e todas as obras ao valor trabalho-mercancia, automaticamente expulsou-se da esfera da realidade o poeta e suas obras.

À medida que o poeta se desvanece como existência social e se torna mais rara a circulação em plena luz de sua obras, aumenta seu contato com isso que, à falta de melhor expressão, chamaremos a metade perdida do homem. Todas as empresas da arte moderna se encaminham para o restabelecimento do diálogo com essa metade. O auge da poesia popular o recurso do sonho e do delírio, o emprego da analogia como chave do universo, as tentativas para recuperar a linguagem original, o retorno aos mitos, a descida para a noite, o amor pelas artes dos primitivos, tudo é busca do homem perdido. Fantasma em um cidade de pedra e dinheiro despossuído de sua existência concreta e histórica, o poeta cruza os braços e vislumbra que todos fomos arrancados de algo e lançados no vazio: à história, ao tempo. A situação de desterro, de si mesmo e de seus semelhantes, leva o poeta a adivinhar que só ao tocar-se o ponto extremo da condição solitária cessará a condenação. Porque ali onde parece que já não há nada nem ninguém, na fronteira última, aparece o outro, aparecemos todos. O homem só, lançado a esta noite que não sabemos se é a da vida ou da morte inerme, perdidos todos os liames, descendo interminavelmente, é o homem original, o homem real, a metade perdida. O homem original é todos os homens."

págs. 88-89.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"A prática da escrita automática enfrenta várias dificuldades. Em primeiro lugar, é uma atividade que se realiza em direção contrária a todas as noções vigentes em nosso mundo; ataca, muito claramente, um dos fundamentos da moral corrente: o valor do esforço. Por outro lado, a passividade exigida pelo automatismo poético implica numa decisão violenta: a vontade de não intervir. A tensão que se produz é insuportável e só alguns conseguem chegar, se é que chegam, a esse estado de passividade atividade. A escrita automática não está ao alcance de todos. Diria ainda que sua prática efetiva é impossível já que supõe a identidade entre o ser do homem individual e a palavra, que é sempre social. Precisamente o equívoco da linguagem reside nessa oposição. A linguagem é simbólica porque trata de por em relação duas realidades heterogêneas: o homem e as coisas que nomeia. A relação é duplamente imperfeita porque a linguagem é um sistema de símbolos que, por um lado reduz a equivalências e heterogeneidade de cada coisa concreta e, por outro, ,constrange o homem individual a servir-se de símbolos gerais. A poesia precisamente, propõe-se a encontrar uma equivalência (isto é, a metáfora) na qual não desapareçam nem as coisas em sua particularidade concreta nem o homem individual. A escrita automática é um método para alcançar um estado de perfeita coincidência entre as coisas, o homem e a linguagem; se esse estado fosse alcançado isso consistiria numa abolição da distância entre a linguagem e as coisas e entre a primeira e o homem. Ou, dito de outro modo: o estado a que a escrita automática aspira não é a palavra e sim o silêncio. Não nego a espontaneidade nem o automatismo: são partes constitutivas da pré-meditação ou inspiração. A linguagem nos diz - à condição de que o digamos... Nosso juízo sobre esta ideia será menos severo se a insermos dentro da perspectiva histórica do surrealismo. O automatismo é outro nome dessa recuperação da consciência alienada que o movimento revolucionário postula. Em uma sociedade comunista, o trabalho se transformaria pouco a pouco em arte; a produção de coisas seria também a criação de obras. E à medida que a consciência determinasse a existência todos seríamos poetas porque nossos atos seriam criações. A noite que é um "eterno poema" seria uma realidade cotidiana e a pleno sol."

pág. 96.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

"A pergunta contém dois termos antagônicos e complementares: não há poesia sem sociedade, mas a maneira de ser social da poesia é contraditória: afirma e nega simultaneamente a fala, que é palavra social; não há sociedade sem poesia, mas a sociedade não pode realizar-se nunca como poesia, nunca é poética. Às vezes os dois termos aspiram a desvincular-se. Não podem. Uma sociedade sem poesia careceria de linguagem: todos diriam a mesma coisa ou ninguém falaria, sociedade transumana em que todos seriam um ou cada um seria um todo auto-suficiente. Uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras. Condenados a uma perpétua conjunção que se resolve em instantânea discórdia, os dois termos buscam uma conversação criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encarnada."

págs. 97-98.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Não tenho outro remédio senão repetir, sem qualquer alegria, for the sake of the argument, alguns fatos conhecidos por todos: a ausência de revoluções em países que Marx chamava de civilizados e que hoje se chamam de industriais e desenvolvidos; a existência de regimes revolucionários que aboliram a propriedade privada dos meios de produção sem abolir contudo nem a exploração do homem nem as diferenças de classe, hierarquia ou função; a substituição quase total do antagonismo clássico entre proletários e burgueses, capital e trabalho, por uma dupla e feroz contradição: a oposição entre países ricos e pobres, e as querelas entre Estados ou grupos de Estados que se unem ou separam, que se aliam ou se combatem movidos pelas necessidades da hora, da geografia e do interesse nacional, independentemente dos sistemas sociais e das filosofias que dizem professar. Uma descrição da superfície da sociedade contemporânea deveria abranger outros traços não menos perturbadores: o agressivo renascimento dos particularíssimos raciais, religiosos e linguísticos ao mesmo tempo que a dócil adoção de formas de pensamento e conduta erigidas em cânon universal pela propaganda comercial e política, a elevação do nível de vida e a degradação do nível de vida; a soberania do objeto e a desumanização daqueles que o produzem ou o utilizam; o predomínio do coletivismo e a evaporação da noção de próximo. Os meios se transformaram em fins: a política; a educação sexual e não o conhecimento através do erotismo; a perfeição do sistema de comunicações e a anulação dos interlocutores; o triunfo do signo sobre o significado nas artes, e, agora da coisa sobre a imagem... Processo circular: a pluralidade se resolve em uniformidade, sem suprimir a discórdia entre as nações, nem a cisão nas consciências; a vida pessoal, exaltada pela publicidade, dissolve-se em vida anônima; a novidade diária acaba por ser repetição e a agitação desemboca na imobilidade. Vamos de nenhum lado a nenhuma parte. Como o movimento no círculo, dizia Raimundo Lúlio, assim é a pena no inferno.”

pág. 190.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O caracol é uma estrutura que se dobra sobre si mesma. Segundo Jean-Pierre Richard (*L’Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961), a dobra é uma forma vital da reflexão: pensar, refletir, “é dobrar-se”. Mas a dobra também é carnal: o sexo da mulher se dobra e se esconde sob uma penugem escura. Símbolo reflexivo e erótico, o caracol é também uma moradia, uma casa - tema tão freqüente entre poetas japoneses como o do simbolismo carnal entre os do Ocidente. E há ainda um sentido, que engloba a todos: o caracol encerra o mar e é assim um emblema da vida universal, de seu morrer e renascer perpétuos. Ao mesmo tempo, o caracol contém apenas ar, é nada. Esta dualidade, semelhante à do Mestre: o poeta e senhor que não está em casa, converte-o simultaneamente em um caco e um objeto ritual. O caracol, em sua imensa pequenez, resume todas as outras imagens, metáfora das metáforas: solstício de inverno = meia-noite = angústia (universal) = quarto vazio = Mestre = Nada = caracol (caco). Mas a série é reversível, se ao movimento de dobrar-se sucede o de desdobrar-se: caracol (objeto ritual) = Música = Herói (poeta) Teatro (diálogo, comunidade) = consciência universal = meio-dia = solstício de verão. O caracol é o ponto de interseção de todas as linhas de força e o lugar de sua metamorfose. Ele próprio é metamorfose.”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta preta e azul:

Modernidade é consciência ambígua - 19.
 Palavra: música da poesia - 26.
 Imagem - 38.
 Tu és mulher e homem - 41.
 Os nomes nomeados - 43.
 Equiv. entre o nada e o ser - 42.
 O verso: não representa, mas apresenta - 46.
 O poema nos recorda o q. esquecermos e somos - 47.
 A poesia - 50.
 Expressar a experiência do q. nos rodeia - 48.
 O gregos e o cosmos - 62.
 O caracol - 190.
 Os poetas e a idade moderna - 76/7. 84/6.
 Extase amoroso - 88/9.
 Sociedade sem poesia - 96.
 “ moderna - 97/8.

SADOUL, Jacques. *O enigma do zodíaco*. Trad. de Ebreia Castro Alves. Rio de Janeiro: Artenova, 1973. 243 p.

n.º de chamada: 020056

Grifos nas páginas: 9, 11, 24, 26, 30, 31, 33, 38, 39, 71, 80, 83, 96, 121, 122, 124, 125, 128, 129, 130, 134.

Não há apontamento de leitura.

pág. 9

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“eclíptica”

pág. 11.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“efemeridades do ano (trata-se de obras que indicam a posição diária dos planetas no céu) : ora, as livrarias especializadas vendem cerca de 5.000 por ano”

pág. 24.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sumer é que a Astrologia surgiu”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ur”

págs. 30-31.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Pois igualmente os Babilônios é que – em data infelizmente incerta – foram os primeiros a utilizar o zodíaco e a atribuir a cada uma de suas casas um simbolismo particular. Não possuímos representação zodiacal completa muito antiga, porém numerosos fragmentos foram achados nas ruínas de Nínive. O bestiário hoje familiar já estava completo, com uma diferença notável entretanto, e de que teremos ocasião de voltar a falar: o Escorpião se estendia sobre duas casas, uma para seu corpo e outra para as pinças – que mais tarde se tornou o signo de Balança.”

pág. 33.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O zodíaco foi adotado sem discussão na Grécia, mas fizeram-no começar no solstício de verão, quer dizer: no signo de Caranguejo (ou Câncer), pois esse dia assinalava o início do ano grego. Mais tarde – aparentemente sob a influência do astrônomo Hipparque – voltou-se ao ano caldeu que começava no solstício da primavera, com o signo do Carneiro (Árica). Precisamente então foi descoberto – ou achado – o fenômeno da precessão dos equinócios, de que teremos ocasião de voltar a falar. Essa descoberta astronômica de Hipparque mostrava que as constelações, a partir das quais haviam sido denominados os signos do zodíaco, não eram fixas e escorregavam pouco a pouco de signo em signo! Isso aborreceu muito os astrólogos, até o dia em que Cláudio Ptolomeu codificou o conjunto da ciência deles e separou o “zodíaco fictício dos signos”, que é fixo, do “zodíaco das constelações”, que se move.”

pág. 38.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O grau 0 de Áries...”

Na China, é uma astrologia baseada num zodíaco estritamente lunar, e dividido em 28 setores, que achamos.”

pág. 39.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Uma florescente astrologia asteca, muito diferente da nossa; baseava-se num zodíaco de 20 signos”

pág. 40.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“toda a cronologia mexicana se funda na combinação de 13 cifras e de 20 signos”

pág. 71.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Calendário tebaico”

pág. 80.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“gêmeos astrais.”

pág. 81.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Astrologie judiciaire”

pág. 83.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sala revestida de couraças”

págs. 95-96.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o signo Ascendente, o signo solar (só este é conhecido pelo grande público, pois é muito fácil saber em que signo se encontra o Sol no momento do nascimento de uma criança, ao passo que é necessário fazer alguns cálculos e possuir uma tabela para achar o signo Ascendente), a posição dos dez planetas nos signos, a posição dos dez planetas nas Casas astrológicas, os aspectos que trocam entre si os planetas. Ora, o que leva em conta o “ordenador” da Astro-Flash? De fato, baseia-se unicamente no signo solar e na posição no zodíaco dos 4 planetas rápidos: Sol, Lua, Vênus e Mercúrio.”

pág. 117.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“o Astronomicon de Jieus – Oito lugares, que é uma divisão octogonal complementar do zodíaco”

pág. 121.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“astrologia esférica”

“os planetas, seus aspectos e seus trânsitos”

pág. 122.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Carneiro: signo masculino, de Fogo, cardeal. Para Ptolomeu seu ardor generoso convinha admiravelmente para simbolizar a primavera e a exaltação da nova estação. Atribuem-se, pois, ao signo do Carneiro as qualidades de ardor, entusiasmo, os defeitos, espírito empreendedor e, por conseguinte, os defeitos correspondentes, ou seja: a temeridade, ações irrefletidas, exagero. É dominado por Marte.”

pág. 124.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Touro[...] Terra, fixo [...] solidez e tranquilidade [...] tenacidade, teimosia [...]

Gêmeos: do Ar, mutável [...] a engenhosidade, a agilidade [...] a agitação e o nervosismo”

págs. 124-125.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Caranguejo ou Câncer: de Água [...] um caráter tímido e apagado.”

pág. 125.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Leão: potência, orgulho [...] espírito dominador.

Espiga ou Virgem: [...] reserva, a precisão, o escrúpulo”

pág. 128.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“agressivo, temível”

pág. 129.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Escorpião: [...] seu dardo [...] seu simbolismo é cheio de agressividade, de violência [...] autodestrutiva [...] um atormentado”

pág. 129.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sagitário: [...] lança a flecha, a flecha cai ao longe, isto é: no estrangeiro [...] Daí decorre amor a viagens, a aventuras, a conhecimentos, e uma inteligência filosófica.”

pág. 130.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“parte anterior [...] cabra e a parte posterior é um peixe [...] perseverante, frio”

pág. 130.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Aquário: [...] o simbolismo da inundação”

pág. 130.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Peixes: [...] sonho, da incerteza, hesitação[...]mediunidade”

pág. 134:

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Regiomontanus, já o vimos, era o pseudônimo do astrônomo Jean Muller”

1) A palavra “ponta” é por vezes substituída pela palavra “cúspide”, que tem a mesmo sentido.”

ESCARPIT, Robert. *Hacia una Sociología del Hecho Literario*. Madrid: Edicusa, 1974. 318 p.

n.º de chamada: 020388

Grifos nas páginas: 14, 15, 16, 18, 26, 31, 34, 40, 121, 124, 126, 127, 137, 139, 143, 150, 153, 157, 170, 171, 172, 178, 179, 199, 225, 226, 233, 235, 245, 247, 250.

Apontamento de páginas no final do livro.

pág. 14.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Para el crítico literario tampoco es literatura. Es esto, sin duda, lo que explica el fracaso de la crítica positivista que, al recusar todo juicio de valor por considerarlo mancillado por la metafísica, se halla desarmada para definir su objetivo. “Esta vigorosa doctrina comete el error de explicarlo todo””

pág. 15.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En suma, cuando se habla de literatura y, por cualquier lado que se aborde el problema, se llega irremisiblemente, bien a aceptar sin discusión un elemento preexistente – sistema de valores o antología -, bine a remitirse a un juicio subjetivo impresionista o bine a intentar una racionalización exterior a la literatura misma, que al disolver las fronteras de lo literario y lo no literario hace desaparecer el objeto mismo que se pretende estudiar.”

pág. 16.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“y Platón excluía los poetas de su república. Esta impureza de la literatura, que la convierte en irreductible a una esencia única, proviene de la ambigüedad fundamental de su modo de expresión”

pág. 18.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Por ello no es posible limitarse a la expresión a la hora de especificar la literatura. Es preciso también tomar en consideración el contenido, menos constreñido por las determinaciones lingüísticas.”

pág. 26.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em nota de rodapé.

“29. Esencialmente en The Gutenberg Galaxy, Toronto, 1962. Las ideas, con frecuencia justas y perspicaces, de M. Mac Luhan han sido a veces mal comprendidas a causa de la forma publicitaria que su autor ha creído oportuno darles; por ello ha concluido por establecer afirmaciones que no descasan ni sobre una experiencia real ni sobre una reflexión seria.”

pág. 31.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em nota de rodapé.

““Problèmes de la structure du texte”, Nouvelle Critique, abril 1968, p. 55: “Algunos especialistas soviéticos en semiótica, cuyas investigaciones se inspiran en la teoría de la información, subrayan que sería ‘literario’ el discurso que no ha agotado su entropía, dicho de otro modo, el discurso que contiene una múltiple probabilidad de sentido, no cerrada, no definida. Una vez agotada la entropía y consecuentemente, cristalizado su sentido, el discurso pierde su condición de literario””

pág. 34.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El intermediário es, ante todo, lector; más tarde libera de la experiencia de su lectura una imagem del proyecto que assume como su próprio proyecto y que realiza como el escritor había realizado el proyecto inicial”

pág. 40.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em nota de rodapé.

“43. En 1950 el conjunto de los países atrasados representaba el 37 por 100 de la población adulta alfabetizada del mundo y producía el 25 por 100 de los libros “literarios” aparecidos en el mundo. En 1965 los mismos países representaban el 45 por 100 de la población adulta alfabetizada y producían menos del 20 por 100 de los libros “literarios”. Véase em esta compilación R. Escarpit, Literatura y Desarrollo.”

pág. 121.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“se trata de averiguar qué es lo que ha permitido a una obra nacer en el momento en que aparecer y, para ello, tras haberla comprendido – haber desentrañado la estrutura, la “visión del mundo” – se la explica – se relaciona esta estrutura con la de um grupo social – Así, el estudio de Fedra o de los Pensamientos consiste en mostrar la estrutura de estas obras”

pág. 124.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Para ello leremos el mayor número posible de obras y nos preguntaremos:

1º. lo que contienen, es decir, clasificaremos sus temas;

2º. la información que sirven sobre los problemas que estudiamos mas especialmente;

3º. qué conclusiones se desprenden del conjunto de nuestras lecturas: ?Cuál es la naturaleza de las respuestas propuestas? ?Alcanzan una coherencia tal que haga posible hablar de modelos? ?Cuáles son estos modelos?”

pág. 126.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“A esta toma de posición, las más de la veces vaga e implícita, es a lo que denominamos ideología”

pág. 127.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La información, pues, no es el objeto esencial de la literatura; es, sin embargo, una de sus funciones importantes.”

pág. 127.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Además, un libro es un fenómeno global: entregarse al estudio de su contenido equivale a aislar tal o cual parcela de un conjunto que tiene una unidad estética, a despierzarlo artificialmente.”

pág. 137.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No hay editor que pueda dejar de hacer edición experimental, pero hay varios modos de concebirla.”

pág. 139.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em nota de rodapé.

“13. Según nuestras evaluaciones, los tectores de novelas o de obras paranovelescas representan em los países desarrollados entre el 30 y el 40 por 100 de la población “lectora”. Esta población se ha duplicado por lo menos y en ocasiones triplicado después de la Segunda Guerra Mundial.”

pág. 143.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Al establecerse un lazo personal entre el escritor y un hombre, que puede ser él mismo un espíritu creador, aun poseyendo poder económico, el mecenazgo desconecta la obra – para lo mejor o para lo peor – de los organismos sociales que la presionan, pero que, precisamente a causa de esto, pueden facilitar al escritor un punto de apoyo para afirmar su libertad.”

pág. 143.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Actualmente un hombre de letras, cuyas obras tienen un valor comercial, es perfectamente consciente de este valor. Todo miembro culto de la comunidade, al comprar sus escritos, contribuye a darle un salario.”

pág. 150.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La burocracia sindical puede ser tan alienante para la literatura, tan esterilizante para una carrera literaria como el engranaje implacable de un gran éxito comercial.”

pág. 153.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En la visión histórica que un grupo humano tiene de la literatura, el residuo de la producción contemporánea tende a ser igual en importância al residuo de la producción del pasado”

pág. 157.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El grupo de edad decisivo parece ser, en este caso, el de veinte a veinticinco años”

pág. 170.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Este se amplía progressivamente hasta el momento en que, al cabo de algunos años, en ocasiones una veintena o más, un nuevo público de consumidores ya en presencia, el editor se arriesga a establecer el circuito de la producción a partir de la vanguardia. Esta vez el artista abandona el circuito paralelo que había construido y se reintegra al circuito de consumo, pero con una ventaja sobre el escritor conformista del principio: há impuesto su modo de hacer y la fuerza de su obra.”

pág. 171.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“El incremento demográfico no entraña necessariamente el crecimiento de la massa leyente”

pág. 171.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“una sociedade tal que las prácticas colectivas de la lectura hagan presión sobre el individuo para llevarle hasta los livros”

pág. 172.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Su concepción es contradictoria e híbrida: se tratará de ofrecer la cultura al Pueblo, pero también a conservar las prerrogativas de la burguesía.”

pág. 178.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“por un lado, un significante material y lingüístico; por outro lado, un significado intelectual. Se trata, pues de un produto que contiene inteligência diretamente comunicable por médio del lenguaje y la escritura.”

pág. 179.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“La compra de un livro no es solamente cuestión de papel, de caracteres de imprenta, de máquinas de imprimir, de tintas y de cubiertas o encuadernaciones. Sin duda, supone todo ello. Pero en definitiva es adquirido, en la mayoría de los casos, por su título, su contenido, su tema.”

pág. 199.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Esta es más que proporcional tanto en el alza como en la baja. Todo sucede como si el editor aceptase, en el alza, producir en proporción más ejemplares que títulos nuevos. En tanto que la baja preferiría más bien reducir el número de ejemplares que el de nuevos títulos. Esto se explica fácilmente en el marco de una política de ventas. El editor, en el alza, ve aumentar su público y prefiere alimentar una colectividad de lectores mayor, multiplicando el número de ejemplares, antes que ofrecer a esse mismo público un gran número de títulos nuevos. Inversamente, en la baja, prefiere interesar su disminuido público mediante libros nuevos antes que multiplicar los ejemplares para un público que está en disminución.”

pág. 225.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ellos pueden, conscientemente o no, impedir el establecimiento de la comunicación o favorecerlo. La cadena de intermediarios es larga.”

pág. 226.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Las encuestas sobre la comprensión han mostrado que en un mismo libro los diversos lectores no perciben sino lo que les interessa. El mensaje emitido es así modificado según el psiquismo de cada lector”

pág. 233.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En Francia, en 1838, el editor Charpentier lanza un libro de pequeno formato a bajo precio”

pág. 235.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ahora bien, si no han contraído esto hábitos, los jóvenes que han adquirido una instrucción primaria recaem en el analfabetismo unos años después de su salida de la escuela. Este hecho há sido constatado en los cuarteles”

pág. 245.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Sobre los 460.000 libros producidos en 1966 en el mundo, cerca de 200.000, es decir, un 45, 3 por 100, tuvieron su origen en los diversos países de Europa, sin comprender a la URSS.”

pág. 245.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“En 1955 Europa representaba el 15,5 por 100 de la población del globo y producía el 45,9 por 100 de los libros del mundo.”

pág. 247.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul: grifo em nota de rodapé.

“2. Se hacen unas 39.000 traducciones por año en el mundo para una producción del ordem de los 500.000 títulos hacia 1970. Las lenguas más traducidas son el inglês (37 por 100), el francés (14 por 100), el alemán (11,5 por ciento), el ruso (9,5 por 100) y el español (3 por 100). Más de la mitad de las traducciones se hacen em la U.R.S.S., en alemania, en los Estados Unidos, en los Países Bajos, en Italia, en España y en Francia.”

pág. 250.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Esta situación no evoluciona sino muy lentamente. De una manera general el desarrollo cultural y la atomización política o lingüística juegan en favor de la literatura. Africa le consagra el 17, 7 por 100 de su producción en 1966, y el conjunto de los países industrializados el 23,4 por 100. América Larina, prácticamente homófona, le consagra el 17,4 por 100, y Asia, donde reina una gran diversidade lingüística, el 25, 1 por 100”

Apontamento de leitura no colofão a caneta esferográfica tinta azul:

14 –
15-
40 –
143 –
153 –
245
247

HOCHÉ, Gustav R. *Maneirismo - o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 337 p.

n.º de chamada: 020057

Grifos nas páginas: 23, 29, 35, 63, 64, 72, 74, 75, 88, 97, 101, 106, 165, 168, 169, 179, 181, 187, 191, 201, 202, 217, 219, 236, 237, 269, 271, 273, 288, 289, 297, 321.

Apontamento de leitura no colofão.

pág. 23.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Já no prólogo, Tesouro escreve que o verdadeiro poeta é aquele que se mostra capaz de estabelecer conexões entre as coisas, ainda que sejam as mais díspares. Tal é, com efeito, a essência dos diversos maneirismos que então surgiram na Europa, sob diversas denominações. Na Espanha surgiu o conceptismo ou gongorismo; na Itália o concettismo ou marinismo (por causa do poeta Giambattista Marino, 1569-1625); na Inglaterra o euphuism, wit e conceito; na França a préciosité e na Alemanha o Sinnspiel”

pág. 29.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Assinalemos, além do mais, o signo de Saturno! [...] Em sua obra: De vita tríplice (1494), Marsilio Ficino (1433-1499) aponta o planeta Saturno como o portador da melancolia. Platão era um “filho de Saturno”. Em Dürer, Pontormo encontrou o incentivo para continuar dentro da sua “liberdade”. Segundo as análises de Panofsky-Saxl, a Melancolia de Dürer revela uma complexão que está sujeita à influência do planeta Saturno. Naquela época, Saturno voltou a significar o que ele já significara para Aristóteles, isto é, o símbolo da genealidade, mas também do humor sombrio, do crime e da loucura”

pág. 35.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Ao invés de imitar a natureza, desenvolve-se a arte que procura dar largas à imaginação”

pág. 63.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“No círculo da Academia Platônica de Florença, o homem se sentia como brinquedo da natureza enigmática e, conseqüentemente, destituído de segurança”

pág. 64.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O homem se sentia sempre ligado a uma natureza insondável”

pág. 72.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Ao contrário de seu contemporâneo, Galilei, della Porta não cria na existência de leis da natureza”

pág. 74.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Estamos lembrados de que Platão dividia os artistas em duas categorias. Uns, segundo ele, são os representantes da mimesis techné, isto é, eles apresentam apenas as aparências do mundo material; outros, porém, valorizam a “ideia” em suas obras de arte. Tais são os artistas “heuréticos” ou “poéticos””

pág. 75.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“G. B. Armenini escreve: “Acho graça daqueles que pensam que tudo quanto é natural é bom””

pág. 88.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Juntamente com treze cardeais, clemente VII se refugia no Castelo de Santo Ângelo, ao passo que os artistas, os poetas, os escritores e os sábios que escapam ao saque – e entre eles encontravam-se Rosso e o Parmigianino – tomaram o caminho do norte. O sonho de uma roma nova parecia ter chegado ao seu fim. Os túmulos dos Papas haviam sido profanados, os vestígios do Império destruídos e as igrejas devastadas. O Capitão Wilhelm von Saudez, revestido das vestes papais, fez-se carregar por soldados, enfiados em vestes cardinalícias. E, enquanto lhe beijavam os pés, Wilhelm aspergia a todos com vinho”

pág. 97.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Eis, pois, a descrição poética que Michelangelo fazia de si mesmo: “Como o inseto em seu casulo, eu me sinto solitário e pobre. Sinto-me encarcerado como o espírito do vinho dentro de uma garrafa. E neste cárcere em que me encontro, até o meu espírito se sente confinado. Aranhas e outros bichos tecem suas teias em volta de mim. Aqueles que se alimentam bem ou aqueles que tomam algum remédio, vêm defecar à minha porta. Já estou distinguindo o cheiro da urina das latrinas, o cheiro mofado dos loucos que perambulam livremente à noite, dos gatos, dos vasos noturnos e dos que os esvaziam e que depois passam perto de mim. Minha alma, na verdade, é bem mais forte do que meu corpo. Se também ela sentisse todos esses cheiros fétidos, ela não seria capaz de reter nada, nem pão nem queijo. A tosse e o frio tomam conta de mim. Se me fosse dado respirar “por baixo”, dentro em breve eu já não exalaria mais nem um hálito pela boca. Sinto-me desgastado, dilacerado e aquebrado por todos os esforços que despendi. Os albergues em que me alimentava já não existem mais. Por companhia resta-me ainda a melancolia e como distração, os meus tormentos. Aqui da minha choça, rodeada de palácios, represento bem o papel de um louco. A chama do amor extingui-se e minha alma achase ressequida. Começo a zumbir como uma vespa que se encontra presa dentro de um frasco. Comparo-me a uma mochila repleta de ossos e de tendões. Tenho pedras em meu ventre. Meus olhos estão turvos e doentios e meus dentes estalam quando falo. Meu semblante há forma de spavento (é horrível). Em um dos meus ouvidos instalou-se uma aranha e no outro um grilo. A saí incessante operosidade rouba-me o sono. O amor, as Musas, as grutas floridas, tudo, enfim, converteu-se em imundície. O que adianta ter fabricado tantas “bonecas”, se tudo acabará como para aquele que se propusera atravessar o oceano e que se viu tragado pelo pântano? A famosa arte, cujos segredos tão bem conheci, reduziu-me a este estado. Sou pobre. Estou velho e dependendo dos outros. Já entrarei em estado de decomposição, caso não venha a morrer logo!”

pág. 101.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Começava então a época moderna. Segundo Eugênio d’Ors, “ao menos os melhores maneiristas têm saudades do paraíso perdido”. Nostalgia esta nascida do medo causado pelas guerras contínuas.

Erasmus, na sua viagem pela Itália, amaldiçoa as guerras porque elas lhe impedem de visitar os museus e de entreter-se tranquilamente com os eruditos de seu tempo”

pág. 106.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Baudelaire escreve: Plonger au fond du gouffre, enfer ou ciel, qu’importe? Au fond de l’inconnu pour trouver du nouveau”

pág. 165.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“representa o Cristo do sudário por uma só linha e explica: “o único deve ser constituído por uma única linha” (formatur unicus uma). Segundo Tesauro, as profecias são como “fios cheios de nós””

pág. 168.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

““Sei Tudo” e o outro: “Engano”, inicia uma viagem ao redor do mundo. O jovem usa um par de óculos que lhe permite ver todas as coisas de uma “outra maneira”. Contudo, quando ele tira os óculos, é-lhe dado contemplar o “verdadeiro” mundo”

pág. 169.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Não nos percamos neste labirinto da corte. Não acredites em nada do que te disserem. Nada faças daquilo que te ordenarem [...] não há lobo, nem leão, nem tigre, que se manifeste com tanta falsidade como o homem. Todo o universo está cheio de contradições e muitos acordos resultam em desacordos. Há lutas entre as gerações e até guerras entre os astros [...] Todas as coisas do mundo, é mister contemplá-las ao inverso, a fim de poder observar a sua verdadeira face”. O que há de importante para Parmigianino é o espelho convexo”

pág. 179.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O que pode resultar disso? Sempre o seguinte: o “fragmentarismo”, tão em voga na Pintura e na Poesia do nosso tempo, parece revelar certos “fragmentos” da arte maneirista dos anos de 1550 a 1650, época de um maneirismo ainda bastante humanista. A “atomização” da nossa sociedade, a psicose do nosso século, o ceticismo diante da religião e de suas promessas, o isolamento social do artista em meio a nossa sociedade de massa e o monólogo que daí resulta, são coisas que contribuem para distinguir nitidamente a nossa época da outra que denominamos de maneirista. Seria errado ver nas expressões estéticas contemporâneas apenas uma “dissolução” “trivial” e “fatal”. A relação íntima entre a arte e a ontologia é hoje mais clara do que nunca. A necessidade de anular formas obsoletas para “pressentir” um absoluto “indizível”, revela uma transformação espiritual bem profunda, que só os defensores de ideologias otimistas, “cansados de palavras vãs (Platão, Sétima carta), se recusam a admitir”

pág. 179.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“O fato de que na Itália do século XVI se começou a resolver equações do terceiro ou quarto grau com base em princípios imaginários é encarnado como coisa inquietante por parte de alguns artistas do fim do Renascimento.”

pág. 181.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Algo diferente se passa com os desenhos de seu discípulo Ehard Schoen, precursos da “arte anamorfótica””

pág. 187.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Descobrimos tais obras no tempo de Góngora e de Marino e numa série de quarenta e oito gravuras que o artista toscano, Bracelli, dedicou, em 1624, ao Duque Piero de Medici”

pág. 191.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“A arte maneirista, como toda a arte verdadeira, é inspiração e razão, intelecto e sentimento, experiência e fantasia. Os maneiristas, nós o sabemos, procuram conciliar os extremos”

pág. 191.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Eles amavam a “adiáfora”, tudo aquilo que já não pudesse ser tocado, agitado e destituído pelo absoluto.”

págs. 201-202.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Devemos acrescentar algo mais. O que significa “anamorfose”? Diz-nos o dicionário que é a representação, geralmente deformada, de uma imagem que não parece deformada se a olharmos através de um espelho côncavo ou cilíndrico, ou ainda, se a contemplarmos sob um prisma diferente. Esta definição é deveras preciosa, mas insuficiente. Anamorfose vem de *anamorphoo* ou *anamorphosis* (mudança da forma). Completamos a definição com as palavras de Jurgis Baltrusaitis, o primeiro historiador de arte que se entregou profundamente ao estudo da questão. Diz ele: “Anamorfose. Esta palavra surgiu no ‘século XVII [...] A anamorfose causa a transformação de elementos e de princípios. Ao invés de reduzir as formas dentro de seus limites visíveis, trata-se de uma projeção de formas para além delas mesmas, de maneira que elas se dilatam, quando vistas sob um determinado ângulo. Trata-se de uma ‘curiosidade técnica’, mas também de uma ‘abstração poética’, e ainda, de um mecanismo ilusionista. Enfim, é uma filosofia da realidade mutável (segundo Descartes).

Já temos, pois, uma definição mais clara, mas ainda não ficou bem claro, porque esta palavra apareceu justamente no século XVII e também não conhecemos devidamente a relação que ela tinha com outras “novidades” que surgiram na mesma época. Temos dar uma interpretação pessoal. Consideremos o prefixo grego: “ana”. Consideremos também o substantivo; iremos compreender que uma figura anamorfótica poderá significar:

1. Aparecimento de outra “essência”;

2. Ela pode significar também a forma aparente da aparência, segundo o ângulo sob o qual a contemplarmos. Tudo o que é aparentemente pode ser visto em sua “aparência” e em seu “ser”. Todo “fenômeno”, portanto, pode ser considerado verdadeiro sob dois pontos de vista. Todo “fenômeno” possui duas perspectivas, uma natural e a outra “antinatural”.

Seria então “normal” conceder que as coisas devem ser vistas na sua aparência “natural” e que elas devem ser “resolvidas” para que se chegue a compreender o seu “verdadeiro significado”. Filosoficamente isto não seria tão surpreendente se os numerosos adeptos da anamorfose que viveram depois de Ehard Schoen não andassem de maneira invertida. Os adeptos da anamorfose, isto é, os hipermaneiristas, que querem opor-se da anamorfose, isto é, os hipermaneiristas, que querem opor-se à decomposição do mundo da “ideia” através de um novo esforço “construtivista”, revelam, antes de mais nada, a aparência pelo seu “parecer” “naturalista” e provocam o espectador espantado só com a figura “hieroglífica”, a fim de que, com a “inversão” feita, se chegue a entender novamente a realidade objetiva do mundo. O aspecto de “Hamlet” que a anamorfose encerra, transforma todas as coisas. No Hamlet (terceira parte, segunda cena), o rei pergunta ao príncipe “estranhamente aparecido”:

- Como se chama esta parte?

- Ratoeira. E isto por metáfora – responde Hamlet.

- Como vive o nosso sobrinho Hamlet? – pergunta mais adiante o rei.

- Otimamente. Do tribunal do camaleão – responde o príncipe.

Keats chama o poeta de “camaleônico”. Repetimos, pois: tudo pode ser transformado em outra coisa qualquer. Em um estudo sobre Hamlet, que ora se assemelha a uma esfinge, ora a Mona Lisa. A obra Hamlet também explora o nonsense. As “atitudes” são “mutáveis”. Por toda parte, aliás, encontram-se coisas sem consciência.”

pág. 217.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta: grifo em nota de rodapé.

“(68) As obras de Leonardo da Vinci, de Michelangelo e até mesmo as de Rembrandt revelam vários elementos “maneiristas”. Mas como Calderón ou Shakespeare, que também revelam traços deste gênero, esses artistas vão para além do Maneirismo. Entre esses artistas, encontram-se também Racine e Goethe. Na sua obra não se dá primazia à estética. A sua celebridade desaparece, e é isto que a distingue, segundo as interpretações “classicistas” ou “maneiristas”. Os “faróis” unem essa duas tendências fundamentais, pois se libertam de ambas, para se unirem ao que podemos denominar de graça.”

pág. 219.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Um contemporâneo de Greco relata que, quando esteve em Roma (1569), se propusera a destruir o Juízo Final, de Michelangelo, para substituí-lo por uma obra “mais moderna”. Greco, que chegou a causar escândalo, deixou Roma e transferiu-se para Madri. Isto nos mostra que a tensão não existia apenas entre Greco e o seu tempo, mas também entre o artista e a arte de seu tempo.”

pág. 236.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“O princípio diretivo era este: colecionar tudo o que for possível e expor tudo o que possa traduzir o dualismo dos fenômenos naturais a fim de, no sentido do Doutor Fausto, reencontrar, de maneira totalmente original, a unidade primitiva, isto é, o “paraíso perdido”. Em Praga, após breve tempo, espalhava-se a notícia de que Rodolfo II houvera feito um pacto com o demônio como Fausto”

pág. 237.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Rodolfo II, pessoalmente, colecionava muitas coisas estranhas: vermes enormes, anões, gigantes, escorpiões, gêmeos siameses, pedras mágicas, aparelhos mágicos, labirintos, instrumentos musicais, relógios, fósseis de animais e plantas, instrumentos ópticos, espelhos de toda sorte, curiosidades da Índia, da China ou do Peru. Parece até que Franz Kafka se encontra diante deste “painel”.”

pág. 269.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Lembremos-nos de Michelangelo que, em sua velhice, dizia: “que vantagem encontra aquele que se propõe atravessar o oceano se ele soçobrar no lodaçal”?”

pág. 271.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

“Uma coisa, ao menos, é certa: não é possível combater as tolices da nossa época com uma arte que apenas explore o lodo e a lama.”

pág. 271.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta preta:

estamos diante de um labirinto abstrato que pretende criar uma simbiose entre o racional e o irracional. Por que razão, então, não haveremos de ver nesta estrutura os nodi strani de Dante ou os “nós enigmáticos” do Susma hindu”

pág. 273.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta :

“Por exemplo: “três escritores que tem apenas duas mãos”, “abortos espantosos” e “sangue branco”, uma grande quantidade de “maravilhas do mar e do céu”. Numa palavra: grande é o número de anomalias verdadeiramente “fascinantes”.”

pág. 288.

Nota OL - grifo a lápis:

“Nas depravações sexuais, ele encontra a mais ampla liberdade, ou seja, a última liberdade da vida pessoal, inacessível aos espíões do poder”

pág. 289.

Nota OL - grifo a lápis:

“Segundo a mitologia hindu, o unicórnio é um animal raro, selvagem e misterioso: seu corpo é branco, sua cabeça vermelha, os olhos azuis; o unicórnio está ferido e é de um côvado de comprimento. Na frente, o chifre é branco, no meio, é preto e, na ponta, ele é vermelho como púrpura. Este chifre tem um poder mágico, pois ele neutraliza qualquer espécie de veneno. Este animal, que ama a solidão e que se nos apresenta como um vestígio dos tempos arcaicos, é possuidor de uma força irresistível. Não é possível capturá-lo, a não ser com o auxílio de uma moça virgem, pois a virgindade exerce uma atração mágica sobre este ser fabuloso, mistura de “graça e de mistério”, de “beleza e de fealdade”. Para caçá-lo, é preciso que uma virgem, toda nua, chegue perto dele. Quando ele, pelo faro, percebe que ela se aproxima, ele corre e lança-se no seu colo. Aos caçadores restarão duas alternativas: capturar o animal ou matá-lo. Leonardo da Vinci qualifica o unicórnio de animal “cruel e selvagem”.”

pág. 304.

Nota OL - grifo a lápis:

“extinção da personalidade”

pág. 319.

Nota OL - grifo a lápis:

“É preciso encarar todas as coisas sob um ângulo duplo e tratar de achar uma dupla saída”

pág. 320.

Nota OL - grifo a lápis:

“Com relação ao alcance deste princípio básico, poder-se-á dizer que a arte e a literatura maneiristas têm um parentesco com a magia e com a mística, enquanto que o Classicismo se relaciona mais com a hierarquia de valores, com o racionalismo teológico e com o pensamento normativo”

pág. 321.

Nota OL - grifo a lápis:

“Para ele, o artista que se contenta em imitar a natureza pode revelar certas qualidades, mas será sempre um artista limitado”

Apontamento de leitura no colofão a lápis e caneta esferográfica tinta preta:

[Anamorfose – 201.](#)

[Ultrapassar o maneirismo – 217](#)

[Fusão do racional e do irracional =](#)

[Reconquista do Paraíso perdido – 236.](#)

[Que coleciona Rodolfo – 11-237.](#)

[Arcimbaldi – 236 etc.](#)

[Unicórnio – 297.](#)

FARIAS, Sonia Lucia Ramalho de. *Nove, novena – em busca do significante perdido*. Rio de Janeiro, PUC, 1975. 201 p.

n.º de chamada: Em processamento

Grifos nas páginas: 28, 31, 34, 35, 39, 49, 55, 65, 75, 80, 88, 89, 90, 91, 93, 101, 111, 118, 151, 153, 154.

Não há apontamento de leitura

pág. 28.

Nota OL - grifo a lápis:

“narrador em terceira pessoa”

pág. 31.

Nota OL - grifo a lápis: nota marginal na lateral direita do parágrafo grifado – alusão ao personagem em geral.

“00 (o ciclista) que atravessa a praia, que tudo registra e observa, que vê sem ser visto, colocando-se como porta voz do futuro, tudo prevendo e registrando e que também parece buscar algo pela sua própria travessia sem destino.”

pág. 34.

Nota OL - grifo a lápis:

“Finalmente alguém parece descrever com fidelidade o objeto procurado. O personagem dirige-se ao lugar indicado, termina constatando que a versão é inexata, pois o retrato existente aí é o de um soldado francês e não o do seu pai.”

pág. 35.

Nota OL - grifo a lápis: sinal de interrogação ao lado do grifo.

“morta que não é a procurada.”

pág. 39.

Nota OL - grifo a lápis:

“Renato busca as origens coletivas por ter perdido seu suporte referencial: o filho.”

pág. 49.

Nota OL - grifo a lápis:

“pela lei do senhor de engenho”

pág. 55.

Nota OL - grifo a lápis:

“Ela metonimicamente é o pássaro transparente, congruente com o ar – ao alto [...] possibilidade de libertação do desejo;”

pág. 65.

Nota OL - grifo a lápis:

“Após estes esclarecimentos, o nosso passo seguinte consiste em mostrar como a situação amorosa dos dois personagens foge ao código comunitário, abrindo caminho para a penetração em um solo desconhecido, remetendo assim a um ESPAÇO UTÓPICO que se relaciona ao COSMO.”

pág. 75.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“De acordo com as codificações semânticas que aparecem no texto, estabelece-se a seguinte oposição:

Olho de vidro	olho autêntico
Construído	sensível
Inorgânico	orgânico
Perfeito	imperfeito
Cego e incorruptível	vidente e corruptível
Capta o lado geométrico,	capta o transitório, vê
Contempla o imortal e o eterno”	o mortal

pág. 80.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“Trata-se de Goiana, província de Pernambuco”

pág. 88.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“personagem solteirona”

pág. 89.

Nota OL - grifo a caneta esferográfica tinta azul:

“adolescente”

pág. 89.

Nota OL - grifo a lápis:

“Se Hahn se relaciona à Aída, este relacionamento não é portanto gratuito, já que, através de categorias extraídas dos discursos dos personagens, podemos apreender um dos fulcros que recobre a narrativa: fulcro amoroso impossibilitado de se concretizar, devido à problemática pessoais que envolvem cada um dos personagens e apontam para suas diferenças, como acabamos de ver.”

pág. 90.

Nota OL - grifo a lápis:

“portador”

pág. 91.

Nota OL - grifo a lápis:

“Se todos os personagens da narrativa estão inseridos num presente em que não conseguem se situar e, se Hahn é o significante que põe em movimento o desejo de cada um deles, é bem porque representa metonimicamente uma época”

pág. 93.

Nota OL - grifo a lápis:

“Assim Hahn funciona na narrativa como símbolo da Verleugnung (negação da realidade), permitindo, através dos significados que lhe são atribuídos, que os personagens não abdicuem de sua crença no falo, justamente porque a falta do ser (o objeto que lhes falta) se inscreve num significante parcial metonímico”

pág. 101.

Nota OL - grifo a lápis:

“tentaremos resumi-lo na equação abaixo:

PLANO REAL: espaço geográfico : tempo presente : : PLANO

UTÓPICO : espaço imaginário : tempo passado.

O que ainda equivale às seguintes correspondências semântica:

Interiorização do interdito social : vida adulta : efetivação do ideológico : repressão do desejo : baixo :: Não interiorização do interdito social : infância : contra ideológico : tentativa de liberação do desejo : alto.

Se, como vimos, todas as vias de fuga estão aí colocadas para ser negada, é bem porque, inseridos numa ordem simbólica, os personagens podem apenas entrever uma franja do desejo imaginário. Desejo ao qual não se pode renunciar, nem atingir, mas que permanece como cicatriz desvendada pela própria linguagem que o camuflou.”

pág. 111.

Nota OL - grifo a lápis:

“Tentemos agora demonstrar como se processa a relação significante em “Os confundidos”. Tomando primeiro os elementos da cadeia manifesta, encontramos o significante chave em torno do qual gira a narrativa: trata-se do ciúme que é aludido metonimicamente por uma série de outros significantes, a saber:

- 1) Banheiro e toalha secos após o banho;
- 2) Bilhete com destinatário não identificado;
- 3) Telefonemas;
- 4) Pétalas secas de rosa, com bilhete sem destinatário;
- 5) Recomendações da mulher para que o homem não saísse de casa.”

pág. 118.

Nota OL - grifo a lápis:

“um artifício técnico não existente nas demais”

pág. 151.

Nota OL - grifo a lápis: nota marginal : certo

“um único personagem”

pág. 153.

Nota OL – nota marginal em esquema: não apenas ??

pág. 154.

Nota OL - grifo a lápis: Nota marginal: numedas alternativas / É dá palavra:

“- A negra, explorada por José Gervásio, morre involuntariamente em seu lugar...

...- O matador faz uso falso de sua identidade profissional, fazendo-se passar por alguém da polícia”

Do caos ao cosmos - considerações finais

Ao apresentar o título provisório de “A arte de Tecer Romances”, Osman Lins antecipa a ligação da obra com a natureza da palavra cujas indagações se estendem aos fenômenos da criação romanesca e aos artifícios de sua composição. Contudo, a partir de sua experiência de leitor muitos livros díspares ao universo literário e alguns romances, ainda não apontados como referência são tecidos em *Avalovara*, indicando com isso não apenas uma reflexão sobre os aspectos de elaboração, mas também uma absorção e transformação dessas leituras. Nessa prática percebe-se o sentido etimológico da palavra *texere* (tecer/tramar) e no entrelaçar de textos é possível às vezes encontrar sob nosso olhar parte dos fios internos e dos diálogos realizados.

Tania Franco Carvalhal sustenta que as operações de absorção e principalmente de conversão acabam sendo importante para assegurar a comunicabilidade e o trânsito do literário, pois a apropriação que um escritor faz de outros textos significa sempre conhecimento e domínio das peculiaridades do código assimilado e devido a isso “é possível entender como o intertexto aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores.”¹ Dessa maneira, Osman Lins criou em *Avalovara* um projeto de obra ligado à arte de narrar que expressa sua aventura pelo mundo da escrita e do gênero romanesco, reflexo de leitura e escritura, sistematizando ainda uma complexa rede intertextual cujas relações e construções de sentido ampliam a obra.

Portanto, ler para escrever é um eixo principal de toda criação literária, uma vez que o escritor é antes de qualquer coisa um leitor. Nesse caso, a leitura pode ter uma função dupla e reversível como o palíndromo ou as faces de Jano, pois o leitor/escritor ou escritor/leitor busca prazer ao ler e ao mesmo tempo conhecimento para fundamentar seu projeto de escrita que pode exigir outras pesquisas, voltando-se então para outras leituras. Contudo, durante muito tempo os estudos literários separaram cuidadosamente os trabalhos que tratam da leitura dos que abordam especificamente à escrita e esta divisão criou uma

1 - CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: *O próprio e o alheio - ensaios de literatura comparada*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2003. p. 76.

cisão em duas atividades humanas que são interligadas, isso pelo fato de que “como todo scriptor é leitor antes de pegar na pena, todo leitor que procura compreender e interpretar um processo escrito enfia-se sem perceber, na roupa de scriptor a fim de melhor reconstruir os caminhos e a direção da escrita”, como destaca Almuth Grésillon.²

No entanto, ao estudar a biblioteca de um escritor observa-se enfileirado em suas estantes referências que vão assumindo sentidos múltiplos quando comparados aos temas que transpassam sua produção. Nesse caso, se processa um paralelo entre suas consultas e sua escritura cujas marcas deixadas em fragmentos ou trechos inteiros revelam um diálogo ou influência que se consolidam como parte do processo criador, aspecto que transita tanto pela esfera da Literatura Comparada quanto da Crítica Genética. Devido a isso, Telê Ancona Lopez considera que os livros e periódicos reunidos pelo escritor como espaço da escritura implicam não somente decodificar os diálogos e matrizes geradoras de marginália como manuscrito, mas é antes de tudo rastrear os fios de uma rede sem remate, cuja trama às vezes se desvela ou se faz indelével, com isso:

trabalhar com a biblioteca desse tipo nos torna leitores de um singular leitor, de cujas marcas nos conduzem ao conjunto do espólio, à fragmentada autobiografia dispersa na biblioteca, no arquivo e nas coleções que ele possui. Tarefa complexa, vale-se também de todas as informações que se consegue recolher no âmbito do texto testemunho, sem esquecer que correspondência, crônica, memória, ou diário carregam, na subjetividade que lhes é inerente, o prazer da invenção de si mesmo.³

Nesse sentido, explicitarei nos livros presentes na biblioteca de Osman Lins parte dos diálogos e matrizes através das intervenções a lápis ou caneta, encontrando ainda uma abertura para se pensar as operações de apropriação e transfiguração. A materialização das anotações marginais, antes presas num espaço restrito, agora contribui para se construir outras relações propostas pela sua literatura. Numa esfera intertextual, a marginália evidencia que um texto se escreve a partir de outros textos, mas indica também que o leitor/escritor seleciona, direciona, fragmenta, corta e transforma suas fontes.

2 - GRÉSILLON, Almuth. Ler para escrever. Trad. Júlio Castañón Guimarães. In. *Revista Escritos*, ano 5, no. 5, 2011. p. 8.

3 - LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade leitor e escritor: uma abordagem de sua biblioteca e de sua marginália. In: *Revista Escritos*, ano 5, no. 5, 2011. p. 63.

Daí então, que o texto final pode trazer marcas deste percurso na explicitação direta ou indicada como referência, mas quando diluída pelo labor do escritor, a possibilidade de reconstruir o que leva da leitura à escritura se dá através dos arquivos da criação. Portanto, conservada nesta biblioteca, a marginália de Osman Lins esconde a gênese de certos textos e como manuscrito se insere em seu arquivo pessoal, indicando para tanto seus interesses estéticos e literários.

Por fim, sem chegar a conclusões generalizantes, uma vez que o conjunto das informações existentes no material transcrito abre para novas frentes de análise, é possível perceber que em *Avalovara* várias leituras foram convocadas para a sua construção e nesse sentido houve um equilíbrio de forças, mostrando como o criador mantém o mundo em sua volta. Em certo momento, Osman Lins disse que “tudo na vida é um balaço entre o caos e o cosmos. Há uma ordenação”⁴ e nesta perspectiva ele transformou um universo caótico de referências existentes em sua biblioteca em um verdadeiro cosmos literário.

4 - LINS, Osman. Nunca o poder é aliado da criação artística. Entrevista para o *Jornal da Cidade* em 21 de julho de 1975. In: *Evangelho na taba - outros problemas culturais*. 1ª ed. São Paulo: Editora Summus, 1979. p.207.

COMPLEMENTOS

Alguns documentos citados ao longo do trabalho foram transcritos e inseridos nessa parte de acordo com a ordem apresentada nos capítulos. Contudo, houve a exclusão de certas cartas devido as informações de caráter pessoal. O objetivo não é inventariar todos documentos relacionados ao processo criador de *Avalovara*, mas dar uma dimensão de como eles mostram outra face ou parte desse percurso. Além disso, encontram-se a reprodução fac-similar de um depoimento de Osman Lins e algumas capas de livros com os seus respectivos apontamentos de leitura.

Apresento ainda, um índice onomástico de autores, artistas, personalidades e obras a partir das citações diretas feitas por Osman Lins, que se constitui como outro elemento complementar da pesquisa, ajudando a pensar a rede de citações e referências que atravessa sua produção. Dessa maneira, todas as informações recolhidas para esse material segue uma ordem cronológica dos livros publicados.

À COMISSÃO PERMANENTE DO REGIME DE TEMPO INTEGRAL (C.P.R.T.I)

PLANO DE PESQUISA

PRELIMINARES – Estreou o signatário, nas letras brasileiras, há 15 anos, com o romance *O Visitante*. Publicado pela Livraria José Olympio Editora. Favoravelmente acolhido pela crítica, obteve os Prêmios Mário Prado, Coelho Neto (da Academia Brasileira de Letras) e Prêmio Especial da Academia Pernambucana de Letras.

Desde então, como antes fizera, e isto sem pausa, vem consagrando o melhor da sua vida à realização de uma obra literária que mereça tal nome.

Para a consecução desse objetivo, resignou-se a prestar seus serviços, durante anos, a uma organização bancária, onde se esquivou de “fazer uma carreira”, recusando-se sistematicamente a aceitar comissões ou encargos que o credenciassem a ascender na escala hierárquica. Pôde, assim, realizar boa parte de sua obra sem ser pressionado pela necessidade de obter êxito imediato.

Agora, enceta nova fase em sua vida: assume a regência, em tempo parcial, da cátedra de Literatura Brasileira, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília.

A remuneração percebida como regente da cátedra, em regime de tempo parcial, é inferior aos seus vencimentos atuais no Banco e aos seus compromissos financeiros. Não lhe permite, por isto, desligar-se, como seria desejável, das suas funções burocráticas.

Aspira, portanto, ao regime de dedicação plena ao trabalho e à pesquisa, para o que deve, segundo estabelecem as normas vigentes, preencher determinados requisitos. Dentre estes, a apresentação de um “Plano de Pesquisa” na sua área de ensino.

CARACTERÍSTICAS DO PLANO – Vem, portanto, apresentar à douta Comissão Permanente do Regime de Tempo Integral (C.P.R.T.I), seu plano de trabalho: a realização de uma obra cujo título provisório será:

A arte de Tecer Romances.

e fatura extremamente árdua e pela qual perpassa, em termos que podemos dizer ficcionais, uma meditação constante sobre a natureza da palavra. Terá, uma vez concluída, a extensão aproximada de trezentas páginas. Pretende ser, como texto, uma pesquisa nas potencialidades do nosso idioma, estendendo-se suas indagações ao próprio fenômeno da criação romanesca: a arte de escrever romances, precisamente, é o seu tema central. Para esta empresa, em gestação há cerca de um lustro, fluem as suas energias, faltando-lhe apenas as condições materiais para iniciá-la, no momento bastante adversas, visto ver-se obrigado, pelos motivos já expostos, a manter os vínculos com a organização bancária a que antes se referiu.

Nenhum trabalho, proximamente, poderia realizar com maior proveito que o livro acima descrito. Parece-lhe, além do mais abrangido o mencionado projeto literário pela cátedra em

referência, mormente se ele aspira o autor a levar sua contribuição, não, é certo, como intérprete ou divulgador, mas como criador, às nossas letras.

Este último ponto – segundo, data venia, permite-se ainda lembrar- atende igualmente a uma das exigências indispensáveis ao “Plano de Pesquisa”: ser de interesse para o nosso País. Não crê que se possa recuar tal título a uma obra literária, mesmo inexistente, ou só existindo nos projetos do autor, mais ainda se tem esse, como credenciais, seus livros anteriores e o pronunciamento da crítica a respeito.

Seriam as seguintes as etapas do trabalho:

- a) 1º. Semestre- Elaboração de esquema e diagramas (a concepção geral será fundamentada na ideia da espiral). Apresentação de no mínimo, cinquenta páginas definitivas do texto. Devido à natureza peculiar da obra, seria, por assim dizer, impossível relacionar sua bibliografia, uma vez que serão convocadas, para bem realizá-la, todas as leituras até hoje feitas pelo autor, e mais as que vier a fazer nos dois próximos anos, e, ainda toda sua experiência, como escritor, no trato com a palavra.
- b) 2º semestre – Apresentação, em redação final, de mais setenta e cinco páginas, no mínimo, da obra.
- c) 3º semestre – Idem.
- d) 4º semestre – Entrega da obra, acabada, com o total, segundo foi dito, de aproximadamente trezentas páginas.

CONCLUSÕES – O regime de dedicação plena e integral ao trabalho e à pesquisa, se atribuído mediante o compromisso tomado, pelo escritor e agora também Professor, de escrever, em tempo hábil, como “Pesquisa”, segundo foi declarado, o trabalho de que trata, permitir-lhe-ia, sem que contrariadas as disposições regulamentares, desvincular-se afinal da atividade estranhas, o que, infelizmente, nas atuais circunstâncias, não lhe é possível. Então, incomparavelmente maiores seriam a sua integração na vida universitária e a assistência prestada – não só como Professor, mas também como escritor- aos seus numerosos alunos de Letras.

São Paulo, (SP), 21 de maio de 1970.

Osman Lins

a) Osman da Costa Lins

REGENTE DA CADEIRA DE LITERATURA BRASILEIRA, NA
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIA E LETRAS DE MARÍLIA

São Paulo, 25 de maio de 1970

Exmo. Sr.
Presidente da Comissão de Tempo Integral
Universidade de São Paulo

Senhor Presidente:

Tomo a liberdade de vir à sua presença, declarar que aceito com prazer a responsabilidade pelo trabalho a ser desenvolvido pelo Professor Osman Lins, em boa hora convidado pela Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Marília para ensinar Literatura Brasileira.

Osman Lins é um dos escritores mais ilustres das nossas letras contemporâneas, - como romancista, dramaturgo, ensaísta. Acho excelente e renovadora a fórmula de se confiar a um intelectual com esta qualificação o encargo do ensino universitário de uma matéria literária. De tal modo, os estudantes poderão se beneficiar de uma visão nova e fecunda.

O projeto a ser realizado em regime de tempo integral interessa tanto ao domínio da criação quanto ao da teoria da criação, dada a maneira extremamente pessoal com que foi concebido pelo Autor. Penso que constituirá uma contribuição importante para as pesquisas em torno do fato literário.

Por tais motivos, e por acompanhar desde há muito a atividade intelectual do Professor Osman Lins, assumo prazerosamente a responsabilidade pelo desempenho de seu trabalho. Creia V. Excia. na alta consideração com que me subscrevo,
muito atentamente,

A. C. D. Mello S.
Antonio Candido de Mello e Sousa

Porto Alegre, 2 de abril de 1973

Exmo. Sr.
Osman Lins
Alameda Lorena, 289, ap. 141
São Paulo - SP

Prezado Senhor,

Fomos informados, pelo escritor Hermilo Borba Filho, de que V. Sa. estaria sem editor para seu último romance, AVALOVARA, que será brevemente publicado em francês pela *Lettres Nouvelles*.

Como gostaríamos de tê-lo entre nossos editados, caso seja de seu interesse pediríamos que no enviasse os originais da obra para apreciação, através de nossos representantes nessa cidade, Catavento Distribuidora de Livros Ltda., Rua Conselheiro Ramalho, 928.

Uma vez lido o seu romance, lhe enviaríamos uma minuta de contrato para estudo das condições da edição.

Aguardando sua decisão a respeito, firmamo-nos

Atenciosamente
EDITORA GLOBO S. A

José Otávio Bertaso
Diretor

São Paulo (SP), 9 de abril de 1973.

Ilm. ° Sr.
José Otávio Bertaso
Diretor da Editora Globo S. A.
Av. Getúlio Vargas, 1271
Caixa Postal 1520 –
PORTO ALEGRE, RS.

Prezado Senhor
José Otávio Bertaso

Acuso o recebimento da sua carta de 2 do corrente e, antes de tudo, quero manifestar meus agradecimentos pelo interesse.

Entregarei com prazer, dentro de alguns dias, os originais de meu AVALOVARA aos seus representantes em São Paulo. Deixo de fazê-lo imediatamente, por estar reescrevendo dois ou três pontos onde a “máquina” (pois verá que, em última análise, trata-se disto), submetida a um exame atento e rigoroso, pareceu-me necessitar ainda de certos ajustes. Estes, creio eu, levarão aproximadamente dez dias.

Desconheço os termos da comunicação que, generosamente como sempre, lhe fez o meu amigo Hermilo Borba Filho. Não diria, a rigor, faltar-me uma editora para o livro. A Martins, que vinha publicando os meus últimos escritos e reeditando alguns, poderia editá-lo sem demora e mesmo sem examinar os originais. Mas exatamente esta última circunstância (editar sem uma noção da qualidade do texto, tanto no que se refere as qualidades literárias como as possibilidades comerciais), aliada a uma série de outras que não creio necessário e nem mesmo oportuno citar, levou-me a dirigir, no início de fevereiro, uma carta amistosa àquela Casa, desligando-me do seu quadro de editados.

Não sei quantos anos tem o senhor. Quanto a mim, grande parte da minha formação literária foi feita através das traduções, em geral excelentes, que formavam a antiga Coleção Nobel, onde muito aprendi com Choderlos de Laclos, Joseph Conrad, Field, Virginia Woolf e tantos outros nomes respeitáveis. Assim, confesso encarar com grande simpatia a perspectiva de ser publicado numa editora, além de outros aspectos, tão ligada aos sonhos e às peregrinações literárias da minha juventude.

Atenciosamente,

OL

São Paulo (SP), 24 de abril de 1973.

Ilm. ° Sr.
José Otávio Bertaso
Diretor da Editora Globo S. A.
Av. Getúlio Vargas, 1271
Caixa Postal 1520 –
PORTO ALEGRE, RS.

Prezado Senhor
José Otávio Bertaso

Enviei-lhe, no dia 16, uma cópia do meu AVALOVARA. Tratando-se de obra com estrutura própria, creio oportuno dar alguns esclarecimentos a respeito.

O romance, no qual vinha trabalhando há mais de três anos, é estruturada sobre as idéias da espiral e da frase palindrômica SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, ou seja:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

(Este plano pode ser visto no anexo 1.)

A mencionada frase tem 8 letras diferentes e cada uma dessas letras corresponde, no romance, a um determinado tema. Assim:

A – Roos e as Cidades
T – Cecília entre os Leões
P – O Relógio de Julius Heckethorn
O – História de ☺, Nascida e Nascida
R – ☺ e Abel: o Eclipse e outros Encontros e Escuridões
E – ☺ e Abel: Ante o Paraíso
N – ☺ e Abel: o Paraíso
S – A Espiral e o Quadrado.

Este último tema, S, contém uma elucidação sobre a referida estrutura.

Os temas em questão são retomados à medida que a espiral (ver ainda anexo 1), girando – imaginariamente – de fora para dentro, passa sobre as respectivas letras, em direção ao centro ao N, clímax e desfecho do romance.

O livro foi escrito – e está datilografado – de maneira a que cada linha conte 55 toques, o que corresponde, com grande aproximação, a linha em corpo 10 de uma edição normal de romance. E os vários temas são abordados mediante uma progressão aritmética, sujeita a pequenos erros. Desde a primeira página, vê-se, por ex., que o tema “R”, ao surgir, apresenta 10

ou 11 linhas; ao voltar, já lhe são dedicadas 20 linhas. O mesmo com o tema “S” e com todos os demais. Para o tema “P”, que trata de um relógio cuidadosamente fabricado, concedem-se (alusão ao mostrador) 12 linhas à apresentação, 24 à segunda sequência, 36 à terceira e assim por diante. Só a parte final (N-2) é isenta desse rigor. Uma construção que procura homenagear, em sua exatidão, a *Divina Comédia*; e que é tão significativa quanto o próprio texto, pois tenta ser uma representação da ordem do Universo.

O anexo 1 mostra o giro da espiral sobre os respectivos temas; o anexo 2 mostra o mesmo giro, porém “desdobrado”, apreensível, traduzível por um simples olhar. Vê-se aí, claramente, com que ritmo os vários temas retornam; os números nas colunas indicam o número de linhas dedicadas (no original e também no texto quando impresso) a cada incidência.

O título, com a sua clara sucessão de “AA”, corresponde ao nome de um pássaro imaginário. Tal pássaro, dentre outras coisas, é um símbolo deste romance onde surge.

Paralelamente à minha atividade criadora, sou professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília. Menciono isto porque me foi concedido regime de Tempo Integral naquela Faculdade, que é estadual, para que eu escrevesse, como professor, não um ensaio, como é de praxe, mas uma obra de ficção. Tal obra é precisamente a que está sendo examinada pela Globo e cujo plano despertou unanimemente, o interesse da Comissão de Tempo Integral da USP. Minha proposta, naquela oportunidade, teve o apoio do ilustre Professor Antonio Candido.

Há na estrutura do AVALOVARA, dentre outras intenções, a de representar o tempo (a espiral) e o espaço (o quadrado). Mas a intenção mais clara e ambiciosa, insisto, é a de representar, com essa estrutura, rigorosamente obedecida, o movimento ordenado do mundo. Por isto é cada tema controlado não apenas no ritmo com que retomo, mas também na sua extensão. Ficou estabelecido, antes que eu iniciasse a redação da obra, quantas linhas deveriam ser escritas, menos no momento em que a espiral atinge o centro do quadrado, o N. Aí, sendo o término da obra, não há medidas nem previsões. Toco neste ponto porque a estrutura deve ser, neste romance, um elemento a mais de contemplação e fruição.

Não será indispensável, bem entendido, que o leitor, para bem compreender a obra, tenha conhecimento dessa estrutura. Uma obra literária comporta muitos níveis de leitura. AVALOVARA, livro onde não faltam, parece-me, elementos narrativos, pode perfeitamente ser apreciado sem que se perceba com clareza a sua estrutura. A compreensão dessa mesma estrutura, porém, acrescentará à leitura, naturalmente, um motivo a mais de prazer. Por isto, um dos temas do romance, o tema S (A Espiral e o Quadrado), tem por objetivo fornecer ao leitor as chaves necessárias à integral compreensão das suas linhas básicas.

Gostaria que enviasse estas notas, com os respectivos anexos, às pessoas encarregadas de examinar os originais.

Muito atenciosamente, e na expectativa de notícias,

o seu

Osman Lins

Parecer:

1. Os originais que são objeto do presente parecer constam de 385 páginas, datilografadas em espaço 2, e constituem obra de ficção.

2. O livro apreciado apresenta indiscutíveis méritos. Seu autor possui grau de imaginação e procurou, com sucesso, escapar à estrutura do romance tradicional. Desarticula o discurso, não desenvolve convencionalmente a intriga: prefere antes, construir a montagem de várias histórias que correm paralelas, porém interdependentes, mesclando-se e entrecortando-se. A cada uma das narrativas, que se justapõem conforme uma seqüência rigorosa, corresponde a configuração de cada uma das personagens implicada na ação. A estas se intercalam, ainda capítulos que procuram explicar a estrutura do livro na medida em que esta se vai desenvolvendo: referem-se à ordenação dos episódios, à concepção matemática através da qual o autor dispôs o relato e ao substrato filosófico ou metafísico. Portanto, o autor constrói o romance a partir de um pressuposto ligado à moderna estética literária. Não se trata apenas de um relato de ficção mas também de um campo onde se desenvolve a pesquisa do próprio fazer literário. Por isso, o romance apresentado inclui longas dissertações de cunho filosófico. A exemplo do que ocorre na ficção de Jorge Luis Borges, a posição assumida é intelectualista; a narrativa não é gratuita, mas visa a problematizar a própria noção de literatura. Constantemente lança mão de citações histórica e filosófica, materiais de erudição, conhecimentos científicos, dissertando sobre questões alheias ao puro campo da prosa de ficção. Neste sentido, o livro muitas vezes se aproxima ao ensaio e à exposição de idéias. Essas considerações, ainda quando restritas, visam a mostrar que o autor é sério, erudito. E a isto deve-se acrescentar o excelente domínio que possui do instrumento lingüístico: a linguagem é cuidada, o vocabulário rico, a estrutura fraseológica segura.

3. Em que pese estes méritos e a evidente seriedade do autor, há certos pontos vitais que achamos passíveis de argüição e devem ser levados em conta pela editora desde um ponto de vista exclusivamente comercial. Não se trata de um livro de leitura fácil ou agradável. A posição intelectualista em que se desenvolve a narrativa torna-se de difícil penetração para o leitor médio; o contexto metafísico, os constantes recursos à erudição, dificilmente poderão manter o interesse de quem não esteja especificamente voltado para o chamado “livro de exceção”. As questões abordadas, não permitem acompanhar uma “história” e dificultam a leitura de quem não a empreenda munido de conhecimentos prévios, quer do romance em geral, quer do contexto filosófico em particular. O “livro de exceção” exige necessariamente o “leitor de exceção”.

4. A obra apresentada é longa, talvez excessivamente longa. Muitos dos temas abordados se repetem desnecessariamente ao longo de 400 páginas. Acreditamos que uma releitura crítica do próprio livro levaria o autor a fazer consideráveis cortes e reduções, eliminando uma série de redundâncias que tornam o relato exaustivo até para o leitor avisado.

5. A estrutura não tradicional conferida ao romance é um mérito, como registramos de início. Mas um mérito sob o ângulo do leitor especializado, o estudioso de letras ou, pelo menos, o conhecedor já experiente no gênero romance. O leitor médio encontrará aí um obstáculo porque reconheça-se – a intriga do livro e os objetivos da narração só se tornam perceptíveis depois de vencidas as primeiras 50 ou 60 páginas. O autor usa de uma complicação intencional e por vezes exagerada, porque desnecessária.

6. Em suma: consideramos muito arriscada, do ponto de vista comercial, a edição dos originais analisados. A experiência com esse tipo de ficção, a tendência atual do mercado leitor brasileiro, evidenciam claramente, na nossa opinião, que este seria um livro de vendagem muito lenta, alcançando uma faixa reduzida do público. Por outro lado, não acreditamos que, de imediato, a obra possa obter larga repercussão nos círculos universitários, o que (se ocorresse) poderia eventualmente torná-la indicação bibliográfica dos cursos de Letras. Tratando-se de volume extenso – se os originais permanecerem na sua redação atual – o custo da edição será consideravelmente alto e o seu ressarcimento face às condições de mercado leitor, bastante duvidoso.¹

1 - Este parecer está anexado a uma carta enviada para Osman Lins em 21/04/1973 (Fundo Osman Lins IEB-USP. Documento: OL- Em processamento) em outra de 23/04/1973 Bertaso cita a devolução dos originais (Fundo Osman Lins IEB-USP. Documento: OL- Em processamento).

São Paulo (SP), 7 de setembro de 1973.

Ilm. ° Sr.
José Otávio Bertaso
Diretor da Editora Globo S. A.
Caixa Postal 1520 –
PORTO ALEGRE, RS.

Prezado Senhor José Otávio Bertaso

Acuso, com algum atraso, o recebimento da sua carta de 23 de maio e do PARECER a que se refere.

Obviamente, a pessoa a quem confiou o AVALOVARA e que emitiu o referido parecer merece todo o seu apreço. De outro modo, não basearia o caro amigo a sua decisão num único julgamento, mormente em se tratando de autor com obra já relativamente numerosa, bem acolhida pela Crítica, tanto nacional como estrangeira, estando todos os seus livros esgotados e vários reeditados (*O Fiel e a Pedra*, por ex., tem três edições brasileira e uma em Portugal.)

Assim sendo, queira desculpar-me se venho contestar alguns pontos daquele parecer. Creio, entretanto, que tenho o direito – e também o dever – de fazê-lo.

O primeiro ponto a observar é que o parecer não revela uma leitura integral da obra. Não posso afirmar, é claro, que essa leitura não tenha sido feita; mas não se percebe, no parecer, uma visão total do livro. Tenho então o direito de concluir que ou a obra realmente não foi lida na íntegra ou o parecerista não está suficientemente preparado para emitir um juízo que reflita essa leitura. Qualquer das hipóteses é pouco lisonjeira para uma editora com a tradição e o prestígio da Globo.

Dirá o caro editor – e eu concordaria – que emito um julgamento subjetivo. Apontarei, entretanto, no parecer, algumas falhas técnicas concretas, todas incontestáveis. Ei-las:

- a) não há uma só palavra sobre o enredo ou enredos do romance (com isto, faltam ao editor informações para ajuizar, também ele, se a obra é ou não interessante do ponto de vista temático);
- b) não há, no parecer, informação de qualquer natureza sobre os personagens: o que os distingue, como são estruturados, se são jagunços, funcionários, patifes, heróis, triviais, fantásticos etc. (também aqui fica o editor sem instrumentos para uma decisão);
- c) nada existe, no parecer, sobre os locais e a época ou épocas em que decorre a ação – pois há no livro, e muita (não sabendo, que lê o julgamento, se a obra é histórica, atemporal ou fala dos nossos dias, se tem um interesse local ou universal, se nela surgem ou não os dilemas da nossa época;
- d) não cita, o (ou a) parecerista uma só frase, uma única palavra do livro, deixando – falta grave – de exemplificar a sua maneira, o seu estilo, a sua frase, coisa de tão grande importância num romance;
- e) diz que o livro “se aproxima ao ensaio e à exposição de idéias (o que absolutamente não é verdade), mas não diz que idéias são debatidas.

Estas falhas, e eu não falo aqui como o Autor desse romance, mas como ensaísta e professor de Literatura, são gravíssimas; eu não as admitiria num aluno; e, se não invalidam um parecer, tornam-no de todo insuficiente para o fim a que se destina: propiciar uma decisão do editor.

Até aqui, falei neutramente, de fora. Falo a partir de agora, como autor do romance. Tenho, como já mencionei, várias obras publicada e creio ser, dentre os escritores da minha geração, um dos que detêm mais prêmios literários e dos que provocaram maior número de estudos, sendo que vários textos meus figuram em antologias criteriosamente organizadas. Não há uma só crítica onde se diga que o autor deva “fazer consideráveis cortes e reduções” nos seus textos. Posso ter, meu caro Bertaso, como escritor, pode ficar certo, todos os defeitos possíveis e imagináveis, menos o da redundância. O que, ao apressado parecerista, pareceu redundância, deve ter sido – certamente foi – a volta ritmicamente calculada de determinados motivos, que são lançados e depois desenvolvidos, como sucede numa peça musical, coisa afinal de contas normal e, por assim dizer, canônica. Além do mais, é este livro construído de modo tão preciso e calculado, que um corte, mesmo de cinco (5) linhas, é INTEIRAMENTE IMPOSSÍVEL. Não se trata, asseguro-lhe, de um livro qualquer. É um artefato delicado, minuciosamente concebido e composto ao longo de mais de três anos de trabalho diário. Os seus capítulos, todos os capítulos, são calculados mediante uma progressão aritmética inflexível. E esta progressão, esta ordem, este cálculo, de modo algum são gratuitos, a estrutura do meu livro, simbólica, pretende evocar a ordem do Universo. Nem ao menos isto viu o seu parecerista, meu ilustre amigo Bertaso, o que significa que não viu absolutamente nada. Eu precisaria ser um estreante ou estar de todo incerto em relação à minha própria obra para aceitar o mencionado parecer, cuja ligeireza me assusta e que, apesar disso, fechou para o livro as portas de uma editora que respeito e cuja chancela muito o honraria, sem ser por ele, estou certo, diminuída.

Dirá o amigo que os autores nunca se conformam com os vereditos negativos. Também nisto eu concordaria, não é, porém, o caso presente. Grande parte deste arrazoado prende-se à insuficiência do parecer, ou seja: discuto mais o parecer que o romance. E, quanto ao romance, não o defendo emocionalmente, não o defendo no vazio e sim baseado em dois fatores:

um, em parte discutível, que é a minha experiência como escritor;

o outro, de muito peso e mesmo categórico, é a circunstância de que o livro apontado como falho e sem interesse por um parecerista do meu próprio país, já está com edição contratada em dois países europeus: a França (*Lettres Nouvelles*/Denoel) e a Itália (Bompiani). Por coincidência, na mesma semana em que recebi a recusa da Globo, chegou-me carta entusiástica da Bompiani, dizendo-me da sua decisão de traduzir o romance, embora ainda inédito no Brasil. Ora, essas editoras, como todas as grandes editoras do mundo, têm pareceristas exigentes, competentes, submetem as obras que lhes são enviadas a mais de um leitor (sei que um dos pareceres sobre o AVALOVARA, feito para a *Lettres Nouvelles*, teve mais de DEZ páginas e não apenas DUAS) e não iriam tomar a decisão de empatar capital num livro estrangeiro que

fosse tão sem interesse, inepto e sem possibilidades comerciais como faz crer o parecer que lhe apresentaram e que determinou a sua recusa.

Por falarmos em possibilidades comerciais, quero dizer ainda que não me parece acertado, do ponto de vista de “marketing”, ajuizar sobre as possibilidades de venda de um livro ignorando o nome do autor. Pois o nome de um autor com várias obras publicadas tanto no país como no estrangeiro (e o meu livro *Nove, Novena*, traduzido na França, chegou a ser considerado em “enquete” ali realizada um dos cinco melhores publicados no ano, incluindo os lançamentos de autores franceses), o nome de um autor em tais condições, dizia eu, tem de ser levado em conta quando se quer avaliar a expectativa de venda de uma nova obra sua. Por sinal, a menção, feita pelo parecerista, de uma eventual “indicação bibliográfica dos Cursos de Letras”, revela bem – perdoe-me – o modo superficial e burocrático como que se desincumbiu da tarefa de examinar o livro. *O Fiel e a Pedra*, sim, vem sendo muito difundido na faixa estudantil. *O Avalovara*, não. Jamais seria “indicação bibliográfica dos Cursos de Letras” um romance como este, cuja tônica não é absolutamente – como se fez impropriamente crer – a especulação filosófica e sim o Amor Humano, expresso antes de tudo através da união carnal.

Não faço estas considerações, deveria já haver esclarecido, para que considere a sua decisão, mesmo porque meu livro já se acha em fase final de composição, devendo sair em breve por uma grande editora. Mas antes de concluir, quero ainda tocar num ponto que me parece da maior importância e que, talvez mais do que qualquer outra razão, levou-me a escrever tão longamente. Sua decisão, instruída pelo parecer aqui analisado, fundamentou-se, é pelo menos o que consta da sua carta, na alegação – subjetiva, claro – de “que seria muito arriscada, do ponto de vista comercial”, a edição da obra. Como escritor e, portanto, como um homem para quem o cultivo do espírito é tão vital como o pão tenho então o dever de perguntar: “Partindo do princípio de que uma casa de edição é uma empresa com fins lucrativos, mas não apenas isto – sendo este pormenor o que lhe confere dignidade – qual realmente o papel do editor, o seu lugar no panorama cultural do país, quando, sem levar em conta outros fatores, afasta, de modo tão natural e simples, a possibilidade de publicar uma obra que, segundo todos os indícios, deve ter alguma importância, pela só razão de parecer-lhe que não se trata de produto declaradamente comercial?” Esta, meu caro e ilustre amigo Bertaso, permita que lhe diga, não foi de modo algum a lição que aprendi com a GLOBO, em outros tempos, quando li, em edições suas – experiências que me marcariam profundamente -, uma Virginia Woolf ou Proust...

Muito cordialmente, seu
Osman Lins

Osman Lins
Alamenda Lorena, 289, apt. 141.º
01424 – São Paulo, S.P.

São Paulo (SP), 22 de janeiro de 1974

Ilm. ° Sr.

José Otávio Bertaso
Editora Globo S. A.
Caixa Postal 822 -
PORTO ALEGRE, RS

Prezado editor José Otávio Bertaso,

Embora seja, certamente, do seu conhecimento, tomo a liberdade de enviar-lhe cópia de recorde de um número recente da revista VEJA, onde poderá observar que meu livro AVALOVARA se encontra em 4 º lugar entre os mais vendidos no Brasil, classificação esta que ainda continua.

Mando-lhe isto porque, segundo o parecer que foi dado nessa editora sobre o meu livro, “A experiência com esse tipo de ficção, a tendência atual do mercado leitor brasileiro, evidenciam claramente, na nossa opinião, que este seria um livro de vendagem muito lenta, alcançando uma faixa reduzida do público.” O parecerista (ou pareceristas) considerava, por isto, “muito arriscada, do ponto de vista comercial, a edição dos originais analisados”. Previsão inteiramente errônea, pois a edição de 6000 exemplares, lançada há menos de dois meses, já se acha nas últimas centenas, pelo que já se tomam providências para uma segunda edição.

Não lhe escrevo, meu caro Bertaso, para lembrar que o parecer estava errado em relação a mim, ao meu livro; e sim em relação ao público brasileiro atual, cuja reação em face de uma obra literária séria foi excessivamente subestimada pela pessoa em cujo discernimento você se apoiou e que, segundo parece, deveria alterar com urgência determinados conceitos.

Acho necessário escrever-lhe, para que - quem sabe? - outros autores, considerados, em princípio, “não comerciais”, possam encontrar de futuro, por parte dos seus pareceristas, acolhida mais realista

Atenciosamente, seu

Avalovara, de Osman Lins; Melhoramentos; 413 páginas; 30 cruzeiros

Como Deus, a literatura já teve sua morte anunciada e desmentida várias vezes neste século. "*Avalovara*", do escritor pernambucano Osman Lins, é uma das respirações artificiais que prolongam a sua agonia. Enfadonhos, os franceses Michel Butor e Allain Robbe-Grillet não conseguiram interessar o leitor ao abolir o enredo e os personagens. Mais engenhoso, o escritor argentino Julio Cortázar insuflou na Musa desenganada soros e balões de oxigênio variados como metades do mesmo livro que brigam entre si, inserção de anúncios e trechos de jazz na estrutura narrativa, capítulos que combinam numericamente, permitindo um enfoque múltiplo dos personagens.

"*Avalovara*" soa, infelizmente, a um Cortázar tocado de ouvido. O excelente romancista de "*Nove, novena*", o eficiente autor da comédia "*Lisbela e o Prisioneiro*", o combatido e lúcido acusador do descaso brasileiro pela cultura em "*Guerra sem testemunhas*" pecou, neste livros de 413 adiposas páginas, por excesso de presunção. Pretendia abranger a quase totalidade dos temas humanos: o amor, o totalitarismo, o sentido da literatura na era tecnológica, entre outros. E pretendia seguir suas inquietações ético-filosóficas dentro de uma estrutura geométrica de rigidez absoluta. A ideia base é a de um palíndromo latino - uma frase disposta em cinco linhas horizontais e verticais, com cinco letras cada palavra, que pode ser lida sem mudar de sentido, em qualquer direção.

Alcatruz - A erudição parece apenas um dos pecados menores de Osman Lins, embora alardeada nos mínimos nichos de seu volumoso romance: uma amada em Amsterdam lembra "o modelo de uma Madonna com Bambino, de Giovanni Bellini, existente em Milão e relacionada, dizem, com o Retábulo de Pésaro"; "a glande dos iólipos é gélida"; ou "às vezes só se pode ver a dupla imagem com instrumentos próprios. Como na andalusita, onde a capacidade de birrefringência é mínima".

Na verdade, o que realmente torna embaraçoso este naufrágio literário é a qualidade da obra anterior do escritor. E isso torna inacreditável a inserção frequente de frases de intolerável banalismo. Como, por exemplo: "Tomo-a pelos pulsos e escruto-a, não apenas com os olhos, como o meu ser total escruto-a, como se fosse - ela ou seu rosto - um vaso de recordações ou um texto enigmático e a partir de então indispensável"; "avançar na rede dos enigmas pode levar-nos a enigmas maiores". Ou ainda: "Cose, calada, a boca do cadáver. Aquém do além. Zás. Esta cantiga é descosida. Une-a um fio: a agulha. Rude Roderico, ris do redingote da rã? Alcatruz".

Projeto desesperado - O propósito, acalentado durante cinco anos de elaboração de "*Avalovara*" (abreviatura do nome de um pássaro imaginário da Índia), de inovar os esquemas ultrapassados da literatura leva o autor a adotar uma técnica que já utilizara

antes em "Nove, novena", ao dar símbolos gráficos aos personagens. Assim, a amada inominável dos melhores capítulos - os encontros eróticos do narrador, Abel, com uma de suas três mulheres, uma no Recife, outra em São Paulo, outra em Paris - é identificada apenas pelo círculo com um ponto no centro e duas ramificações no topo.

O autor deixa claro seu empenho contra os totalitarismo e sua hesitação entre o que deve ser preservado e o que deve desaparecer numa sociedade justa e democrático-utópica. Mas mesmo sua autojustificativa emaranha-se numa retórica entre o ético e o estético, alimentada por uma visão mitificada do papel do intelectual perplexo numa estrutura tecnológica, massificante e alienante, conforme a visão esteriotipada de praxe. "Resta-me, então, por este modo recusando todas as estúpidas formas oficiais de viver, isto que suponho ficar em minha alçada - intentar maquinações com as palavras. Projeto desesperado e enleante." Infelizmente, são confissões que soam a um triste réquiem para esta abortada e ambiciosa ampliação da expressão literária do Brasil de hoje.

Leo Gilson Ribeiro

Revista Veja, 12 de dezembro de 1973.

São Paulo (SP), 27 de dezembro de 1973.

Leo Gilson Ribeiro,

Desejo fazer alguns reparos a respeito da sua nota de 12 deste mês, na qual se ocupou ligeiramente do meu livro Avalovara. Não para discutir o seu julgamento, coisa pessoal e sujeita a imponderáveis, mas para assinalar incorreções.

Fala, por exemplo, do que chama erudição (no Brasil, quando um escritor não parece inteiramente ignorante, sempre surgem pessoas que estranham essa anomalia), dando como exemplo a frase: "a glande dos iólipos é gélida". Ora, os iólipos não existem, são invenção minha. Alegra-me que tenha acreditado neles, a ponto de achar que revelassem erudição.

Assinala, como "banalismo" (creio que quer dizer "banalidade", pois não encontrei nos meus dicionários o termo "banalismo", certamente uma "neologidade"), o trecho:

"Cose, calada, a boca do cadáver. Aquém do além. Zás. Esta cantiga é descosida. Une-a um fio: a agulha. Rude Roderico, ris do redingote da rã? Alcatruz"

Esse trecho é justamente um jogo, uma brincadeira que só adquire sentido dentro do seu contexto. Corresponde, literariamente à afinação de um instrumento musical. Hermelinda ou Hermenilda toca bandolim. Vez por outra, funcionando como um coro da tragédia clássica entram as duas em cena e falam de um modo peculiar, delas. Aqui, a história de Abel e Cecília começa a entrar numa fase mais intensa; e por isto, insinua-se a afinação do "instrumento". Outras expressões, no trecho referido, indicam isto: "Tom e som." "Temperar o bandolim." O recurso corresponde àquele "tremor ante a matéria futura" (materiei futurae trepidatio) a que se refere o velho E. R. Curtius. Incompreensível que tenha escapado a um leitor experimentado. Quanto à expressão "alcatruz", alude sutilmente à muita idade de Hermelinda e Hermenilda. Veja-se o Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa: "alcatruzar: curvar o corpo, dobrar o pescoço por idade, velhice." Ainda: "alcatruzado: curvo; abaulado; desajeitado." Esta última acepção remete ao modo mesmo como o texto a que se reporta está construído: desajeitadamente, descosidamente. ("Esta cantiga é descosida.") Preciso dizer mais?

Insinua você, além disso, dando o título de Projeto desesperado à parte final da sua nota, ser de responsabilidade do escritor o seguinte trecho: "Resta-me, então, por este modo recusando todas as estúpidas formas oficiais de viver, isto que suponho ficar na minha alçada - intentar maquinações com as palavras. Projeto desesperado e enleante." Trata-se do problema de Abel, o PERSONAGEM que, não sendo homem de ação, recorre à escrita (não, forçosamente ao romance), como um "projeto desesperado e enleante". Deveria a distorção, de leitura apressada ou de propósito de ilustrar, com uma citação arbitrariamente interpretada, a ideia - toda sua - de que escrever Avalovara foi para mim um projeto desesperado? O que o seria?

Neste ponto, cabe uma anotação curiosa: não vi, em nenhum dos seus últimos artigos, fale você de Graham Greene ou de Clarice Lispector, o mais leve sinal da convicção que o assaltou, de súbito e violentamente, ao escrever sobre o meu livro: a de que a literatura estaria morta, sendo as obras inovadoras nada mais que tentativas de respiração artificial. Como explica a duplicidade de atitude? Devo entender que o prezado mestre exerça a profissão de opinar semanalmente sobre algo que está morto?

Esclareço, concluindo, que não me surpreendem muito a sua irritação e o quase exibicionismo com que, perdendo a costumeira elegância, arremeteu contra o meu pobre romance, dando a nítida impressão de um jovem provinciano que desejasse impor-se a qualquer preço e não a de um letrado proveito, com as suas principais metas mais ou menos cumpridas. Tudo isto configura uma reação prevista e calculada por mim. É próprio das obras de certo porte irritarem alguns dos seus leitores ou meio-leitores. E isto, meu caríssimo Leo, não o digo agora. Releia, peço-lhe, a página 334 do livro mesmo sobre o qual você quis opinar, quando me ocupo de Jean Felsins e de Julius Heckethorn (não creia, pelo amor de Deus, que Julius e seu relógio existiram: são invenções minhas):

"Como este ilustre antepassado, é possível que Julius repudie em seu íntimo, ao fabricar o relógio, toda espécie de admiração. Visto exigir do observador um conhecimento geral das leis que regem a sua invenção, sem o que facilmente parecerá fastidiosa, irregular e destituída de um conhecimento aprofundado do ofício, quem sabe até se não visa, com ela, enervar, desagradar, intrigar, perturbar, inquietar ou provocar julgamentos ásperez?"

O relógio de Julius Heckethorn, meu caro, construído com minúcia e indo ter a mãos trêfegas como a daquela embaixatriz brasileira que joga bolas de gude sobre tapetes persas, é dentre outras coisas que não vêm ao caso - uma imagem do meu romance.

Muito cordialmente e desejando-lhe um ano tão cheio de realizações como o que vai morrendo, abraça-o o seu

Osman Lins

Em tempo: admiro Julio Cortázar, mas asseguro-lhe que os meus mestres e modelos são um pouco mais antigos. Alguns deles: Sterne, Rabelais, Dante. - O.L.

A história de “*Dublinenses*”

O lançamento, pela Civilização Brasileira, de “*Dublinenses*”, em tradução pouco cuidadosa, agravada pela revisão lamentável, não corresponde à importância literária e histórica do texto. Oferece-nos, porém, a oportunidade, senão de discutir o mérito artístico dessa “série de epifanias (a expressão é de James Joyce), de episódios aparentemente sem consistência que revelam, entretanto, o destino dos personagens”, pelo menos de evocar as circunstâncias dramáticas que assinalam os primeiros anos desse livro e ilustram, com clareza, o respeito e a fidelidade de um escritor à sua obra.

Em fins de 1905, contando Joyce vinte e três anos, a coletânea estava em Trieste, com o editor Grant Richards. “Na realidade, escreve Joyce, minha obra futura, que parece interessar ao senhor, depende, em grande parte, de melhoria em minha situação financeira”. Já estava, nessa época, entregue à composição lenta e conscienciosa do “Retrato do artista quando jovem”, do qual escrevera perto de mil páginas, embora dispusesse de poucos “lazers, conforto ou esperança para continuá-lo”. A edição de “*Dublinenses*” parece mais ou menos acertada, quando surgem os primeiros embaraços. O tipógrafo recusa-se a compor “*Two Gallants*”, e Grant Richards sugere suprimi-lo, ou modificá-lo de tal modo que o problema seja contornado. Apesar das dificuldades que atravessa, Joyce recusa as duas soluções. Sua resposta é típica da honestidade intelectual, da integridade que iria marcar toda uma vida de escritor: “Impossível. Escrevi meu livro com extremo cuidado, não obstante mil dificuldades e na tradição clássica da minha arte, assim como a entendo. Assim, permita-me confessar que a opinião de seu impressor não me interessa absolutamente. Além disto, não posso modificar as passagens assinaladas com lápis azul no conto “*Counterparts*”, nem sugerir, para Grace, outra palavra senão esta: bloody”. Conclui a carta, dizendo que não publicar então o livro seria quase um desastre para ele: “mas está além de minhas forças submeter-me à consciência de seu tipógrafo, prestando-lhe o serviço que me pede”.

Termina, porém, ante a insistência de Grant, por fazer algumas capitulações, admitindo suprimir todos os “bloody”, menos em uma passagem de “*The boarding-house*”, manobras que, segundo confessa, o desgostam muitíssimo e que só têm um objetivo: a inserção de “*Two Gallants*”, o melhor de seus contos, segundo ele próprio, depois de “*Ivy day in the committee room*”. Isto em julho de 1906, comunica ainda a Molyneux Palmer: “Escrevi um livro de contos intitulado “*Dublinenses*”, sobre o qual estou em entendimentos com um editor”.

Tais entendimentos pareciam anunciar, enfim, uma solução. Assim é que em correspondência de 4 de abril de 1910 a Elkin Mathews, informando-se a respeito dos possíveis direitos autorais “*Chamber Music*”, publicado três anos antes por aquele editor, menciona o próximo aparecimento de “*Dublinenses*”, em começos de junho, na capital irlandesa. Com efeito, esses primeiros dias de junho passa-os Joyce revendo as provas do autor - e que deverá sair em julho. Tal edição, infelizmente, também não se concretiza.

Em setembro de 1912, escrevendo a Yeats, comunica-lhe o novo e triste episódio relativo à obra: “Roberts não se encorajou a publicá-la e finalmente concordou em vender-me, por 30 libras, a primeira edição, que eu próprio me encarregaria de distribuir. Mas o impressor recusou-se a enviar-me, ou a qualquer outra pessoa, os 1000 exemplares já prontos; chegou mesmo a quebrar os caracteres e a queimar toda a edição”.

No dia seguinte, desesperado, Joyce faz uma proposta extrema a Elkin Mathews. Pagar adiantadamente a impressão e reservar para si próprio, ao preço de venda, 100 exemplares. O editor seria ainda, de acordo com a proposta, o primeiro a ler o romance que estava em elaboração desde 1903 e que deveria ser concluído até o fim do ano: “*Retrato do artista quando jovem*”.

Mas é Grant Richards que irá finalmente publicar a coletânea, a 15 de junho de 1914, ao tempo em que o “*Potrait*” aparece em folhetins, em “*The Egoist*”, graças a Dora Harsden e depois a Harriet Shaw Weaver, que mereceria honrosa dedicatória de T. S. Eliot nos “*Selected Essays*”, “em testemunho de agradecimento e consideração pelos serviços prestados às letras inglesas” e que desempenharia, como editora inteligente e compreensiva, importante papel na vida de James Joyce.

Este consumiria quase dez anos numa luta que jamais chegava a bom termo, embora o livro, antes de ser impresso e incinerado, por três vezes chegasse a ser composto. Segundo o próprio autor, 3000 francos foram dispensados por ele em selos do correio, taxas telegráficas, passagens marítimas e bilhetes de trem. “Francamente, é bem fatigante esperar e manter a confiança duramente tantos anos.” Tentou movimentar 110 jornais, 3 sociedades, consultou sete advogados e procurou interessar muitos homens de letras. Todos, menos Ezra Pound, recusaram-se a ajudá-lo. Até ser publicado o livro, “em 1914, tal como eu o havia escrito”, palavra por palavra, em 1905.

A luta, contudo, não lhe trouxe recompensa e a vitória do autor era aparente. No segundo semestre de 1915, apenas vinte e seis exemplares do livro foram vendidos em todo o Reino Unido e J.J. não recebera um níquel do editor. Em julho de 1916, esta situação piorara: o último extrato de contas revelava que, entre janeiro e junho, sete exemplares haviam encontrado comprador. Enquanto isto, como resposta a essa indiferença e como testemunho de que, para o escritor, o verdadeiro estímulo não vem de fora e sim de suas íntimas nascentes, ele escrevia “*Ulisses*”.

Na carta de 25 de julho de 1926, a Harriet Shaw Weaver, com quem passara a manter assídua correspondência, relatando-lhe seus projetos, enviando-lhe seus projetos, enviando-lhe borrões, cadernos de notas, manuscritos, etc., uma frase, que inserimos, um pouco à maneira de “happy end” ao fim destas notas, exemplificam um fenômeno dos mais significativos e ao qual deve estar atento o verdadeiro escritor, que, ofuscado ante o sucesso imediato e fácil que faz repercutirem, além da verdadeira medida acontecimentos e obras (inclusive obras literárias), esquece que a autêntica obra de arte é um canto persistente, tranquilo e indomável, e que a sua melodia, muitas vezes, precisa de algum tempo, às vezes muito tempo, às vezes, precisa de algum tempo, para ser ouvida em plenitude. Doze anos após a publicação daquele livro que durante quase um decênio vagara através da Europa e dos Estados Unidos, e cujos primeiros exemplares amareleciam nas prateleiras, entre livros brilhantes que tão depressa se esgotavam como eram esquecidos, diz James Joyce à sua benfeitora e amiga: “*Dublinenses* está em sua oitava edição e continua a obter ótimas críticas”.

Caro Osman:

Aí vai finalmente o texto para o folheto. Desculpe a demora. Sou uma lesma para escrever, mesmo quando se trate de usar palavras alheias, como no caso presente. Excusa dizer que você tem inteira liberdade para fazer o que julgue conveniente com o meu texto: modificá-lo, cortá-lo, esticá-lo ou até mesmo atirá-lo à cesta.

Receio que a coisa tenha saído um pouco longa e não vá caber no tamanho folheto sugerido pelo Marins. Acho que você deve insistir com ele para fazer um folheto de texto mais longo, capaz de fornecer maior soma de informações ao leitor, que delas precisará em se tratando de um livro complexo como o seu. Além disso, o folheto poderá ser usado para promoção junto a colunistas e críticos, e a estes é sempre bom fornecer bastante material informativo para que possam trabalhar à vontade com suas sábias tesouras. Quanto à parte gráfica do folheto, o departamento de arte da Melhoramentos certamente o que fazer, com a sobriedade e o bom gosto que *Avalovara* merece e requer. Aliás, a amostra grátis que você me mandou dele impressionou-me de verdade: o negócio é sério, seo Osman.

Uma última coisa: não quero receber paga da Melhoramentos. Aceitei de bom gosto o encargo porque se tratava de você e do *Avalovara*, para cuja divulgação tive grande alegria de, minimamente embora, colaborar. Como escriba editorial ou propagandístico, sou fiel cão de fila da Cultrix: só ladro para ela. Ladrídos fora de seu canil, só para amigos chegados como você, jamais em canis de luxo como a Melhoramentos, que deveria ter rafeiros de muito melhor pedigree que o meu.

Saudades à Julieta e um abraço para você. Seu

José Paulo

27/9/73.

MÉTODOS DE COMPOSIÇÃO

Depoimento de Osman Lima (resumo).

Objetivo do convite: exposição sobre método de criação.

Melhor diria: de métodos.

Certos traços, é certo, permanecem: impossível para mim a transposição a servil de um fato (ou pessoa) real; idem, totalmente imaginário. (Marianne Moore: poesia: jardins imaginários com sapos verdadeiros.)

(nunca avango levado pelo acaso: parto sempre de um plano (que pode ser modificado)

(sempre me ~~mas~~ entrego totalmente ao trabalho em curso, sendo raro interrompê-lo.

Esta última confissão refere-se a mim, e não por acaso: é em mim que se originam os meus métodos.

(a ~~confissão~~ ^{aproximação})

Inicialmente afastando de mim qualquer ambição - eliminando preocupações inúteis - o físico - condições para um "expediente" diário de trabalho - distância dos centros do poder, quaisquer que sejam.

Formação: leitura e exercícios de redação, ^{incluindo mentais} leituras: ficção e ensaios de interesse ^{perícia na escrita no léxico} geral; relativamente pouca teoria e pouca psicologia.

Conselho de Rilke. - Não fiz curso de Letras e sim de Economia e Finanças. (João Cabral: interessado em Mineralogia e Química. - Drummond: formado em Farmácia.)

Primeiras admirações: os autores de tendência ^{verista} naturalista: Flaubert, T. Dreiser, Tolstói. - Não tardando que se acrescentassem os grandes ancestrais: Homero e Sófocles (Édipo Rei), depois Virgílio. - Dando-se a concluir que os meus primeiros modelos eram ambiciosos, propensos à construção ~~de~~ sólida e não mesquinhos.

Meia: aprendizagem fincada no tradicional - numa tradição potente.

Esta filiação pode ser claramente detectada, p.ex., nos meus primeiros contos (Os Gestos), sempre com unidade de lugar, espaço e ação; em O Fiel e a Pedra, que evoca tematicamente a Eneida - e que nem sequer dispensa um epílogo (à maneira vitoriana), ^{e voluntária} ~~exagerada~~ numa homenagem clara ^{às} ~~meas~~ ^{meas} mestras do séc. XIX.

Com O Visitante, Os Gestos e O Fiel e a Pedra, eu, de certo modo, esgotaria uma parte do meu convívio com essa tradição e reafirmaria outras; iria distanciar-me da preocupação ~~xx~~ verista; e intensificar as preocupações com a construção.

O rompimento seria feito em etapas e revela-se pela 1.ª vez, ao menos conscientemente, ao contrário do que pode super-se, no cap. 40 de O Fiel e a Pedra. "Ela buscou antecipar pela imaginação um rosto de criança, o rosto que se formava nas trevas de sua carne e que tanto desejaria tocar." (...) "E foi nascendo em seu espírito uma ~~exultação~~ ^{exultação}, uma visão, o segredo revelado, o rosto que ela haveria de ver meses depois,

ao qual amava, que a visitou e desapareceu em seguida, para não ser nunca evocado, mas deixando em seu corpo como que o ressoar de uma palavra." (Comentar brevemente.)

Definiu-se-ia em Nove, Novena (1966, publ. 5 anos após O Fiel) e seria intensificado em Avalovara (1973, 7 anos depois de N.N.) Não que eu tenha trabalhado nele todo esse tempo. Entre um e outro escrevi um ensaio com determinados objetivos: Guerra sem Testemunhas. É sobre meu processo de trabalho em A. que centrarei esta exposição.

Antes: definir minha posição em relação à vanguarda.

Assim, não é com preocupações vanguardistas, mas por haver chegado, através da meditação e do trabalho a uma certa visão do mundo e da literatura que concebi e realizei esse livro.

Título inicial: A Arte de Tecer Romances.

Nunca planejei nada, enquanto romancista, apoiado numa única razão e com um só ~~objetivo~~ objetivo.

Há sempre uma confluência.

Neste caso, ENTRE OUTRAS:

realizar uma alegoria do romance;
saturar essa obra com a natureza e a presença da palavra (com a sua dualidade);
realizar uma obra que refletisse no seu rigor a ordem cósmica;
que a obra, intensamente voltada para o cosmos, glorificasse esse microcosmo que é o corpo humano, tão vilipendiado em nosso tempo;
assim sendo, que constituísse o seu eixo um ato de amor carnal, imagem da divisão ultrapassada, superada na unidade;
introduzir como segmentos importantes as 3 experiências fundamentais da minha vida no espaço geográfico: Europa, Nordeste, S. Paulo;
a evolução política e espiritual da praieiragem;
a Procura.

Não esgoto aí as razões e intenções, mas enumero ao menos algumas das principais.

E, disto isto, não surpreenderá que a construção da obra tivesse como ponto de apoio a espiral e a conhecida frase palindrômica

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

Tanto uma ~~que~~ como outra perseguiram-me há anos. Teriam gerado o romance ou esses motivos coincidentes e ainda vagos ter-se-iam apossado dessas imagens? Impossível saber.

O fato é que tudo isso estava presente em meu espírito quando me dispus a escrever a obra.

Qual o primeiro passo concreto nesse sentido? Estabelecer s/estrutura.
Demonstrá-la. *Numerologia, Diagnoses*

(Obs.: 3 é a Criação, o símbolo da matéria;
10 é o número perfeito, soma de 1, 2, 3 e 4. Ainda:
soma de 3 e 7, o 3 divino e o 7 humano.)

Parti então para os temas, em número de 8, chegando aos seguintes:
(AQUI, CONSULTAR O ÍNDICE DO LIVRO.)

Todos regidos pelo número 10, à exceção de:

P-o relógio, 12.

Verifiquei também que

T-Cecília, só apresentava 17 incidências, 1.530 linhas,
quando

A-Rees, menos importante, tinha 2.310.

Isto porque, inicialmente, a 1.ª experiência era Cecília e a 2.ª Rees.
Estava previsto ainda que N(organismo e ingresso no Paraíso), for da obra,
não teria limite.)

Temos, então, tematicamente, o seguinte:

1.1 escritor inédito, Abel, em sucessivamente 3 mulheres (na Europa,
no Nordeste, em S.Paulo); a seu cargo a emissão da narrativa dessas
relações;

1 dessas mulheres narra a sua própria vida, inclusive seu duplo nas-
cimento;

o protagonista - e, depois, ela e ela - encontram-se num recinto fechado,
amam-se sobre um tapete, no qual acabam por ingressar;
desvenda-se, através da espiral e da frase mágica, a estrutura da
obra;

conta-se a história de um relógio, símbolo do universo e do próprio
romance.

Mais:

Abel, na adolescência, busca não sabe o quê;

depois, busca uma cidade;

desiste de buscá-la;

a cidade vem a ele;

ele passa a buscar o Nome da cidade.

Acresce que as mulheres... CIDADENS / PERSONAGENS E FÁBULAS / PALA-
VRA (explicar).

Vemos então que o problema proposto estava resolvido: a fusão das vá-
rias intenções fez fora obtida. (Evocar o leque de intenções.)

~~(O releitura do PRÓLOGO.)~~

Inicialmente, quis seguir a espiral na composição. - Impossível. Escritos isoladamente.

Palamos na macroestrutura. Também as microestruturas obedecem a método minucioso. Tomar, para exemplificar, uma unidade temática: o enterro da negra Natividade. - Págs. 21, 27, 35, 36, 37 47, 49, 62, 63, 83, 84, 183, 184, 302, 303, 326, 327, 337, 338, 341, 365, 366, 367, 368, 382, 383, 384, salvo engano. 27 págs. - Tema R.

Conheci essa pessoa e assisti o enterro. Tratava-se disso? Não.

Entra no segmento em que se descreve o eclipse. - No eclipse, o Sol nasce 2 vezes. - Com a negra, as trevas seriam sepultadas. - Mas, ao mesmo tempo, outras preocupações se revelariam.

Sendo tudo pesado e calculado, muito refleti sobre essa unidade. - Costume de tomar notas, espécie de diálogo consigo mesmo. (Ler algumas dessas notas, explicando que foram tomadas aos poucos, com intervalos.)

Sendo empregada: vocabulário ligado à cozinha;

sendo pessoa pobre: opor-lhe um elemento indicador da opulência, a construção civil;

sendo uma recusada: ligá-la aos artistas, aos escritores, mediante atividade como a ~~xx~~ renda de bilros;

ocorrendo o enterro no tempo mítico, haveria alusão a muitos meses do ano.

Citar: "o céu uma flor com doze pétalas, agosto à esquerda, fevereiro à direita e à frente novembro".

Bibliografia: Prática das Pequenas Construções, Alberto de Campos Borges, Ed. Edgar Blucher Ltda., S.P., 6ª, 1972;

Manual do Fabricante de Tecidos, José Maria de Campos Melo, Livr. Bertrand, Lisboa, 2ª ed., s.d., data provável 1944;

História Breve da Astrologia, de Paul Coudarc, trad. de Carlos Santos, Ed. Verbo, Lisboa, 1961. (Aqui, aludir ao RDIDP e à bibliografia.)

O ofício de velhos, eu já conhecia;

percear com gravador;

da filografia. (tratar a singularidade dessa busca de praticidade. Contraponto ao método de trabalho e compensação e contramão de Heringuer e Dialogo de Strudenberg.)

Também o ofício dos mortos, que não utilizei. Só a expressão "occos humilhados". ("Exultabunt Domino ossa humiliata.")

Dispensável acrescentar que questiono permanentemente problemas como o do TEMPO, DO ESPAÇO, DO FOCO NARRATIVO, etc. Principalmente este último. (Deter-me um pouco aqui.)

Consistente:

Tudo esse trabalho significaria domínio total da obra? Não. - "East Coker", marca do piano na casa de Abel, título de um dos 4 Quartetos, de Eliot, que assim começa: "Em meu começo está meu fim." - Mas posso citar exemplos claros de irrupção do inconsciente:

1) o local do 1º encontro Abel/Cecília. - Citar Míroca Eliade: "um lugar sagrado constitui uma ruptura na homogeneidade do espaço; esta ruptura é simbolizada por uma "abertura", por meio da qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a uma outra (do Céu à Terra e vice-versa; da Terra para o mundo inferior); a comunicação com o Céu é expressa indiferentemente por um certo número de imagens referentes todas elas ao Axis Mundi: pilar, ~~Massima~~ escada, Montanha, Árvore, etc." 2) a Cidade vinda no espaço. Apocalipse. "E eu, João, vi a cidade santa, a nova Jerusalém, que descia do céu de junto de Deus, adornada como uma esposa ataviada para o seu esposo." "E transportou-me em espírito a um grande e alto monte, e mostrou-me a cidade santa, Jerusalém, que descia do céu de junto de Deus, a qual tinha a claridade de Deus; e a sua luz era semelhante a uma pedra preciosa, a uma pedra de jaspé, transparente como cristal. E tinha um muro grande e alto com doze portas," etc. Curiosamente, no meu texto, a cidade se revela infernai (por ser isolada, sem laços com os homens).

A minúcia na construção já levou alguns a considerar difícil o meu trabalho. Complexo, talvez. Nada ~~simples~~ é simples (Borges). - Difícil para mim escrevê-lo, para que se torne fácil de ler. Assim, imponho-me um esforço constante, com o mínimo de dispersão. (Regimen de trabalho.) - Produção média diária. - Reescrever a mesma frase.

*Formo o meu parágrafo;
há necessidade de concentração contribuindo q/decisão voluntária de fazer-me de mimis*
O que aqui foi dito, apenas atende ao convite feito: depor sobre os

meus métodos, para que haja por parte dos leitores ou estudiosos presentes, que só se defrontam com o "produto acabado", um contato com esse período privado e em geral pouco conhecido; para que possam confrontar uns métodos com outros.

Eu próprio, se tivesse que falar do meu ^{último} ~~recente~~ trabalho ~~em~~ inédito, A Rainha dos Cárceres da Grécia, teria revelações completamente diferentes a fazer.

Essas novas revelações não negariam a seriedade e o respeito com que me consagro a esse ofício. Seriedade e respeito que abrangem o leitor, e que nem sequer implicam em vantagens materiais. (Em literatura, o produto, quanto mais cuidado, menos lucrativo.)

Acentuar: minha convicção de que NADA, NADA, assegura a qualidade da obra. - Que está ao meu alcance tentar fazer o melhor possível; não está ao meu alcance fazer o melhor possível.

T.S.Eliot, East Coker: "Para nós, há somente tentativa. O resto não é de nossa conta."

A realidade só é conquistada quando a
crememos - 19

A maldade de J. era grande e enriquecia - 37.

57 - Três seres muito novos ...

Infância de Justine - 69/70.

O Khamsim - 165

Pode-se fazer 3 coisas c/1 mulher - 25.

1ª conversas c/Justine - 28

Os momentos q. o escritor possui - 28.

O bordel de crianças - 19/50.

Morror complementar neste mundo - 51.

O amor p/Justine - 56.

2012.12 4

Joyce nunca candidatou-se à Acad. Irland. - 1104.
 A. demonstração das edições italianas - 1109.
 Carta narrando uma depressão nervosa - 1111/3.
 Indicações: o caso da carta p/ Joyce Moore - 1114, exp.
 Hist. do facto da Brangany - 1122/3.

2/ Lettres - 166/7, 8, 9, 70/1, 2, 3
 1/1 Director's opinion - 187.
 161, 177, 188, 192, 322, 324, 340
 357/8, 392, 1132.

- 7 anos p/ publicar Dubliners - 83
- 26 exemplares na edição de " " - 90
- Alguém c/ próxima publicação do Retinal - 91
- Preter com " " " " 92
- confiança " " " "
- esperança da prensa, q. não admira coros - 93, 94.
- edição: 750 exemplares - 97.
- A fadiga da espera - 98.
- Dados biográficos e literários - 103/4.
- Exiles recuperada - 98.
- Carta comentando o nome novo de simulação como autor - 111/2.
- escrever em inglês, a tradução mais expulsa - 132
- Abreu considerou Exiles obscuro - 145
- um conto "M. Proust" - 171.
- Carta a las lentes a um requito - Depressão - 192.
- 20.000 letras p/ escrever Lettres
- Desmoro (ex uno da Tintobalho?) - 198.
- Indiferença dos críticos à relação entre Lettres e a obscuridade - 239.
- Dubliners c/ 8 edições - 295.
- \$600 p/ publicar Sonhos do Finn. c/ achos - 298/9.
- Joyce dirigindo publicações p/ ele - 350.
- c/ autorizações e enriquecimento espiritual p/ o. e uma arte - 368.
- Imprensa por um livro de Suessa - 369/70.
- Tanto quanto de ser vendido - 371.
- A carta de q. nada fez melhor q. isto - 371.
- Carta das impetuosidades - 11/9/91.
- Sobre o tempo e livro por de Lettres Dublin - 386
- 387 - Lettres proibido na Inglaterra ainda em 1952.

3.50

25/26 - Dificuldades p/compos.

53 - Gêneros dentro do romance.

60 - Bases fundamentais da composição em D.

101 - Eugene que o/ os mistérios de Paris.

159/60 - "Ritmo" de situações.

155 e seq. - Os objetos em D.

164 - D: valioso como estudioso da alma e inaceitável como

164 - Os grandes pensadores m. Ideólogo políticos.

peram as mas próprias convicções em suas obras.

max-pol fouchet
l'art amoureux des indes

idées / arts

gallimard

13
17
18
21
23
27
29
92
168
173
174

M^o e preço de papel p/ um livro - 11/5.
 Produtores de livros: monastérios até o séc XIII - 2.
 A "peça" - 10.
 Mais de 2.000 exemplares manuscritos de obras de
 Aristóteles (XIII e XIV) nos chegaram - 12.
 Manuscrito de 12 anos: o Corão de 100 - 12.
 O autor e o leitor - 15/18.
 Aparecimento do papel na Europa - 27. Começo
 realmente a substituir o pergamino: 2^o metade
 do séc. XIV - 30. - 53.
 Fabricação do papel - 32 e segs. - A água - 34.
 Composição metálica dos tipos - 71.
 A altura dos tipos - 79.
 A prensa - 85. - A velocidade nos sécs 16, 17 - 92.
 The Times, 29-11-814, 1.100 págs. por hora - 93.
 Informações sobre o papel na China - 97 e segs. O
 livro. Turbilhão, o livro - barboleta.
 Caracteres móveis na Coreia em 1407 e entre o
 Quênia. Mas os viajantes (M. Polo inclusive) não
 poderiam ter notado uma existência - 104/5.
 Tipos de letras - 109.
 Folha de rosto - 120.
 O pequeno formato - 126.
 Pioneirismo do tipógrafo nas reivindicações no
 século XVIII - 198. - Prod. diária dos impressores - 199.
 Recatância dos editores no séc. XVI - 233 e segs.
 O caso Étienne Dolez - 230 e segs.
 DIRETOS AUTORES - 244. Pessoas de qualidade, não
 com. - 249. - Os versos J. Baileau - 248.
 Tipos no séc. XV - 327 e segs. A enciclopédia de D.C.
 Descrição colorida dos países da França - 348.

PRINTED IN FRANCE

Arbitrio de Turgenev - 280
Qualidade do teatro burguês - 282.

Alôre - ~~amores~~ - 309.

Sempre se ama - que se mata - "

S/a realidade no amor - 331

Visão geral do seu teatro, até Rodas de Sangue - 343.

S/a desvantagem, para o escritor,
de dominar línguas estrangeiras - 351.

S/as coincidências literárias - 385.

O que é o teatro de Leca - 251 - 254 - 259/63

Paralelo c/ Leca de Ufa - 254/5

Influências - 259.

A/ocorre a prova no teatro - 268/71

Teatro e música - 272/75.

Os grandes nomes, em língua, nasceram, geralmente, nas grandes
cidades. - 40.

O poeta e a criança - 46. 82.

Como agiram os poetas novos - 62.

Voltes à Terra natal - 47, 64. 192, 199.

O Teatro - 67/8

O Teatro Popular - 68/70.

Das gerações - 114

Leca diz o seu livro pouco - 138

É preciso ler muito? - 138.

S/a morte - 179 e sup.

S/a inspiração - 193 e sup.

A metáfora - 201/2

Índice onomástico de autores, artistas, personalidades e obras citados por Osman Lins em suas publicações

O visitante, romance, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
	<i>Bíblia - Coríntios</i> 15. 36	Epígrafe de abertura do primeiro caderno.
	<i>O pranto dos condenados</i>	Referência há uma gravura sacra, p. 50.
	<i>Bíblia - Lamentações</i> 3. 62	Epígrafe de abertura do segundo caderno, p. 73.
	<i>Bíblia - Lucas</i> 12. 2	Epígrafe de abertura do terceiro caderno, p. 141.
Shakespeare	<i>Hamlet</i>	Epígrafe do capítulo 8 do terceiro caderno, p. 178.

Os gestos, contos, Rio de Janeiro, José Olympio, 1957.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Carmem Dolores Barbosa		Dedica o conto Reencontro a Carmem Dolores Barbosa, p.25.
	<i>Lobos do mar</i> (1937)	Cita o nome do filme Lobos do mar, dirigido por Victor Fleming e teve seu roteiro baseado no livro de Rudyard Kipling, p. 27.
	<i>Ondas do Danúbio</i>	Cita apenas o nome da música, de Ivan Ivanovici, p. 104.

O fiel e a pedra, romance, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1961.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
	<i>Do cancionero popular</i>	Epígrafe do livro.
Virgílio	<i>Geórgicas, Livro I</i>	Epígrafe do livro.
Camões	<i>Lusíadas, Canto VI, XLI</i>	Epígrafe do livro.

Virgílio	<i>Geórgicas, Livro I</i>	Epígrafe do capítulo XI, p. 68.
Antônio Vieira	<i>Sermão do Mandato</i>	Epígrafe do capítulo XXXV, p. 207.
	<i>Bíblia - Salmos, 21. 17</i>	Epígrafe do capítulo XXXVII, p. 218.
Virgílio	<i>Eneida, VIII</i>	Epígrafe do capítulo XLII, p. 260.
Homero	<i>Odisseia, rapsódia XXIV</i>	Epígrafe do capítulo XLV, p. 278.
Camões	<i>Lusíadas, Canto XI, XLI</i>	Epígrafe do capítulo XLIX, p. 310.
Homero	<i>Iliada, rapsódia XLI</i>	Epígrafe do capítulo XLIX, p. 310.

Marinheiro de primeira viagem, literatura de viagem, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
François Sicard		Cita o nome da praça com o nome do escultor francês, p. 2.
Dostoiévski		Cita o nome do autor, comparando os pedestres com seus personagens, p. 3.
	<i>Coríntios</i>	Cita a primeira epístola de Paulo aos Coríntios, p.3.
Vincent Van Gogh	<i>Gamin au Képi</i>	Cita o quadro do pintor, p. 4.
Renoir	<i>La Fillete à la Gerbe</i>	Cita o quadro do pintor, p. 5
Renoir e Van Gogh		Cita o nome dos pintores, p. 5
São Nicolau, Maria Egípcíaca, Maria Madalena, José	<i>Parábola do bom samaritano e do filho pródigo</i>	Descrição de um vitral da catedral de Saint-Étienne, p. 6.
Giotto		Cita o nome do pintor, p.7, 86, 93.
	<i>Palácio Jacques Coeur</i>	Cita o nome do prédio, p.8.
Santa Bernardette Soubirou		Cita o nome o nome da santa e descreve seus atos, p. 9.

Kathy Mansfield		Cita o nome da escritora, p. 13.
Edwige Feuillère, Jean Cocteau,	<i>L'Aigle à deux Têtes</i>	Contato com o teatro francês. Cita o nome da atriz e a peça de Cocteau, encenada no teatro Sarah Bernhardt, p. 13.
Racine		Menciona que há uma peça em cartaz, porém não cita qual, p. 13.
Pierre Balmain		Cita o nome do estilista que produziu o vestido para a peça, p.14
Goya, André Laszlo	<i>Os caprichos, Os desastres da guerra, Os sonhos, A tauromaquia</i>	Cita a exposição de gravuras de Goya, da coleção de André Laszlo e analisa os trabalhos, pp. 14-15.
Maragato, Pedro de Zaldívia		Comenta as seis telas de Goya que representa a captura do bandido Maragato pelo frei Pedro de Zaldívia, p. 15.
Bosch, Rembrandt		Compara o jogo de sombra e luz de Goya com as de Bosch e Rembrandt, p. 15.
Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Pierre Marivaux	<i>Les Fausses Confidences</i>	Segundo contato com o teatro francês com a peça <i>Les Fausses Confidences</i> , de Pierre Marivaux e encenada por Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud, p. 16.
	<i>Vênus de Milo</i>	Visita ao Louvre, comenta que alguns visitantes são aspirantes a Van Gogh, p. 17.
Henri Rousseau		Comenta a exposição do cinquentenário da morte do pintor, pp. 17-19.
Vintila Horia	<i>Dieu est ne en Exil</i>	Comenta que começa a ler este romance, p. 21
Daniel Rops, Baudelaire, Rimbaud, Ovídio		Cometa o prefácio de Daniel Rops sobre o romance e o autor. Cita Baudelaire, Rimbaud e <i>As Metamorfoses</i> , de Ovídio, p. 21.
Roger Gouze		Cita o almoço com Roger Gouze, diretor da <i>Alliance Française</i> , p. 22.
Gustav Flaubert, Betty Boop, Clara Bow	<i>Madame Bovary</i>	Cita que está às voltas com o livro de Flaubert e compara a professora de francês com a personagem Betty Boop e a atriz Clara Bow, pp. 22-23.

Sean O'Casey	<i>Roses Rouges pour moi, Juno e O pavão</i>	Comentário sobre a peça e outros trabalhos do dramaturgo. Cita nomes de atores, diretores e parentes do autor, p. 23.
August Rodin	<i>O pensador, Os burgueses d' Calais, A porta do inferno</i>	Comentários sobre obras no Museu de Rodin, p. 25.
Rainer Maria Rilke, Franz Kappus, Lou Andreas-Solome		Comentários sobre as cartas de Rainer Maria Rilke a Franz Kappus e Lou Andreas-Solome, p. 25.
Grace Kelly		p. 26.
Robert Bresson		p. 29.
Juliette Greco, Rimbaud, Verlaine	<i>Paname, Jolie Momme, L'Amour à Papa (músicas)</i>	Descreve a cantora Juliette Greco e comenta que é como se Rimbaud e Verlaine a houvessem modelado, além disso, cita algumas músicas, p. 31.
Adam de la Halle, Jean Vilar, Duke Ellington	<i>Le Jeu de Robin et Marion</i>	Comentário sobre a apresentação da peça <i>Le jeu de Robin et Marion</i> , de Adam de la Halle, no teatro da <i>Alliance Française</i> , pp. 32-33.
Michel Butor	<i>L'Emploi du Temps</i>	Cita a luta com os enormes períodos do livro de Butor, p. 33.
Balzac, Chopin, Oscar Wilde		Comenta a visita ao cemitério Père Lachaise e menciona os nomes dos artistas, p. 33.
Leo Ferré, Mona Lisa		Descreve o canto e compara seu sorriso com o de Mona Lisa, p. 35.
Edith Piaf		Descreve a cantora, pp. 37-38.
Cristóvão Colombo, Carlos Magno		p. 39.
Allain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras	<i>Jalousie</i>	Comentários sobre um debate público com Allain Robbe-Grillet, pp. 41-42.
Rodolfo Valentino	<i>Os quatro cavaleiros do apocalipse</i>	Comentários sobre o filme, p. 42.
Virgílio, Gilberto Freire	<i>Eneida, O fiel e a pedra</i>	Comentários sobre a revisão de <i>O fiel e a pedra</i> , pp. 43-44.
Johann Sebastian Bach	<i>Tocata e Fuga</i>	p. 44.
Jean-Louis Barrault		p.44.

Marcel Carné	<i>Les Enfants du Paradis</i>	p. 45.
Shéhadé	<i>A viagem</i>	p. 45.
Anton Tchecov	<i>O cerejal</i>	p. 45.
Georges Feydeau	<i>Occupe-moi d'Amelie</i>	p. 45.
Iuri Gagarin		p. 47.
Vintila Horia	<i>Dieu est né en Exil</i>	Entrevista com o autor, pp. 48-52.
Robert-Grillet		p. 48, 118.
Dante	<i>Divina comédia</i>	p. 48.
Albert Camus		p. 48.
Ovídio		pp. 48-49.
Giovani Papini		p. 50.
Stéphan Kaplan		p. 53.
Lydia Franx		p. 55.
Van Gogh, Shelley, Milet, Serat. Cézanne		pp. 57-58.
Pier Angeli		p. 61, 68.
	<i>Le Plus Beau Jour de Bruges</i>	p. 61.
Adão e Eva, Caim, Abel, José, Abraão, Jesus, Herodes, Maria e José.		pp. 62-63.
Thierry d'Alsace		p. 64.
Edith Piaff, Jacqueline Françoise		p. 67.
Alexander Calder		p. 68, 75, 76.
Irmãos Van Eyck	<i>Adoração dos cordeiros místicos</i>	p. 69.
Bosch	<i>Cristo conduzido a cruz</i>	p. 69

Sófocles	<i>Electra</i>	Comentários sobre a peça que assistiu em Grand, pp. 69-70, 156.
Choderlos de Laclos		p. 70.
Ivan Kossorowsky	<i>Sônia ou Calvário do povo russo</i>	p. 72.
Michel Butor, Oscar Mendes, Jules Verne, Balzac, Joyce, Ezra Pound, Henri Pousseur	<i>La Modification, L' Emploi du Temps, Repertoire, Passage de Milan</i>	Entrevista com Michel Butor, pp. 72-78.
Hitler		p. 78.
General De Gaulle		p. 79.
Gary Cooper, O. Hardy-Stan Laurel, Clark Gable, Garbo, Mirna Loy, Tim MacCoy, Buck Jones, Milton Siles, Paul Muni Alec Guinness, Sargento York, Bill Hickok, Casanova Brown, Robert Jordan, Perseu, Ulisses, John Wayne, Humphrey Bogart, James Cagney, Tyrone Power, Errol Flynn, James Dean, Lawrence Oliver, Friedrich March, Kirk Douglas, Anthony Perkins.		Comentários sobre atores de cinema e personagens interpretados, pp. 79-82.
Miguel Ângelo	<i>La Pietá</i>	p. 85.
Da Vince	<i>Ceia</i>	p. 85, 90.
Alessandro Manzoni		p. 85.
Dante Alighieri	<i>Divina comédia</i>	pp. 86-87, 106, 107.
Da Vinci	<i>A anunciação</i>	p. 87.
Pietro Perugino	<i>La Pietá</i>	p. 87, 97.
Fra Angelico	<i>A coroação da virgem</i>	p. 87.
Andrea del Sarto		p. 87.
Paolo Uccello	<i>A batalha</i>	p. 87.
Giovanni Cimabue, Rafael		p. 87.
Boticelli	<i>Primavera</i>	p. 87.
Lorenzo di Credi	<i>Vênus</i>	p. 87.

Tiziano	<i>Vênus</i>	p. 87.
Fra Angelico	<i>Lamentação sobre o corpo de Cristo morto, anjo anunciando Maria</i>	p. 88.
São Francisco, Napoleão		p. 92.
Iacopo Torriti		p. 93.
Masaccio	<i>Crucificação</i>	p. 97.
Mateo da Giovanni	<i>Matança dos inocentes</i>	p. 97.
Jacoponi da Todi	<i>Laude Mariane</i>	p. 99.
Ulisses		pp. 99-100.
Virgílio	<i>Geórgicas</i>	pp. 104,105, 107.
Giotto	<i>Vida de Maria, Vida de Jesus, Paixão, Ascensão, Pentecostes</i>	p. 110.
Beethoven, Aznavour		p. 111.
Dostoiévsky		p. 113.
Sarah Bernhardt, Felipe de Oliveira	<i>Pantomimes d'un Sou</i>	p. 115.
Sigrid Wacker, Virginia Woolf, Greta Garbo, Tchecov		p. 117.
Dickens		p. 120.
Eurídice		p. 121, 125.
Alain Robe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Albert Camus	<i>L'Etranger</i>	Entrevista com Alain Robe-Grillet, pp.122-124.
Heidi Lampl		No fragmento cita Heidi Lampl como uma colega alemã, porém este nome é o mesmo da esposa de Julius Heckethorn, p.125.
Tonia Carrero, Brigitte Bardot		pp. 125-126.
Paul Claudel	<i>L'Annonce Faite à Marie</i>	p. 127.

Curo Girón, Santiago Martín Sánchez, Juan García Jiménez, Joselito Gomes Ortega		p. 137-138.
Pieter Bruegel, Goya		p. 139.
Orson Welles		p. 139.
Ortega y Gasset, Dom Miguel de Unamuno, Rafael Sabatini	<i>As memórias de um médico (Alexandre Dumas)</i>	p. 141.
Goya		p. 143.
Hemingway		p. 144.
João Cabral de Mello Neto		p. 144.
Miguel de Cervantes Saavedra, Don Quixote, Sancho Pança	<i>Don Quixote</i>	p. 149, 150, 151.
Gustave Doré		p. 150.
	<i>Iliada</i>	p. 155.
George Bernanos	<i>Sob o sol de Satan</i>	p. 155.
Goya y Lucientes		p. 156.
Swann		p. 158.
Orfeu, Eurídice		p. 164-165.

Lisbela e o Prisioneiro, teatro, Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1964.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
-	-	Não há citação direta na obra.

Nove, novena, narrativas, São Paulo, Melhoramentos, 1975. 1ª edição de 1966, pela Editora Martins.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
João Cabral de Melo Neto	<i>O engenheiro</i>	Epígrafe do livro.

Matila C. Ghyka	<i>Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts</i>	Epígrafe do livro.
Goethe		Citação do nome do autor no conto <i>O pássaro transparente</i> , p. 17.
Ana Maria Mauricia de Habsburgo		No conto <i>Um ponto no círculo</i> há uma comparação de uma mulher em um quadro com Ana da Áustria, p. 24. O mesmo nome é retomando nas p. 31 e 33.
George Raft	<i>Viva a marinha, A filha do capitão, Deliciosa, a mocidade manda</i>	No conto <i>Pentágono de Hahn</i> cita o nome do ator americano e de alguns filmes, p. 42.
D. H. Lawrence		No conto <i>Os confundidos</i> há uma referência ao autor, p. 78.
	<i>Isaias, 9:2</i>	No conto <i>Retábulo de Santa Joana Carolina</i> há uma citação em latim de um versículo de Isaias, p. 133.
Clara Brow		No conto <i>O noivado</i> , p. 199.
Elizabeth Barrett Browning	<i>Sonnets from the Portuguese</i>	Cita o nome do livro e da autora no conto <i>Perdidos e Achados</i> , p. 224.

Capa-Verde e o Natal, teatro infantil, São Paulo, Comissão Estadual de Teatro, 1967.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Saint-Exupéry		p. 24.

Guerra do “Cansa-Cavalo, teatro, Petrópolis, Vozes, 1967.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Vigílio	Eneida - Livro II	Usa verso do poema como epígrafe.

Guerra sem testemunhas - o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Editora Ática, 1974.
1ª edição de 1969 pela mesma editora

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Deolindo Tavares	<i>Poesias</i>	Epígrafe do livro.
Jean-Paul Sartre	<i>Situations II</i>	Epígrafe do livro. Citação na p. 47, 82, 83.
Henri G. Lefebvre	<i>Contribution à l'Esthétique,</i>	p. 15. Livro depositado na Casa de Rui Barbosa.
Platão	<i>Ion</i>	p.15.
Herbert Read	<i>As origens da forma na arte</i>	p. 15. Comentário sobre William Blake. Livro depositado na Casa de Rui Barbosa.
Madeleine Chapsal	<i>Os escritores e a literatura</i>	p. 15. Comentários sobre Sartre e Valéry.
Matila C. Ghyka	<i>Le Nombre d'Or</i>	pp. 15-16. Comentário sobre <i>A arte da fuga</i> de Bach.
Réne Wellek, Austin Warren	<i>Teoria literária</i>	Citação, p. 16.
Blake		p. 17.
Paul Valéry	<i>Cemitério marinho</i>	p. 17.
John Milton	<i>Paraíso perdido</i>	p. 19. Comentário sobre a composição de <i>Paraíso perdido</i> .
Simone de Beauvoir	<i>Que Peut la Littérature</i>	p. 20. Livro depositado na Casa de Rui Barbosa.
Lawrence Durrell	<i>Quarteto de Alexandria</i>	p. 20. São quatro romances que compõem uma tetralogia (<i>Justine, Balthazar, Mountolive e Clea</i>), Osman cita trecho de <i>Justine</i> . Livros depositados na Casa de Rui Barbosa.
Platão	<i>Fedro</i>	p.20. Comentários sobre as argumentações de Sócrates.
George Gusdorf	<i>A palavra</i>	Livro depositado na Casa de Rui Barbosa. Este autor e obra aparecem com epígrafe de <i>Avalovara</i> , p. 21, 46.

Monteiro Lobato	<i>A barca de Gleyre</i>	p. 22. Indicação de leitura, não há o nome do autor, mas trata-se da correspondência atíva de Lobato com o escritor mineiro Godofredo Rangel.
Coleridge		p. 22. Cita apenas o sobrenome.
Thomas Poole		p. 22.
André Gide	<i>Entrevistas imaginárias</i>	p. 28.
João Cabral de M. Neto	<i>A educação pela pedra</i>	Citação de trecho do poema Para a feira de livros, p. 31.
T. S. Eliot		Cita o nome do autor e evoca seu pensamento sobre as obras clássicas, p. 31, 32.
Horário		Cita um trecho de uma epístola, p. 31.
Hermes, Isis, Leucipo, Demócrito		p. 32.
Fausto Barreto, Carlos Laet	<i>Antologia nacional</i>	Comentários sobre a obra, p. 32.
Galileu		p. 35.
Romeu de Melo	<i>Os intelectuais e a política</i>	Citação de um discurso de Einstein, p. 35.
George Orwell		Cita uma frase de um romance do autor “propriedade comprometedora”, mas não apresenta qual livro. p. 36.
Petrarca, Pascal		p. 36.
Viola Klein, Margareth Mead	<i>The Feminine Character</i>	Comenta algumas ideias de Margareth Mead citada por Viola Kleim, p. 42.
E.R. Curtis	<i>Literatura medieval e Idade Média latina</i>	Comentários sobre Plotino, p. 46. Livro depositado na Casa de Rui Barbosa.
Ugolino	<i>Auctus Sancti Francisci et sociorum eius</i>	p. 47.
Geoffrey Chaucer		Possível referência ao livro Os cantos da Cantuária, p. 47, 93.

Bela Bartok, Villa-Lobos		p. 47.
Camões		Cita verso do poeta “domésticos venenos”, p. 49.
Stendhal	<i>O vermelho e o negro</i>	Cita apenas o personagem Julien Sorel, p. 52.
Miguel Chquiloff	Guimarães Rosa, estudante de russo. Suplemento Lit. de MG, 20/04/1968.	Comentário sobre a composição de <i>Sagarana</i> , pp. 52-53.
Vitório Papa-Rabo, seu Lula, José Paulino, José Lins do Rego		Cita o nome de personagens de José Lins do Rego, p. 54.
Alexandro Manzoni	<i>Os noivos</i>	Pequena análise de personagens, pp. 54-55.
Homero	<i>Iliada</i>	p. 55.
Miguel de Cervantes	<i>O licenciado vidriera</i>	Um dos relatos que compõem as <i>Novelas exemplares</i> , de Miguel de Cervantes, p. 55.
William Makepeace Thackeray	<i>Feira das vaidades</i>	Comentário sobre a morte dos personagens George Gustavus, Marquês de Steyne, p. 55.
José Geraldo Vieira	<i>Terreno baldio</i>	p. 55.
Alain Robbe-Grillet	<i>Pour un Nouveau Roman</i>	p. 55.
Jean Gimpel	<i>Les Bâtisseurs de Cathédrales</i>	p. 55, 87
Samuel Becket, Kafka		p. 55.
Virginia Woolf	<i>Orlando</i>	Breve análise do tema da introspecção, p. 56.
Vicente Aleixandre		Verso do poema <i>Mano Entregada</i> , p.57.
Graciliano Ramos		Comentário sobre o estilo do autor, p. 58.
Tolstói	<i>Guerra e Paz</i>	p. 60.
Roger Martin du Gard	<i>Os Thibault, Notas sobre André Gide</i>	p. 60.

André Gide	<i>O imoralista, Oeuvres Complètes</i>	pp. 60-61.
Dostoiévski		Comentário sobre o estilo do autor, p. 61.
Arthur Nisin	<i>A literatura e o leitor</i>	Citação, p.63.
Adolfo Caminha	<i>Cartas literárias, O bom crioulo</i>	p. 66, 72.
Oliveira Paiva		Comentários sobre publicação de obra do autor 60 anos após sua morte, p.68.
James Joyce	<i>Dublinenses</i>	p. 68.
Marcel Proust	<i>No caminho de Swann</i>	Comentários sobre a publicação do livro, pp. 68-69.
Cristovão Colombo		p. 71.
Bocacio, Dante, Petrarca		p. 71.
Aristóteles		p. 71.
Rabelais	<i>Villon</i>	p. 73.
	<i>Enciclopédia</i>	p. 73.
Manuel Antônio de Almeida, Raul Pompeia, Afonso Arinos, Cornélio Pena, Ciro dos Anjos, Jorge Amado, Érico Veríssimo		Cita os nomes dos escritores, p. 74.
Thomas Hardy	<i>Judas, o obscuro</i>	Cita nome do escritor e faz referência a sua obra, p. 75, 91.
Robert Escarpit	<i>La Révolution du Livre</i>	p. 75, 89. Livro depositado na Casa de Rui Barbosa.
Antônio Chaves	<i>Proteção internacional de direito autoral de radiodifusão</i>	p.76.
Boileau, La Bruyère		p. 77.
Lucien Febvre & Martin	<i>L'Apparition du Livre</i>	p. 77. Livro depositado na Casa de Rui Barbosa.
John Milton	<i>Paraíso perdido</i>	p. 77.

Dostoiévski	<i>Um jogador</i>	p. 79.
Aristofanes, Cícero, Plutarco La Rochefoucauld		Cita os nomes, p. 80.
Guillermo de Torre	<i>Problemática de la Literatura</i>	p. 82. Livro depositado na Casa de Rui Barbosa.
Boileau		Cita versos do poeta, pp. 86-87.
Alceu Amoroso Lima	<i>A estética literária</i>	Cita o ensaio do escritor, p. 88.
Shakespeare		Cita nome do escritor, p. 92.
Brecht, Lorca		Cita os nomes dos escritores, p. 92.
Aristóteles	<i>Poética</i>	p. 92.
Paul Valéry	<i>Eupalinos</i>	Cita trecho da obra “A maior liberdade nasce do maior rigor”, p. 92.
Ibsen	<i>Imperador e Galileu</i>	Cita obra e nome do escritor, p. 92. Inovações no teatro/relação com o romance.
Eugene O’Neill	<i>Estranho interlúdio</i>	Cita obra e nome do escritor, p. 92. Inovações no teatro/relação com o romance.
Bernard Shaw	<i>A volta a Matusalém,</i>	Cita obra e nome do escritor, p. 92. Inovações no teatro/relação com o romance.
Gaston Baty, René Chavance	<i>Vie de l’Art Théâtral,</i>	p. 93.
Shakespeare, Sterne, Fielding, Swift, Goldsmith, Richardson, Plutarco, Montaigne		p. 93.
Walter Raleigh, Francis Drake		p. 94.
Henri Gouhier, Fernand Ires, Sarah Bernhardt		p. 95. Teatro francês.
Kafka	<i>A metamorfose</i>	p. 96. Cita obra e autor.
Paul Claudel	<i>O livro de Cristóvão Colombo</i>	p. 96. Cita peça e autor.

	<i>My fair Lady</i>	p. 97.
Diderot	<i>Paradoxe sur le Comédian</i>	p. 98.
Jacques Copeau		p. 98.
Ésquilo	<i>Os persas</i>	p. 98.
Louis Jouvet		p. 98
Jean Giraudoux	<i>La Guerre de Troie n'Aura pas Lieu</i>	p. 98.
Jean Villiers	<i>Psicologia da arte dramática</i>	p. 98.
George Pitöeff		p. 99.
Lawrence Olivier		p. 99.
Rembrandt, Velásquez, Cézanne, Joyce, Kafka, Schomberg, Calder		p. 99.
	<i>Pietà</i>	p. 99.
Montaigne	<i>Ensaaios</i>	p. 100.
Flaubert	<i>Tentação de Santo Antônio</i>	p. 100.
J. Louis Barrault		p. 100.
Platão	<i>O banquete</i>	p. 100.
François Billetdoux		p. 100.
Machado de Assis	<i>Dom Casmurro</i>	p. 100.
André Gide	<i>Sinfonia pastoral</i>	p. 100.
Herman Melville	<i>Moby Dick</i>	p. 100.
João Cabral de Melo Neto		p. 100.
D. H. Lawrence	<i>Lady Chatterley</i>	p. 100.

Ovídio	<i>Arte de amar</i>	p. 100.
José de Alencar		p. 100.
Racine, Maiakovski, Churchill		p.101.
Alain-René Lesage	<i>Gil Blas</i>	p. 103.
Racine	<i>Fedra</i>	p. 104.
Ortega y Gasset	<i>La Deshumanización del Arte</i>	p. 104.
Luiz da Costa Lima	<i>Por que literatura?</i>	p.106.
	<i>César, Cleópatra, Júlio César, Ópera de Três vinténs</i>	Relação de peças estrangeiras encenadas no Brasil, p. 107.
Schiller	<i>Intriga e Amor</i>	p. 107.
William Gibson	<i>O milagre de Anne Sullivan</i>	p. 107.
Shakespeare	<i>As alegres comadres de Windsor</i>	p. 107.
Musset	<i>Não se brinca com o Amor</i>	p. 107.
Alceu Amoroso Lima		p. 108.
Eduardo Portela	<i>Literatura e realidade nacional</i>	p. 108, 111, 112.
Augusto Comte		p. 108.
Mário Sette	<i>Toque de recolher</i>	p. 109.
Bertrand Russell		p. 110.
Hitler		p. 111.
Martins Pena		p. 112.
Marivaux, Labiche, Brecht		p. 112.
E. Fischer	<i>A necessidade da arte</i>	p. 118.

	<i>Lumen cordis, vita recordationis</i>	Citação de frase latina de autor desconhecido, p. 118.
Michel Butor	<i>Le livre comme objet. In. Répertoire II</i>	p.120.
	<i>Inscrição de Behistun</i>	p.120.
Dario		p.120.
Francis Bacon		Citação de trecho, sem nome do livro, p. 121.
	<i>Bíblia</i>	Referência ao quarto livro dos Reis, p. 121.
Albert Cim, Ernest Flammarion	<i>Le Livre, 5 v.</i>	p. 122.
Lucien Febvre, H. J. Martin		p. 123.
Gutenberg, Schöeffer		p. 126.
Antônio Beccadelli Panormita, Tito Lívio		p. 127.
Aimon d'Halberstadt	<i>Homílias</i>	p. 127.
H. J. Martin		p. 128.
Bruckman	<i>Magnalia Dei in locis suterraneis</i>	p. 128.
Wolter, Gottlieb Keller, Friedrich König, Mergenthaler		p. 129.
Willibald Pirckheimer, Dürer, Anton Koberger, Von Wyle, Bocacio, Konrad Celtes, J. Amerbach, Beatus Rhenanus		p. 130.
Francisco Wlasek Filho	<i>O service de revisão nas provas tipográficas</i>	p. 131.
	<i>Don Quixote</i>	p. 133.
Maquiavel		p. 135.
Giotto, Bosch, Ravena, Dante Alighieri		p. 135.

Kafka		p. 137.
Cronin, Klee		p. 138.
François Mauriac	<i>Thérèse Desqueyroux</i>	p. 138.
	<i>Os conquistadores</i>	p. 138.
Hubert Damisch		p. 139, 140.
	<i>Les Temps Modernes</i>	p. 139, 141.
François Erval		p. 139.
Hans Magnus Enzensberger	<i>Einzelheiten</i>	p. 139.
Jean-Paul Sartre		p. 140.
Paule Thévenin	<i>Un faux bon marché</i>	p. 140.
Bernard Pingaud		p. 140.
Gilbert Toulouse	<i>Un Été au Mexique</i>	p. 141.
Jean-Louis Ferrier		p. 141.
Paule Thévenin, Michel-Claude Jalard		p. 141.
	<i>Decameron</i>	p. 142.
Benvenuto da Imola		p. 142.
Virgilio		p. 142.
Moorhouse A. C.	<i>História del Alfabeto</i>	p. 142.
Alexandre Magno		p. 144.
	<i>Iliada</i>	p. 144.
Michel Butor		p. 145.
André Gide	<i>O imoralista, Cadernos de André Walter, Diário</i>	p. 146.

Maurice Blanchot	<i>Le Livre à Venir</i>	Cita trecho do capítulo ‘morte du dernier écrivain’. p. 146.
Fernando Sabino		p. 146.
Massin		p. 147.
Eugène Ionesco	<i>Delírio a dois</i>	p. 147.
Tsilla Chelton, J. L. Barrault		p. 147.
João Cabral de Melo Neto		p. 148.
Paulo Setúbal, Cecília Meireles, Otávio de Faria, Cassiano Ricardo		p. 153
Machado de Assis	<i>Dom Casmurro</i>	Cita nome da obra, p. 153
Jorge Luis Borges		Cita nome do escritor, p. 153.
Rimbaud		Cita nome do poeta, p. 153.
Louis Lavelle, Arthur Nisin	<i>La Literatura y el Lector</i>	p. 154.
Goethe		p. 154.
Longus	<i>Dáfnis, Cloé</i>	p. 154.
Leonardo Euler, Sêneca		p. 154.
Louis Pawels, Jacques Berger	<i>O despertar dos mágicos</i>	p. 154.
Arthur Nisin, Jean-Paul Sartre		p. 156.
	<i>Que Peut la Littérature</i>	p. 156.
Sonnenschein	<i>What is Rhythm?</i>	p. 156.
Matyla C. Ghyka.	<i>Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts, Le Nombre d’Or</i>	Comentários sobre as considerações que o autor faz sobre ritmo. p. 156.
Aristóxenes de Tarento, Claudel		p. 156.

Paul Valéry	<i>Cemitério marinho</i>	Comentário sobre o ritmo empregado pelo poeta, p. 157.
Arthur Nisin		p. 157.
Goethe, Echermann		p. 158.
James Deam		p. 159.
René Wellek, Austin Warren		p. 160, 164, 165, 179.
Santo Agostinho	Confissões	p. 160.
Virgílio, Curtius		p. 160.
Tchekhov		p. 160.
Maupassant		p. 160.
Dostoiévski	<i>Crime e Castigo, Um jogador</i>	Cita nome do escritor e obra, p. 161.
Fielding	<i>Tom Jones</i>	Comenta que o texto apresenta pequenos ensaios sobre o romance. p. 161.
William Thackeray	<i>Feira das vaidades</i>	p. 161.
Sterne	<i>Viagem sentimental</i>	p. 161.
Ernesto Grassi	<i>Arte e Mito</i>	p. 162
Dante		p. 162, 163, 173.
Henri Lefebvre		p.162, 163.
San Juan de La Cruz	<i>Subida do Monte Carmelo</i>	p. 164.
Marcel Proust, Franz Kafka, Melville		p. 164.
cachorra Baleia, Brás Cubas		p. 165.
Günther Grass	<i>O tambor de lata</i>	p. 165.

Sterne	<i>Tristram Shandy</i>	Comenta o capítulo 38 do livro, p. 165.
Bach, Matisse		p. 165.
Thackeray		p. 166.
	<i>Divina comédia</i>	p. 169.
Jean-Paul Sartre		p. 170.
Otávio de Faria		p. 171.
Sylvio Eliá		p. 172.
	<i>Lusíadas</i>	p. 173.
Georges Gusdorf	<i>A palavra</i>	p. 173.
Franz Hals, Velásquez, Rouault, Brecht, Einstein		p. 175.
O. M. Carpeaux, Eduardo Portela		p. 176.
Leo Spitzer		p. 177.
Eduardo Portella	<i>Dimensões</i>	p. 177.
David Daiches	Posições da crítica em face da literatura	p. 177.
Alceu Amoroso Lima	<i>A estética literária e o crítico</i>	p.177, 178, 180.
Georg Lukács		Cita nome do escritor e comenta os ensaios que estão chegando ao Brasil por traduções, p. 177. Polêmica entre Balzac e Stendhal.
	<i>A cartuxa de Parma</i>	p. 177.
	<i>Comédia humana</i>	p. 177.
Balzac, Stendhal		p. 178.
	<i>Bíblia - Segundo livro de Esdras</i>	p. 178.

Anatol Rosenfeld		p. 178.
Homero	<i>Iliada</i>	p. 179.
François Mauriac, Madelaine Chapsal,		p. 181.
Jean-Paul Sartre	<i>Situations II</i>	p. 181.
D. Daiches	<i>Posições da crítica em face da literatura</i>	p. 181.
Cristiano Durst		p. 183, 184, 185.
	<i>Alfabeto (ou instrução Cristã para as Criancinhas)</i>	p. 183.
	<i>Espelho do penitente</i>	p. 183.
Jean de Tournes, Pierre Estiard		p. 183.
	<i>Apologia dos maus terrenos de França</i>	p. 183.
Luis XIV, Antônio Romero Lago, Hermelindo Ramirez Godoy		p. 183.
André Glucksmann		p. 184.
Borges	<i>Loteria de Babilônia</i>	p. 185.
Alexandre VI	<i>Guia do perfeito censor</i>	p. 185.
Goebbels, Derain, Cézanne, Van Gogh, Picasso, Chagall, Gauguin, Modigliani		p. 186.
Jean Guéhenno, Proust, Joyce, Guillermo de Torre		p. 187.
Joyce	<i>Ulisses</i>	p. 189.
D. H. Lawrence, André Gide, Trotski		p. 189.
Robert Bly, David Ray		p. 190.
	A poetry reading against the Vietnam War	p. 190.

Joyce, Lawrence		p. 190.
	<i>O imaginário</i>	p. 194.
Dante		p. 194.
Francisco Ayala	<i>Razón del Mundo</i>	p. 194.
Pierre Francastel	<i>Dirigis-me ou Abandonance?</i>	p. 194, 195.
Montaigne, Sartre, Assurbanipal, Carlos Magno, Curtius, Cícero		p. 195.
Virgílio,	<i>Eneida</i>	p. 196.
Eberardo, bispo Wolfger de Passau, Walter Von der Vogelweide		p. 196
Max Weber	<i>Os letrados chineses in. Ensaio de sociologia</i>	p. 196
Hemingway	<i>The Sun also Rises</i>	p. 197.
Goethe	<i>Fausto</i>	p. 197.
Erich Mühsan, Theodor Lessing, Stefan Zweig, Carl Von Ossietzki		p. 197.
Lucien Goldmann	<i>Sociologia da literatura</i>	p. 197, 198.
Guillermo de Torre	<i>Problemática de la Literatura</i>	p. 197.
Tolstói		p. 198.
Proust	<i>Sodoma e Gomorra</i>	p. 198.
Faulkner		p. 198.
Edgar Morin	<i>Cultura de Massa no século XX</i>	p. 198.
Velásquez; Plutarco, Suetônio		p. 199.
	<i>Tristram Shandy</i>	p. 199
	<i>Vidas secas</i>	p. 201.

	<i>Guerra e Paz</i>	p. 201.
Sartre		p. 201, 202.
Herbert Read	<i>As origens da forma na arte</i>	p. 201.
K. Marx		p. 202.
Josse Bade, Aldo Manucci		p. 202.
	<i>Nova poesia nega a palavra</i>	Cita o nome do artigo, p. 203.
General Ulisses Cavalcanti		p. 203.
Lovell, Schirra		p, 203, 204.
Ortega Y Gasset	<i>Meditación de la Técnica, in Revista de Occidente</i>	p. 204.
Ernest Fischer	<i>A necessidade da arte</i>	p. 205.
Heine		p. 205.
Herbert Read, Henri Lefebvre, Peter Meyer, Adolf Loos, Hans Sedlmayr		p. 206, 207.
Georg Lukács	<i>Ensaaios sobre literatura</i>	p. 208.
Klee		p. 209.
James Reston	<i>Atitude do anti orienta eleição, in. O estado de São Paulo</i>	p. 209.
William Turnbull, Gilbert de Tournay, Roger Garaudy, Hans Sedlmayr		p. 210.
Pierre Abraham, André Gisselbrecht, Arnaldo Saraiva		p. 211.
Roger Garaudy, Hans Sedlmayr		p. 212.
Lukács	<i>Teoria do romance</i>	p. 212.
Mallarmé		p. 212.

Hans Sedlmayr, Henri Lefebvre, Georges Gusdorf, André Gisselbrecht		p. 213.
Brecht, Claudel, Picasso, Chagall		p. 214.
F. Sherwood Taylor	<i>Los alquimistas</i>	p. 214.
Confúcio, Maurice Blanchot		p. 215.
Fred J. Cook	<i>The Warfare State</i>	p. 216.
Bertrand Russel	<i>Nuremberg para o Vietnam</i>	p. 216.
Dostoiévski	<i>O idiota</i>	p. 217.
Cervantes		p. 217.
Roger Caillois	<i>Les Jeux et les Hommes</i>	p. 217.
Rabelais	<i>Gargantua e Pantagruel</i>	p. 219.
James Joyce	<i>Ulysses</i>	Cita nome do escritor e obra, p. 219. Pequeno comentário sobre sua fonte e analogias.
F. Ayala		p. 219.
Roger Graudy		p. 220.
Jonas, Davi	<i>Sermão do mandato</i>	p. 223.

Avalovara, romance, São Paulo, Melhoramentos, 1973.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Paul Zumthor	<i>História literária da França medieval</i>	Epígrafe do livro.
Mircea Eliade	<i>O sagrado e o profano</i>	Epígrafe do livro.
George Gusdorf	<i>A palavra</i>	Epígrafe do livro. Livro depositado na Casa de Rui Barbosa.
Max-Pol Fouchet	<i>L'Art Amoureux des Indes</i>	Epígrafe do livro. Livro depositado na Casa de Rui Barbosa.

E. R. Curtius	<i>Literatura medieval e Idade Média latina</i>	Epígrafe do livro. Livro depositado na Casa de Rui Barbosa.
Antonio Candido	<i>A Espiral e o Quadrado</i>	Prefácio do livro.
Dante Alighieri		p. 20.
Edwin D. Aldrin		p. 21.
Hgo Dihn, Churchill		p. 25.
Castelo Branco		p. 27.
Racine		p. 32.
Marechal Costa e Silva		p. 36.
	<i>Catulli Carmina</i>	p. 38.
Mauger		p. 39
Anacreonte, Goethe, Camões		Roos recita versos de Anacreonte, p. 44.
Wilhelm Bolche		p. 45.
Orff		p. 50.
Leonardo da Vince, Girolamo della Robia, Dante		p. 52.
Leonardo da Vinci		p. 53.
	<i>Gargântua</i>	p. 57.
Joost van Trappen, Caspar van der Ley		p. 75.
Helge Nielsen, Edwin C. Porter		p. 91.
Rembrandt, Melville, Cornelis Ketel, Salomon Mesdach, Franz Hals, Pieter Pietersz, W. van Valckert		p. 92.
Van Gogh		p. 93.
Melville		p. 99.
Stefania Doratti, Norma Bergantini		p. 104.

Marechal Castelo Branco		p. 110.
Virgílio		p. 113.
Liév Nikoláievitgh Michkin		Comparação física de Abel com o personagem de Dostoiévski, p. 119, 121.
Goethe	<i>Werther</i>	p. 127.
Carlos Magno		p.127.
João Goulart		p. 130.
Antônio Callado		p. 131.
Orff		p. 136.
Marilyn Monroe		p.143.
Kruschev, René Coty, Guy-Mollet, Eisenhower		p. 147.
Giovanni Bellini	<i>Madonna col Bambino</i>	p. 149.
	<i>Retábulo de Pesaro</i>	p. 149.
Lorenzo de Medici		p. 150, 151.
Anaximandro de Mileto		p. 166.
Ahab	<i>Moby Dick</i>	Cita o nome do personagem e do livro de Melville, p. 179.
Capuleto		Citação de frase da peça Romeu e Julieta, p. 181.
Liév Nikoláievitgh Michkin		p. 189, 190.
Modesto Francisco das Chagas Canabarro		p. 213, 214.
Esopo		p. 220.
	<i>Odisseia</i>	p. 220.
Aldo Manucci		p. 220.

	<i>Dáfnis e Cloé</i>	p. 226.
	<i>Costumes dos insetos</i>	p. 226.
	<i>The Sea Around us</i>	p. 238.
	<i>La Vie des Araignées</i>	p. 238.
Orff, Catullo		p. 239.
Marilyn Monroe		p. 252.
Ovídio		p. 271.
Da Vinci		p. 297.
Liév Nikoláievitgh Míchkin		p. 298.
Modesto Francisco das Chagas Canabarro		p. 306, 307.
Mozart		p. 315.
Virgílio Marão		p. 316.
Isidoro	<i>Etmologiae</i>	p. 316.
Gerberto de Aquitânia, Mozart		p. 316
Sodré		p. 318.
Jean Bernovilli de Basileia	<i>Arte de Reloxes, Memória sobre o centro de oscilação do pêndulo</i>	p. 325.
Alfraganus	<i>Manual de Astronomia Árabe</i>	p. 325.
Carlos Magno		p. 333.
Hitler		p. 361.
Tiziano Vecellio		p. 363.
Castelo Branco		p. 367.
Scarlatti		p. 377.

Santa, automóvel e o soldado, teatro, São Paulo, Duas Cidades, 1975.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Olga Navarro, Edoardo Bizzarri		Dedica a peça Mistério das figuras de barro, p. 29.
Hermilo Borba Filho, Esdras do Nascimento, Gilvan Lemos		Dedica a peça Auto do salão do automóvel, p. 29.
Getúlio Vargas		p. 36.
Rui Barbosa, Santos Dumont		p. 37.
Roosevelt		p. 49.
Herodes		p. 59.

Lima Barreto e o espaço romanesco, ensaio, São Paulo, Ática, 1976.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Pierre Daix, Antoine de La Sale	<i>Setp Siècle de Roman</i>	Epígrafe do livro.
Machado de Assis	<i>Dom Casmurro</i>	p. 11, 72, 85, 86, 103, 104.
Lima Barreto	<i>Recordações do escrivo Isaiás Caminha</i>	p.11, 16, 21, 23, 33, 34, 36, 38, 41, 46, 49, 51, 54, 57, 58, 59, 74, 81, 90, 111, 112.
Lima Barreto	<i>Diário íntimo</i>	p. 15, 24, 25, 29, 33, 36, 46.
Lima Barreto	<i>Cemitério dos vivos</i>	p. 15, 16, 25, 29, 33, 47, 51, 142.
Lima Barreto	<i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>	p. 15, 17, 20, 24, 27, 29, 36, 38, 40, 41, 46, 48, 49, 52, 53, 54, 59, 62, 74, 79, 80, 97, 104, 109, 142.
Lima Barreto	<i>Numa e a Ninfa</i>	p. 15, 24, 41, 49, 50, 57, 74.
Lima Barreto	<i>Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá</i>	p. 15, 17, 24, 40, 41, 42, 43, 46, 49, 54, 55, 57, 62, 72, 82, 82, 91, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 138, 142, 146.

Lima Barreto	<i>Bagatelas</i>	p. 18, 25.
Lima Barreto	<i>Correspondência</i>	p. 21.
Lima Barreto	<i>Bruzundangas</i>	p. 23, 57.
Lima Barreto	<i>Clara dos Anjos</i>	p. 23, 46, 47, 50, 54, 57, 102.
Lima Barreto	<i>Vida urbana</i>	p. 26, 27.
W. M. Jackson		p. 11.
Machado de Assis	<i>Quincas Borba</i>	p.12.
Francisco de Assis Barbosa	<i>Aldebarã – A vida de Lima Barreto</i>	p. 12, 41.
Michel Butor	<i>Entrevista a Tel Quel</i>	p. 13.
Alfredo Bosi		p. 13.
Maudsley	<i>O Crime e a Loucura</i>	p. 16.
Dostoiévski	<i>Recordações da casa dos mortos</i>	p. 16.
Lima Barreto	<i>Histórias e sonhos</i>	p. 16.
Machado de Assis		p. 17, 19, 20, 32.
Coelho Neto		p. 17, 18, 20, 26.
Agripino Grieco	<i>Evolução da prosa brasileira</i>	p. 17.
Lima Barreto	<i>Histrião ou Literato? Impressões de leitura</i>	p. 17, 18.
	<i>O destino da literatura</i>	p. 18.
Mallarmé		p. 18.
	<i>Ulisses</i>	p. 18.
Antônio Houaiss		p. 18, 26, 30, 42.
Lucia Miguel Pereira		p. 27, 32.

	<i>Memorial de Aires</i>	p. 19.
Astrojildo Pereira		p. 19, 31.
Oliveira Lima, Euclides da Cunha		p. 19.
Jean-Paul Satre	<i>Situations</i>	p. 21.
	<i>Candide, República de Bruzundanga, Reino do Jambon</i>	p. 22.
Oscar Lopes		p. 22.
V. Reis Filho, Nestor Goulart	<i>Quadro da arquitetura no Brasil</i>	p. 23.
Francisco Schettino		p. 25.
Alceu Amoroso Lima		p. 25.
Don Quixote		p. 26.
Olivio Montenegro		p. 27.
Olivio Montenegro	<i>O romance brasileiro</i>	p. 28, 58.
Erza Pound	<i>ABC da literatura</i>	p. 28.
E. R. Curtius	<i>Literatura europeia e Idade Media latina</i>	p. 29, 68, 76.
Montaigne		p. 29.
Raul Pompeia, Graça Aranha		p. 32.
Agripino Grieco		p. 32.
Lucia Miguel Pereira	<i>História da literatura brasileira</i>	p. 32, 35, 59.
Robbe-Grillet	<i>Pour un Nouveau Roman</i>	p. 15, 49, 96, 106.
	<i>São Bernado</i>	p. 33, 145.
Erich Fromm	<i>The Fear of Freedom</i>	p. 35.
	<i>L'Étranger</i>	p. 36.

Meursault		p. 36.
Todorov	<i>As estruturas narrativas</i>	p. 38.
Joseph Conrad	<i>Victory</i>	p. 38.
Antonio Candido	<i>Tese e Antítese</i>	p. 39, 66, 69.
Axel Heyst		p. 39.
Graciliano Ramos	<i>Alexandre e outros heróis</i>	p. 40.
	<i>Aventuras do Doutor Bogóloff</i>	p. 40, 41.
Paulo Rónai		p. 42, 41.
George Eliot	<i>The Mill on the Floss</i>	p. 49.
Cabral do Nascimento		p. 49.
	<i>Memórias de um sargento de milícias</i>	p. 50, 110.
	<i>Senhora</i>	p. 50.
Stendhal	<i>O vermelho e o negro</i>	p. 50.
Theodore Dreiser	<i>Uma tragédia americana</i>	p. 50.
Florian Peixoto		p. 52.
Ortega y Gasset		p. 53.
Etienne Souriau	<i>Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques</i>	p. 55.
Domingos Ribeiro Filho	<i>Revista Floreal 12/11/1907</i>	p. 55.
	Édipo Rei	p. 56.
Gérard Genette	<i>Figures</i>	p. 61.
Georges Matoré	<i>L'Espace Humain</i>	p. 61.
Gilles Lapouge	<i>Utopie et Civilisations</i>	p. 62.

Santo Agostinho	<i>Confissões</i>	p.63.
Guy Michaud	<i>L'Oeuvre et ses Techniques</i>	p. 63.
A. A. Mendilow	<i>O Tempo e o Romance</i>	p. 64. 126.
Robert Lidell	<i>Some Principles of Fiction</i>	p. 64, 68.
Thomas Mann	<i>O jovem José</i>	p. 64.
Franz Kafka	<i>O castelo</i>	p. 65.
Herman Melville	<i>Moby Dick</i>	p. 65.
Sérgio Kokos	<i>Franz Kafka e a Expressão da realidade</i>	p. 65.
Conrad	<i>Lord Jim</i>	p. 65.
Jean Paris	<i>L'Espace et le Regard</i>	p. 66.
Jean Paris	<i>James Joyce par lui-même</i>	p. 66.
	<i>Simplicissimus</i>	p. 66.
	<i>A montanha mágica</i>	p. 66.
	<i>Wilhelm Meister</i>	p. 66.
	<i>Retrato do artista quando jovem</i>	p. 66.
Jorge Luís Borges	<i>As ruínas circulares, A biblioteca de Babel, O jardim das veredas bifurcadas, Abenhacam el Bokhari, Morto no seu labirinto, Os dois reis, Dois labirintos</i>	p. 66.
Swift	<i>As viagens de Gulliver</i>	p. 66.
Lewis Carrol	<i>Alice's Adventures in Wonderland</i>	p. 66.
José J. Veiga	<i>A hora dos ruminantes, A máquina extraviada, Sombras de reis barbudos</i>	pp. 66-67.
Graciliano Ramos	<i>Vidas secas</i>	p. 67.

Thomas Mann	<i>A morte em veneza</i>	p. 67.
Jonh dos Passos	<i>Paralelo 42, 1919, Dinheiro graúdo</i>	p. 67.
	<i>Odisseia</i>	p. 67.
Dante Alighieri, Camões		p. 67.
Jean Hankiss	<i>La Littérature et la Vie in. Boletim de Letras 1961 n. 8</i>	p. 67.
	<i>Madame Bovary</i>	p. 68.
Leon Surmelian	<i>Techniques od Fictions Writing: Measure and Madness</i>	p. 68, 79, 83.
Nelly Novaes Coelho	<i>O ensino de literatura</i>	p. 68, 74.
Robert Lidell	<i>A Treatise on the Novel</i>	p. 68, 114.
Joseph Frank	<i>La Forme Spaciale dans la Littérature Moderne</i>	Tece considerações sobre o ensaio e sobre os romances nele analisados, pp. 68-69.
	<i>The Windening Gyre, Crisis and Mastery in Modern Literature</i>	p. 68.
Hugh M. Lacey		p. 69.
Antonio Candido	Degradação do espaço	Cita o ensaio, p. 69.
Clarice Lispector	<i>Laços de família</i>	Reflexão sobre o conto Amor, p. 70, 76.
Marques Rebelo	<i>Oscarina</i>	pp. 69-70.
Gustav Meyrink	<i>Lo Grotresco</i>	p. 71, 72.
Wolfgang Kayser		p. 71.
Massaud Moisés	<i>Guia prático de análise literária</i>	p. 72.
	<i>Gênesis</i>	p. 72.
Michel Butor	<i>Repertoire</i>	p. 73.
Gérard Genette	<i>Figures II</i>	p. 74.

Dalton Trevisan	<i>Penélope. In: Novelas nada exemplares</i>	p. 75.
Clarice Lispector	<i>Amor</i>	p. 75, 120
Cornélio Pena	<i>Fronteira</i>	p. 76.
Antonio Soares Amora	<i>Classicismo e Romantismo</i>	p. 76.
	<i>Iracema</i>	p. 76.
Lessing	<i>Laocoonte</i>	p. 78
Aristóteles	<i>Arte da retórica</i>	p. 78.
Homero		p. 78, 79
	<i>Laocoonte ó de los Limites de la Pintura y de la Poesia</i>	p. 78.
Tzvetan Todorov	<i>Estruturalismo e Poética</i>	p. 80
Zola	<i>O germinal</i>	pp. 81-82.
Philippe Hamon	<i>Qu'est-ce qu'une Description?</i>	p. 81, 94
Flaubert	<i>Madame Bovary</i>	p. 82
Georg Lukács	Narrar ou Descrever. in: <i>Ensaio sobre literatura</i>	p. 83
Balzac		p. 83
Graciliano Ramos	<i>São Bernardo</i>	p. 84, 99, 102, 131
Michel Butor	<i>Repertoire II</i>	p. 86, 89, 91, 97
Joaquim Manuel Macedo	<i>A moreninha</i>	p. 86.
Thomas Mann	<i>Buddenbrook</i>	p. 87.
Robbe-Grillet	<i>La Jalousie</i>	p.87.
Tomachevski	<i>Théorie de la Littérature</i>	p. 88.
	<i>As mil e uma noites</i>	p. 88.

Chaucer	<i>Contos da Canterbury</i>	p. 88.
	<i>La Princesse de Clèves, Ivanhoe</i>	p. 89, 90
Walter Scott		p. 90.
Fr. Paulhan	<i>L'Esthétique du Paysage</i>	p. 90, 132.
Jean-Peierre Richard	<i>Paysage de Chateaubriand</i>	p. 92, 104, 137.
Anatol Rosenfeld	<i>Texto / Contexto</i>	pp. 92-93.
	<i>Moby Dick, Vidas secas</i>	p. 95.
Leon Surmelian		p. 96.
Philippe Hamon	<i>Poétique</i>	p. 97.
Jean-Pierre Richard	Études sur le Romantisme	p. 97.
Goethe	<i>Werther</i>	p. 99.
	<i>A hora e a vez de Augusto Matraga</i>	p. 100.
Camus	<i>O estrangeiro</i>	p. 100.
Umberto Eco	<i>Obra aberta</i>	p. 101.
Thomas Hardy	<i>Judas, o obscuro</i>	
Jane Austen	<i>Orgulho e Preconceito</i>	p. 105.
	<i>Coisas do reino</i>	p. 107
Balzac, Dickens		p. 107.
	<i>Feiras e Mafuás</i>	
Saint-John Perse	<i>Chronique</i>	p. 111.
Northrop Frye	<i>Anatomia da crítica</i>	p. 114.
Gastão Cruls	<i>Aparência do Rio de Janeiro</i>	p. 118.

Sofia Brayner	<i>Tempo brasileiro</i>	p. 119.
Sérgio Buarque de Holanda		p. 121.
Virgínia Woolf, Mary Russel Mitford		p. 126.
	<i>Sept Siècles de Roman</i>	p. 128.
Pierre Daix		p. 128.
Balzac, Dostoiévski, Tolstói, George Eliott		p. 128.
Paulo Rónai		p. 129.
Stendhal	<i>O vermelho e o negro</i>	p. 130.
Thomas Mann		p. 131.
Gottschalk		p. 134.
Gilberto Freire		p. 137.
M. Barrès, Swift, Flaubert		p. 142

A rainha dos cárceres da Grécia, romance, São Paulo, Melhoramentos, 1976.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Rimbaud, Hermilo Borba Filho		Cita frase do poeta e pontua que a mesma está em carta enviada a Hermilo Borba Filho, p. 3.
Laclos	<i>As ligações perigosas</i>	Cita os nomes das personagens Madame de Volonges de Danceny e Valmont, p. 4.
	<i>Revista Communications</i>	p. 4.
	<i>Revista Burda</i>	p. 4.
Bruno Molisani, Hugo	<i>Le poème comme représentation, in Poétique, n. 4, Paris, 1970, p. 403</i>	Referência sobre a análise de um poema de Hugo, p. 4.

Etienne Alane, Hugo, Jorge Luís Borges	<i>Pierre Ménard, Quixote</i>	p. 5.
Borges, Joyce		p. 6.
	<i>Almanaque do pensamento astrológico</i>	p. 6.
Middleton Murry		p. 6.
Katherine Mansfiel	<i>Diário</i>	Livro depositado na Casa de Rui Barbosa, p. 7.
Goethe	<i>Werther</i>	p. 8.
Machado de Assis	<i>Memorial de Aires</i>	p. 8.
André Gide	<i>Sinfonia Pastoral</i>	p. 8.
		Comentários sobre as personagens femininas (Carlota, Fidélia, Gertrudes) dos livros de Goethe, Machado e Gide, p. 8.
Goethe	<i>Viagem a Itália</i>	Livro depositado no IEB-USP, p. 8
Lewis Carroll	<i>Alice no país das maravilhas</i>	Comenta trecho do cap. VIII, p. 10.
Montaine,	<i>Ensaaios</i>	p. 10.
Cicero, Propp		p. 10.
	<i>Revista Realidade, ano VII, n.º 74</i>	p. 12
	<i>Vidas secas</i>	Comparação entre o conflito de Édipo e Fabiano, p. 13.
Otelo, Desdêmona		Personagens da peça de Shakespeare, p. 14.
	<i>Estado de S. Paulo, 21/01/1970</i>	p. 24.
Reinhol Stephanes		p. 26.
	<i>Revista Veja, 04/09/1974</i>	p. 27.
Parrot, Bonney	<i>Liverpool</i>	p. 30.

	<i>O que dizem as mãos</i>	p. 30.
Jo Sheridan	<i>O futuro em suas mãos</i>	p. 30.
Gilles Lapouge	<i>Les Pirates</i>	p. 31.
Eudócio de Antióquia		p. 32.
J. R. Viana	<i>O úmido e o seco na tradição velada</i>	p. 32.
	<i>Jornal da Tarde 03/10/1974</i>	p. 33.
J. O. Von Hellwig	<i>Die Hand, Zusammenfassung der Welt, Hermaphroditisches Sonn und Mondskind, Arcana Maiora</i>	p. 42.
Patrício Tricasse, Caspar Peucer, Rodolfo Goglenius, capitão d'Arpentigni	<i>Los profetas de las Manos</i>	p. 42.
	<i>Livro de Jó (37, 7)</i>	p. 43.
Madeleine Othenin-Girard	<i>Le livre de la main</i>	Livro depositado na Casa de Rui Barbosa, p. 44.
Jo Sheridan,		p. 45.
Claude Levi-Strauss	<i>O pensamento selvagem</i>	pp. 45-46.
	<i>Velho Testamento</i>	p. 47.
E. R. Curtius	<i>Literatura medieval e Idade Média latina</i>	Livro depositado na Casa de Rui Barbosa, p. 47.
Dominic Zahan	<i>Sociétés d'Initiation Bambara</i>	pp. 48-49.
Tufik Ditron	<i>La Naissance du Monde Selon l'Islam</i>	p. 49.
Alberto Magno de Titivila, São Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino, Padre Antonio Vieira		p. 49.
Sá da Costa	<i>Obras escolhidas</i>	p. 49.
	<i>Diário Popular</i>	p. 51.
Lautréamont		p. 51.
Isidore Ducasse	<i>Oeuvres Complètes</i>	p.51.

	<i>O Estado de São Paulo</i> , 1/11/1974	p. 54.
	<i>Reader's Digest</i> , <i>Poesia e Verdade</i>	p. 56.
Goethe, Harry Truman		p. 56.
Graciliano Ramos		p. 57.
Enéias, Ahab		Cita o nome dos personagens, p. 58.
Stendhal	<i>O vermelho e o negro</i>	p. 62.
Dylan Thomas	Uma visita ao avô in: <i>Retrato do artista quando jovem</i> cão	p. 63.
Dorothy E. Severino	<i>The Reader and his Memory</i>	p. 63.
E. Bezerra de Souza		p. 63.
Borges	<i>Zoologia fantástica</i>	p. 64.
	<i>Guerra e Paz</i>	Cita o nome de personagens, p. 64.
Percy Lubbock, Wayne C. Booth, Henry James, Mark Schorer, Wolfgang Kayser, Stanzel, Sartre, Genette		Reflexões sobre o romance, p. 65.
Diderot	<i>Elogio de Richardon</i> , <i>Paradoxe sur Le comédien</i> , <i>La Religieuse</i> , <i>Ocuvres</i>	p. 66.
	<i>Revista Drum</i>	p. 66.
Diderot, Thornton Wilder		p. 67.
Sérgio Sant'Anna	<i>O despertar de Gregório Barata</i>	p. 67.
Machado de Assis		p. 68.
Graciliano Ramos	<i>São Bernardo</i>	p. 68, 69.
Guimarães Rosa	<i>Grande sertão: veredas</i>	p. 68, 69, 77, 78.
Anatol Rosenfeld	<i>Texto/Contexto</i>	p. 69.

Robert Musil	<i>O homem sem qualidades</i>	p. 71.
Jean Onimus	<i>L'Enseignement des lettres et la vie</i>	p. 71.
Lewis Carroll	<i>Alice no país das maravilhas</i>	p. 75.
Reinhold Stephanes		p. 77.
Cesarina Lacerda, Lucien Goldmann, Getúlio Vargas		p. 78.
	<i>Falando para o mundo</i>	p. 79.
	<i>Decameron</i>	p. 79.
Geoffrey Chaucer	<i>Contos de Canterbury</i>	p. 79.
	<i>Don Quixote</i>	Cita a Novela do Curioso Impertinente, p. 79,80.
Henry James	<i>The Turn o f the Screw</i>	p. 80.
Geoffrey Chaucer		p. 80.
Boccacio		p. 80.
Hery James, Charles Dickens		Nomes de personagens , p. 80.
	<i>O homem da colina, História do caixeiro viajante</i>	p. 80.
Dickens, Maugham		p. 81.
Anaximandro de Mileto		p. 82, 83.
	<i>Jornal da Tarde, São Paulo, 17/12/1974</i>	p. 84.
Benedito Lacerda, Humberto Porto, Nelson Ferreira, Antônio Maria, Luiz Bandeira, Irmãos Valença, Capiba		p. 89.
Edgard Moraes	<i>Valores do passado</i>	p. 89.
Dora Paulo Paes	<i>As bulas e as bulas</i>	p. 90.
Cesare Beccaria	<i>Dos delitos e das penas</i>	p. 93.

Ataulfo Alves		Cita versos de canções, p. 94.
Vivaldi	<i>Inverno</i>	p. 95.
Massaud Moisés	<i>Dicionário de termos literários e ocultistas</i>	p. 106.
Zola		p. 107.
Virgínia Woolf	<i>To the lighthouse</i>	p. 107.
Marquerol Quarez	<i>Introdução às artes do gesto</i>	p. 107.
	<i>Jornal do Brasil</i> 22 e 31/1/1975.	p. 108.
Teresa de Jesus	<i>Obras completas</i>	Cita trecho, p. 121.
Carlos Góes	<i>Método de redação</i>	p. 122, 136, 178.
Admir Ramos	<i>Moderno curso de oratória</i>	p. 123.
	<i>Secretário dos amantes</i>	p. 123.
Petrarca		Trecho de soneto, p. 123, 124.
Aristóteles	<i>Poética</i>	p. 128.
Rocha Pombo	<i>História do Brasil</i>	p. 128.
Pe. Antônio Vieira	<i>Sermões</i>	p. 129.
Johannes de Laet		p. 129.
	<i>Historie ofte Jaerlijck Verhael van de Verrichtingen der Geoctroyeerde West-Indische Compagnie.</i>	p. 129.
Thomas Mann	<i>José, o provedor</i>	p. 129.
Henry Koster	<i>Travels in Brazil</i>	p. 130
Pe. Lopes Gama		p. 130.
Pereira Costa	<i>Folk-lore Pernambucano</i>	p. 130.

Tarcísio L. Pereira	<i>Clavinas e Rendas</i>	p. 131.
	<i>Prosopopeia</i>	p. 133.
Orlando Villas Boas, Cláudio Villas Boas	<i>Jornal da Tarde, São Paulo, 18/4/1975</i>	p. 135.
	<i>Judas, o obscuro</i>	p. 138.
	<i>Fome</i>	p. 138.
	<i>Manhattan Tranfer</i>	p. 138.
Frei Manuel Calado	<i>O valeroso Lucideno</i>	p. 138.
	<i>Vanity Fair</i>	p. 140.
	<i>David Copperfield</i>	p. 140.
Édipo		p. 140.
Ivan Ilitch, Lord Jim		p. 141.
Luís da Câmara Cascudo	<i>Geografia do Brasil holandês</i>	p. 146, 152.
Defoe	<i>Diário do ano da peste</i>	p. 153.
Ovídio	<i>As metamorfoses</i>	p. 155.
B. L. Mgyar		p. 157.
Ernest Grassi	<i>Arte e Mito</i>	p. 157.
Jean-Paul Sartre	<i>Situations II</i>	p. 157.
	<i>Histórias fantásticas</i>	p. 165.
Joyce	<i>Ulisses</i>	Cita nome dos personagens, p. 168
Homero	<i>Odisseia</i>	p. 170.
Cassius Clay		
Joyce		p. 171.

Homero, Melanchton, Lutero, Aquiles		p. 171.
	<i>Eneida</i>	p. 171.
Clemente de Alexandria, Sólon, Empédocles, Hércules, Sansão, Davi		p. 172.
	<i>Demanda do Santo Graal</i>	p. 172, 173.
Pedro Alfonso	<i>Disciplina clericalis</i>	p. 172.
Lázaro de Pádua	<i>De Amore et Dilectione Dei et Proximi</i>	p. 173.
Sterne	<i>Tristram Shandy</i>	p. 176.
Lessing		p. 176.
Dostoiévski		Cita nome de personagens do autor, p. 176, 177.
C. D. Norman	<i>The Novel and its Problems</i>	p. 176.
Padre Anchieta, Clarice Lispector, Machado de Assis		p. 181.
	<i>Iracema</i>	p. 181.
Gregório de Matos		p. 182.
José de Alencar		p. 183.
John Williams Witt	<i>Positions & Suppositions</i>	p. 183.
Oswald de Andrade	<i>Manifesto antropófago</i>	p. 183.
José Cláudio, Montez Magno, Hermilo Borba Filho, Paulo Cavalcanti, Jefferson Ferreira Lima, Gastão de Holanda		p. 188, 189.
Hesíodo		p. 192.

Do ideal e da glória. Problemas inculturais brasileiros, coletânea de artigos e ensaios, incluído *Um mundo estagnado*. São Paulo, Summus, 1977.

Autor/Artista	Obra	Nota da pesquisa
Robert Escarpit, Ronald E. Barker	<i>A fome de ler</i>	Epígrafe do livro
Comitê de sustentação para o Ano Internacional do Livro 22/10/1971	<i>Da carta do livro</i>	Epígrafe do livro
	<i>Lei de Diretrizes e Bases da Educação (n.º 4.024, de 20/12/1961)</i>	p. 16.
	<i>Um apólogo, O Paquequer, A prece, Meus oito anos, Círculo vicioso, As pombas, Visita à casa paterna</i>	p. 17.
F. Barreto, Carlos Laet	<i>Antologia nacional</i>	p. 17.
Afrânio Peixoto, Taunay		p. 17.
	<i>Fruta do mato, Maria Bonita, Inocência</i>	p. 17.
Catullo Cearense		p. 17.
Nestor Delvaux	<i>Português, Curso colegial</i>	p. 17.
Raul Moreira Lellis	<i>Português no ginásio</i>	p. 17.
Silveira Bueno	<i>Estilística brasileira</i>	p. 17.
Domingos Olímpio, Amadeu de Queiroz, Manoel de Oliveira Paiva		p. 18.
Aída Costa	<i>Português, 4.ª série ginasial</i>	p. 18.
Silveira Bueno	<i>A arte de escrever</i>	p. 18.
	<i>A lenda do tio Gabriel</i>	p. 18.
Domingos Paschoal Cegalla	<i>Português</i>	p. 18.
Maximiano Augusto Gonçalves	<i>Língua pátria</i>	p. 18.

Plínio Salgado, Catullo Cearense, Malba Tahan		p. 18.
Malba Tahan		p. 19.
Humberto de Campos, Viriato Correia, Olegário Mariano, Plínio Salgado, Catullo da Paixão Cearense.		p. 19.
	<i>Visita à casa paterna</i>	p. 19, 22.
José Lins do Rego, Graciliano Ramos, José Américo de Almeida, Luís Jardim, João Clímaco Bezerra, Amando Fontes, Gilberto Freyre		p. 19.
Cavalcanti Proença		p. 20.
Adalberto Prado e Silva	<i>Língua pátria - Curso colegial</i>	p. 20.
Jorge Amado	<i>Mar morto, Terras do sem fim, Gabriela, cravo e canela</i>	p. 20.
Adonias Filho	<i>Os servos da morte, Memórias de Lázaro, Corpo vivo, O forte</i>	p. 20.
João Guimarães Rosa		p. 20.
Ciro dos Anjos	<i>Abdias, O amanuense Belmiro, Montanha</i>	p. 20.
Anibal Machado, Cornélio Pena, Octávio de Faria, Lúcio Cardoso		p. 20.
Waldomiro Autran Dourado, Clarice Lispector, José Geraldo Vieira.		p. 21.
Antônio Olavo Pereira	<i>Marcoré</i>	p. 21.
Antônio Alcântara Machado, Amadeu de Queiroz, Maria de Lourdes Teixeira, Orígenes Lessa.		p. 21.
Marques Rebelo	<i>Espelho partido</i>	p. 21.
Octávio de Faria	<i>Tragédia burguesa</i>	p. 21.
Érico Veríssimo	<i>O Tempo e o Vento</i>	p. 21, 28.
Fausto Barreto, Carlos Laet	<i>Antologia Nacional</i>	p. 21.

Cassiano Ricardo		p. 21.
Silveira Bueno	<i>A arte de escrever, A lenda do tio Gabriel</i>	p. 23.
Manuel Bandeira	<i>Apresentação da poesia brasileira</i>	p. 23
Machado de Assis, Marques Rebelo		p. 24.
	<i>A arte de triunfar na vida</i>	p. 24.
Aída Costa, Domingos Cegalla, Maximiano Augusto Gonçalves		p. 24.
Maximiano Augusto Gonçalves	<i>Brasil campeão, O sol e o vento</i>	p. 25.
Ulisses Dinis	<i>Português ginásial (Antologia)</i>	p. 25.
Mansur Guérios		p. 25.
Meton Arnaldo Soares	<i>Exame de português - ginásial, Exame de português - colegial e vestibular</i>	p. 27, 28, 29.
Silveira Bueno		p. 27.
Lima Barreto	<i>Recordações do escrivo Isaías Caminha, Triste fim de Policarpo Quaresma</i>	p. 27.
Taunay		p. 27.
Marquês de Maricá		p. 28.
Balzac		p. 28.
Mont'Alverne	<i>É tarde! É muito tarde!</i>	p. 28.
Casimiro de Abreu	<i>Meus oito anos</i>	p. 28, 30
Jorge de Lima	<i>O acendedor de lampiões</i>	p. 28.
Olavo Bilac	<i>Ouvir estrelas</i>	p. 28, 30
Alencar	<i>Verdes mares bravios</i>	p. 28.

Gonçalves Dias	<i>Canção dos Tamoios</i>	p. 28.
Malba Tahan		p. 28, 29.
Ciro dos Anjos, João Guimarães Rosa, Anibal Machado, João Cabral de Melo Neto, Cornélio Pena, Graciliano Ramos.		p. 28.
Marques Rebelo	<i>O espelho partido, Oscarina, Três caminhos, Marafa</i>	p. 28.
José Geraldo Vieira	<i>A quadragésima porta, Carta à minha filha em prantos, A túnica e os dados, Ladeira da memória, O Albatroz, Terreno baldio, Território humano</i>	p. 29.
Gilberto Freyre	<i>Casa grande & senzala, Sobrados e mocambos</i>	p. 29.
Brasílio Itiberê		p. 29.
Carlos Drummond de Andrade	<i>Lições das coisas</i>	p. 29.
Cassiano Ricardo	<i>Jeremias sem chorar</i>	p. 29.
Francisco Karam, Teodomiro Tostes		p. 29.
Jaime Balão Júnior	<i>Eterno sonho</i>	p. 29.
Sá de Miranda, Mont'Alverne, Raquel de Queiroz		p. 29.
Manuel Bandeira		p. 30
José de Alencar	<i>A palavra</i>	p. 30.
Castilho	<i>Paralelo entre Vieira e Bernades</i>	p. 30.
Aluísio de Azevedo	<i>Amanhecer no cortiço</i>	p. 30.
Rui Barbosa	<i>O trabalho</i>	p. 30.
Nestor Delvaux	<i>Português- 1ª série colegial</i>	p. 30.
Machado de Assis	<i>A agulha e a linha</i>	p. 30.
Coelho Neto, Catullo Cearense, Augusto Gil, Silveira Bueno, Euclides da Cunha.		p. 30.

Celso Cunha, Valter Wey		p. 32, 39.
Drummond		Cita trecho do poema Mãos dadas, p. 32.
Graciliano Ramos	<i>São Bernardo</i>	p. 32.
Wagner Ribeiro	<i>Português, 3.ª série colegial</i>	p. 33, 34.
Antônio Gedeão		p. 33.
Walmir Ayala	<i>O túnel</i>	p. 33.
Ledo Ivo		p. 33.
Leon Eliachar, Vão Gogo		p. 33.
Guimarães Rosa, Ciro do Anjos, Graciliano Ramos, José Geraldo Vieira, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto		p. 33.
Antônio Duarte Gomes Leal	<i>Traição, herege e renegado</i>	p. 34.
Antônio de Macedo Papança, Conde Monsaraz, Machado de Assis, Mucharrifeddín		p. 34.
Carlos Drummond de Andrade		Cita trecho de prefácio a edição brasileira de <i>As relações perigosas</i> , de Laclos, p. 34.
Laclos	<i>As relações perigosas</i>	p. 34.
Fábio Freixieiro	<i>Iniciação a análise literária, literatura brasileira</i>	p. 37.
Gregório de Matos		p. 38.
Ariano Suassuna	<i>Auto da compadecida</i>	p. 38.
Celso Cunha	<i>Manuel de português</i>	p. 38, 39.
Machado de Assis	<i>Um apólogo, A agulha e a linha</i>	p. 38.
	<i>Canção do exílio, O acendendor de lampiões, Meus oito anos, As pombas</i>	p. 38, 40.

Graciliano Ramos, Mário Palmério, Ledo Ivo, Luís Jardim, Fernando Sabino, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Tristão de Ataíde, Herberto Sales, Cecília Meireles, Guimarães Rosa, Marques Rebelo, Érico Veríssimo.		p. 38.
Carlos de Laet, Fausto Barreto	<i>Antologia nacional</i>	p. 38, 39.
Enéias Martins de Barros	<i>Curso de português</i>	p. 39.
Mansur Guérios, Gama Filho, Luís Gonzaga da Gama Filho		p. 39.
Olavo Bilac	<i>Ouvir estrelas</i>	p. 40, 145
Raimundo Correia	<i>As pombas</i>	p. 40, 145.
Luís Guimarães Jr	<i>Visita à casa paterna</i>	p. 40, 145.
Afrânio Coutinho	<i>Antologia brasileira de literatura</i>	p. 40
Machado de Assis		p. 40.
Antonio Candido, José Aderaldo Castelo	<i>Presença da literatura brasileira</i>	p. 40.
	<i>Lisbela e o prisioneiro</i>	Sobre a publicação ilegal da peça <i>Lisbela e o prisioneiro</i> , p. 49, 50.
Fernando Saboyá		p. 49, 50, 52
Hermilo Borba Filho		p. 50.
Montserrat Mira		p. 50.
Ariano Suassuna	<i>O santo e a porca</i>	p. 50, 51.
Djalma Bittencourt		p. 52.
Maria Clara Machado		p. 52.
Guilherme Figueiredo	<i>Asilo diplomático</i>	p. 52.
Silveira Sampaio	<i>A necessidade de ser polígamo</i>	p. 52.
Charles Renouard		p. 53.

Arnaldo Niskir	<i>Ciência e Tecnologia</i>	p. 55.
Bernard Pingaud		p. 57.
	<i>Les Tempes Modernes</i>	p. 57.
	<i>Guerra sem testemunhas</i>	p. 58.
Machado de Assis, Guimarães Rosa, José de Alencar		p. 62.
Dalton Trevisan	<i>A guerra conjugal</i>	p. 62.
Anchieta, Frei Vicente do Salvador, Gregório de Matos		p. 69.
Anchieta		p. 70.
Gabriel Soares de Sousa	<i>Tratado descritivo do Brasil</i>	p. 70, 71.
Frei Vicente	<i>História do Brasil</i>	p. 70.
Pe. Vieira	<i>Sermão da quinta domingo da Quaresma</i>	p. 72.
Paulo Autran		p. 73.
Pe. José de Anchieta		p. 74.
Castro Alves		p. 73.
Pe. José de Anchieta	<i>Autos na festa de Natal, Na vila de Vitória</i>	p. 74.
João Francisco Lisboa		p. 73.
	<i>Jornal de Tímon</i>	p. 73.
Affonso Romano Sant'Anna		p. 75.
José J. Veiga		p. 76.
João Antônio	<i>Busca</i>	p. 76.
Guimarães Rosa	<i>Os cimos</i>	p. 76.
Clarice Lispector	<i>Mistério em São Cristóvão</i>	p. 76.

Samuel Rawet	<i>Grinquinho</i>	p. 76.
Autran Dourado	<i>A última vez</i>	p. 77.
Luís Jardim	<i>Conceição</i>	p. 77.
Ricardo Ramos	<i>A moeda</i>	p. 77.
Lygia Fagundes Telles	<i>A ceia</i>	p. 77.
Dalton Trevisan	<i>Penélope</i>	p. 77.
Dalton Trevisan	<i>Uma vela para Dario</i>	p. 77.
Julieta de Godoy Ladeira	<i>Outono</i>	p. 77.
Rubem Fonseca	<i>Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência</i>	p. 77.
	<i>O Ateneu, Doidinho, Infância</i>	p. 78.
Lima Barreto		p. 78.
	<i>Caderno B do Jornal do Brasil 10/01/1976</i>	p. 79.
	<i>Veja 13/08/1975</i>	p. 79.
Greimas, Todorov		p. 80.
Clarice Lispector	<i>Laços de família</i>	p. 80.
Cecília Meireles, Garret, Castro Alves, Gonçalves de Magalhães, Afonso Pena, Cesário Verde, Gonçalves Dias, Manuel Bandeira, Fagundes Varela, Guilherme de Almeida, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira, Gregório de Matos, Santa Rita Durão, Olavo Bilac, Camilo Castelo Branco		p. 80.
Graciliano Ramos, Rui Barbosa, Fernando Pessoa, Luiz de Camões, Carlos Gomes Euclides da Cunha, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Visconde de Taunay, José de Alencar, Alberto Caeiro		p. 80.
Tchaikovsky		p. 81.
	<i>Eram os deuses astronautas?</i>	p. 81.

Saussure, Todorov, Lucien Goldmann		p. 81.
Alexandre Dumas, Sartre, Shakespeare, Camões Assis, Chateaubriand, Faulkner Papillon		p. 81.
	<i>Vidas secas</i>	p. 81.
	<i>Dom Casmurro</i>	p. 81.
Silveira Bueno	<i>Pelas estradas do sol</i>	p. 81.
Castro Alves	<i>Navio negreiro</i>	p. 82.
Autran Dourado	<i>O risco bordado</i>	p. 82.
	<i>Ana Karenina</i>	
Auerbach	<i>Mimesis</i>	p. 82.
Roland Barthes	<i>Crítica e verdade, O grau zero da escritura</i>	p. 82.
Jakobson	<i>Linguística e Poética</i>	p. 82.
Ernst Kris	<i>Psicoanálisis del Arte, e del Artista</i>	p. 82.
Castagnino	<i>Análise literária</i>	p. 82.
Wolfgang Kayser	<i>Análise e interpretação da obra literária</i>	p. 82.
Abraham Moles	<i>O Kitsch</i>	p. 82.
Umberto Eco	<i>Obra aberta</i>	p. 82.
Todorov	<i>As estruturas narrativas</i>	p. 82.
	<i>Poétique e Communications</i> n. ° 8	p. 83.
Anchieta		p. 83.
Blanche Dubois		p. 84.
C. Wright Mills		p. 90.

Graciliano Ramos	<i>São Bernardo</i>	p. 92.
Paulo Honório		p. 92, 93.
Günter Lorenz, Guimarães Rosa,		p. 103.
Francisco Marins, Maneul Puig, Rodolfo Valentino, George Raft		p. 104.
Manuel Puig		p. 105.
	<i>Quixote, Madame Bovary</i>	p. 105.
Julien Sorel, Raskolnikoff		p. 105.
Thomaz Hardy	<i>O Judas</i>	p. 105.
Tolstói, Balzac, Shakespeare		p. 105.
Dickens, Sterne, Fielding, Brontë, Shakespeare, Kipling, Maugham		p. 106.
Harold Wilson, Rainha Vitória, Lorca		p. 106.
Eduardo Galeano	<i>Vagamundo</i>	p. 109, 110
Rubem Vela		p. 110.
	<i>Guerra e Paz</i>	p. 111.
Pedro Bezukow, Tolstói		p. 111.
Julio Cortázar	<i>Rayuela</i>	p. 111.
Alberto Wagner de Reyna, Heidegger, Julio Forcat		p. 111.
Forcat, João Cabral de Melo Neto		p. 112.
Jorge Luís Borges, Eduardo Galeano, Guimarães Rosa, Carpentier, Hemingway, Fitzgerald, Gertrude Stein, John dos Passos		p. 112.
Julieta de Godoy Ladeira, Ingrid Bergmann, Rossellini		p. 113.
Max Frisch		p. 115.
Manuel Scorza, Goethe		p. 116.
Hemingway, Varga Llosa, Peter Weidhaas		p. 117.

Ugné Karvelis, Maurice Nadeua		p. 118.
Juan Rulfo	<i>Pedro Páramo</i>	p. 119
Lucien Febvre, H. J. Martin	<i>L'Apparition du Livre</i>	p. 119.
Magda Oliver, Carmen Balcells		p. 120.
Theo Sontropp		p. 121.
Machado de Assis, Euclides da Cunha, Cornélio Pena		p. 123.
	<i>A menina morta, Memórias de um sargento de milícias, Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá</i>	p. 123.
Kilkerry		p. 123.
Lima Barreto		p. 124.
Dino Preti	<i>Aprendendo português... Lições de língua, Comunicação e expressão</i>	p. 127, 130.
Jairo F. Martins	<i>Comunicação e expressão em português</i>	p. 128, 129, 130.
Roberto Melo Mesquita, Cloder Rivas Martos	<i>Trabalho dirigido de comunicação e expressão</i>	p. 128, 130, 135, 137, 139, 142.
F. Tescarolo, L. Megale	<i>Novos caminhos em comunicação</i>	p. 128, 143.
Francisco de Assis Maranhão	<i>Ler, ouvir, falar e escrever – Expressão e Comunicação em Língua Portuguesa</i>	p. 129, 143.
	<i>Novo dicionário Aurélio</i>	p. 129.
J. França Miranda	<i>Instrução programada de português</i>	p. 130, 137.
Heitor Megale, Marilena Matsuoka	<i>Literatura e Linguagem</i>	p. 131, 137, 142, 146.
Dino Preti		p. 134.
Jairo F. Martins		p. 135, 137, 138. 142.
Leo Vaz	<i>O burrico Lúcio</i>	p. 135.

José J. Veiga, Murilo Rubião		p. 139.
Ezra Pound	<i>ABC da literatura</i>	p. 139.
Augusto de Campos, José Paulo Paes		p. 139.
Dino Preti	<i>Aprendendo português</i>	p. 140, 141.
Orígenes Lessa	<i>O feijão e o sonho</i>	p. 141.
Machado de Assis	<i>Obra completa</i>	p. 141.
Machado de Assis	<i>Iaiá Garcia, Helena</i>	p. 141.
Vinícius de Moraes	<i>Antologia poética</i>	p. 141.
Carlos Drummond de Andrade	<i>Reunião</i>	p. 141.
Manuel Antônio de Almeida	<i>Memórias de um sargento de milícias</i>	p. 141.
J. França Miranda	<i>Instrução programada de português</i>	p. 141.
Clarice Lispector	<i>Legião estrangeira</i>	p. 141.
Rubem Braga	<i>A borboleta amarela</i>	p. 141.
Dino Preti, J. França Miranda		p. 142.
	<i>Nas terras do rei Café</i>	p. 142.
Carlos Drummond de Andrade		p. 142.
	<i>Revista Geográfica Universal</i>	p. 142.
	<i>Entrelinhas</i>	p. 142.
	<i>Sua boa estrela</i>	p. 142.
Ricardo Ramos	<i>Cemitério de elefantes</i>	p. 142.
João Cabral de Melo Neto	<i>A educação pela pedra, poema catar feijão</i>	p. 143.
Clarice Lispector	<i>Laços de família</i>	p. 143.

	<i>Apólogo brasileiro sem véu de alegoria</i>	p. 143.
	<i>Irmãos Dagobé</i>	p. 143.
Carmem Bernos Gasztold	<i>Oração do gato, Oração do boi, Oração do rato</i>	Poemas traduzidos por Carlos Drummond de Andrade, p. 143.
Orígenes Lessa		p. 145.
Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Monteiro Lobato, Orígenes Lessa, Stanislaw Ponte Preta, Millôr Fernandes, Érico Veríssimo, Cecília Meireles, Rubem Braga, José Lins do Rego, José Cândido de Carvalho		p. 146, 147.
Sérgio Porto, João Cabral de Melo Neto, Cornélio Pena, Lúcio Cardoso, Dionélio Machado, Otávio de Faria, Ciro dos Anjos, José Geraldo Vieira, Lima Barreto, Augusto Frederico Schmidt, Gregório de Matos, Tomaz Antônio Gonzaga, Joaquim Cardoso, Raul de Leoni, Augusto dos Anjos		p. 147.
Ataulfo Alves	<i>Meus velhos tempos</i>	p. 147.
Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Teles, Adonias Filhos, Samuel Rawet, Hermilo Borba Filho, Ricardo Ramos, Bernardo Elis, O. G. Rego de Carvalho, Moreira Campos, João Antônio, Caio Porfírio Carneiro, Sérgio Sant'Anna, Nélida Piñon, Autran Dourado		p. 148.
Esdras do Nascimento, Osvaldo França Jr. Dalton Trevisan, José J. Veiga, Murilo Rubião, Jorge Amado, José de Alencar, Stanislaw Ponte Preta		p. 148.
Dino Preti, J. França Miranda, Jairo F. Martins, Roberto Melo Mesquita, Cloder Rivas Martos, Floriano Tescarolo, Lafayette Megale, Francisco de Assis Maranhão.		p. 148.
Carlos Chiacchio, Catulo da Paixão Cearense, Celso Pedro de Lima, Daniel Felipe, Dirceu Câmara Leal, Egas Moniz Aragão, Ítalo Zailu Gatto, J. Pereira, Juarez Távora, Mário Filho, Mário Lago, Noêmi k. Pisani Gerulis, Pedro Geraldo Costa, Rogério H. da costa, Sandra Cavalcanti, Pe. Zezinho, Edson Arantes do Nascimento		p. 148.
J. França Miranda	<i>Rosemary</i>	p. 148.
Renoir		p. 154.
Robert Escarpit	<i>La Révolution du Livre</i>	p. 157.
Marlos Nobre		p. 158, 159.

Arthur B. Friedman		p. 161, 162, 163.
Zico, Vera Fischer, Sargentelli		p. 163.
	<i>Revista Status</i>	p. 163.
	<i>O último tango em Paris</i>	p. 165, 166.
Max Ernest, Tutancâmon, Ravena, Stockhausen, Matisse		p. 165.
Marlon Brando, Bertolucci		p. 166, 168.
	<i>Guerra e Paz</i>	p. 166.
Passolini	<i>Os 120 dias de Sodoma, Teorema, Evangelho segundo São Mateus</i>	p. 166, 167, 168.
Tchekhov	<i>O cerejal</i>	p. 167.
Giorgio Strehler, Valentina Cortese		p. 167.
Lima Barreto	<i>Recordações do escrivo Isaías Caminha, Triste fim de Policarpo Quaresma, Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá</i>	p. 171, 172.
Francisco de Assis Barbosa	<i>A vida de Lima Barreto</i>	p. 171.
Monteiro Lobato		p. 172.
Paulo Hasslocher	<i>Correspondência</i>	p. 172.
	<i>Bagatelas, Feiras e Mafuás, Vida urbana, Marginália, Impressões de leitura</i>	p. 172, 174.
Astrojildo Pereira		p. 172.
	<i>Reveu des Deux Mondes</i>	p. 172.
Antônio Houaiss	<i>Vida Urbana</i>	p. 173.
Lima Barreto, Rodrigues Alves		p. 173.
Osman Lins	<i>Lima Barreto e o Espaço Romanesco</i>	p. 173.
Artur Bernades, Bossuet, Rodrigue Alves, Woodrow Wilson, Coelho Neto		p. 174.

Lima Barreto	<i>Os Bruzundangas</i>	p. 175.
Graciliano Ramos, Lima Barreto		p. 177.
Machado de Assis		p. 178.
Lima Barreto	<i>Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá</i>	p. 178.
Antonio Candido	<i>Vários Escritos</i>	p. 178.
Graciliano Ramos	<i>Caetés, Memórias do Cárcere</i>	p. 179.
	<i>Dom Casmurro</i>	p. 179.
Antonio Candido	<i>Tese e Antítese</i>	p. 179.
	<i>Caetés, São Bernardo, Angústia, Vidas secas, Insônia, Infância, Memórias do cárcere</i>	p. 180, 181.
Euclides da Cunha	<i>Os sertões</i>	p. 181.
Heloísa Ramos		p. 181.
James Amado, Machado de Assis, José Lins do Rego		p. 182.
Hermilo Borba Filho	<i>Os caminhos da solidão, Sol das almas</i>	p. 185.
	<i>Sete dias a cavalo</i>	p. 186.
	<i>A donzela Joana</i>	p. 187.
Sylvio Rabello	<i>Cabeleira aí vem</i>	p. 187.
Calderón	<i>O grande teatro do mundo</i>	p. 187.
	<i>Sonho de uma noite de verão</i>	p. 187.
	<i>Um cavalheiro da segunda decadência, Margens da lembrança, O pesadelo fluvial, A porteira do mundo, O cavalo da noite, Deus no pasto</i>	p. 187.
	<i>Sobrados e mucambos, Agá, O general está pintando, Sete dias a cavalo, As meninas do sobrado, Os ambulantes de Deus</i>	p. 188.

La Paz existe?, literatura de viagem, em parceria com Julieta de Godoy Ladeira, São Paulo, Summus, 1977.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Juan Velasco Alvarado		p. 21.
Fernando Fuenzalida Vollmar	<i>Perú hoy</i>	p.30.
Bruegel	<i>Dança de camponeses, Dança nupcial</i>	p. 49.

O diabo na noite de Natal, literatura infantil, São Paulo, Pioneira, 1977.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
J. Simões Lopes Neto		Cita o nome do autor e da personagem Neguinho do Pastoreiro, p. 12.

Missa do Galo - Variações sobre o mesmo tema, organização e participação, São Paulo, Summus, 1977.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Machado de Assis		Epígrafe do conto escrito por Osman Lins, p. 45.
	<i>O vermelho e o negro</i>	p. 45, 47.
Stendal		p. 48.

Casos especiais de Osman Lins, novelas adaptadas para televisão e levadas ao ar pela T.V. Globo, São Paulo, Summus, 1978.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Mozart		p. 49
	<i>Romeu e Julieta</i>	p. 103.
Tchekov	<i>O cerejal</i>	p. 112.
Casimiro de Abreu		p. 116.

Evangelho na taba. Problemas inculturais brasileiros II, coletânea de artigos, ensaios e entrevistas, com apresentação de Julieta de Godoy Ladeira, São Paulo, Summus, 1979.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
Mircea Eliade	<i>O sagrado e o profano</i>	p. 16.
Pio XI	<i>Quas primas</i>	p. 18.
Antônio Vieira, José de Anchieta		p. 20.
	<i>História da literatura brasileira</i>	p. 20.
José Aderaldo Castelo	<i>Manifestações literárias da Era Colonial</i>	p. 20.
José Veríssimo		p. 21, 22.
Anchieta	<i>Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil, De Beata Virgine Dei Matre Maria</i>	p. 21.
Alfredo Bosi	<i>História concisa da Literatura Brasileira</i>	p. 22.
Sábato Magaldi	<i>Panorama do teatro brasileiro</i>	p. 22.
	<i>Auto de Adão, O Milagre de Teófilo, Todomundo</i>	p. 22.
Anchieta, Vinícius de Moraes, Jorge Andrade		p. 23.
Lima Barreto	<i>Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá</i>	p. 23.
Gabriel Soares de Sousa	<i>Tratado descritivo do Brasil</i>	p. 27.
Pero Vaz de Caminha		p. 27.
Dorothy Lamour		p. 28.
	<i>O Galante Mr. Deeds</i>	p. 28.
Gary Cooper		p. 28.
Roland Barthes	<i>Mitologias</i>	p. 29.
J. K., Foster Dulles, Otávio Mangabeira, Eisenhower		p. 29.

Hitler, Stalin, Carlitos, Clark Gable, Soljenitsin, Tolstói, Carlos Prestes, Ibsen, Ho Chi-Min, Napoleão III, Mao-Tse-Tung		p. 36.
	<i>Dom Casmurro</i>	p. 36.
John Wayne		p. 36.
Zapata, Fidel		p. 37.
Rainer Maria Rilke, Franz Xaver Kappus		p. 43.
Ítalo Svevo	<i>A consciência de Zeno</i>	p. 45.
Erza Poud	<i>ABC da literatura</i>	p. 45.
Xavier Marques		p. 45, 46.
	<i>Madame Bovary</i>	p. 45.
	<i>Revue des Deux Mondes</i>	p. 45.
Flaubert, Balzac, Leon Aubineau		p. 45.
	<i>Bouvard et Pécuchet</i>	p. 45.
Emile Faguet		p. 45.
Andrade Muricy, José Veríssimo, T. S. Elliot		p. 46.
David Salles	<i>O ficcionista Xavier Marques: um estudo da "Transição" Ornamental.</i>	p. 46.
Gregório de Matos, Machado de Assis, Lima Barreto, Graciliano Ramos		p. 51.
C. Wright Mills		p. 52.
Schücking	<i>O gosto literário</i>	p. 53.
Dickens		p. 53.
Charlotte Brontë	<i>O professor</i>	p. 53.
Afonso Romano de Sant'Anna		p. 55.
	<i>Revista Escrita, n. ° 16</i>	

Bioy Casares	<i>A máquina fantástica (Invención de Morel), Diário da guerra do porco</i>	p. 56.
Malcolm Lowry	<i>Debaixo do vulcão</i>	p. 56.
Otto Maria Carpeaux		p. 57.
Alfredo Bosi	<i>História concisa da Literatura Brasileira</i>	p. 57.
Olimpio de Sousa Andrade	<i>O livro brasileiro</i>	p.58.
	<i>Veja, Status, Cláudia, Manchete</i>	p. 59.
Richard Bamberger	<i>Como incentivar o hábito da leitura</i>	p. 60, 61, 62.
Henry Miller	<i>O pesadelo refrigerado</i>	p. 63.
Maurice Blanchot	<i>Le Livre à Venir</i>	p. 64.
	<i>Realismo & Anti-Realismo na Literatura Brasileira</i>	p. 66, 67.
Lima Barreto, Carlos Nelson Coutinho		p. 67.
Antônio Arnoni Prado	<i>Lima Barreto: o crítico e a crise</i>	p. 67.
Guimarães Rosa	<i>Grande sertão: veredas</i>	p. 67.
José Paulo Netto		p. 67.
Virgínia Woolf	<i>Diário</i>	p. 68.
Roa Bastos	<i>Eu, o supremo</i>	p. 68.
Carpentier	<i>O recurso do método</i>	p. 68.
Astúrias	<i>O senhor presidente</i>	p. 68.
Garcia Marques	<i>O outono do patriarca</i>	p. 68.
Plínio Salgado	<i>A anta e o curupira</i>	p. 69.
José Aderaldo Castello	<i>Antologia do ensaio literário paulista</i>	p. 69.
Virgílio, Homero, Dante, Camões, Melville, George Sand, Dostoiévski, Baudelaire, Edgar Allan Poe, Balzac		p. 69.
Hermann Broch	<i>A morte de Virgílio</i>	p. 69.

Diderot	<i>Jacques o Fatalista</i>	p. 69.
Sterne	<i>Tristram Shandy</i>	p. 69.
Cervantes	<i>Quixote</i>	p. 69.
Pierre Daix	<i>Sept Siècles de Roman</i>	p. 69.
Lukács	Thomas Mann e a Tragédia da arte moderna	p. 70.
Carlos Nelson Coutinho		p. 70.
Lucia Miguel Pereira		Sobre sua tradução de Choderlos de Laclos ou Marcel Proust, p. 71.
Siegfried Unseld, James Joyce		p. 71.
Brecht, Hermann Hesse, Mircea Eliade, Hermann Broch, Strindberg, Rainer Maria Rilke		p. 72.
	<i>Ulisses</i>	p. 72, 73.
Joyce	<i>Finnegans Wake</i>	p. 72.
Hermann Broch	<i>A morte de Virgílio</i>	p. 72.
Adolf Portmann, Gerdthom Scholem		p. 72.
Georg Goyert, Fritz Senn, Klaus Reichert		p.72.
Joyce	<i>Dublinenses</i>	p. 73.
	<i>Portrait of Artist as a Young Man, Little Prose, Stephen the Hero</i>	p. 73.
Heinrich Hansen, Dieter E. Zimmer, Hans Wollschäger, Klaus Reichert		p. 73.
Érico Veríssimo, Henrique Bertaso		p. 75.
Faulkner, Richard Llewellyn, Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Louis Bromfield, André Gide, Pearl S. Buck, Katherine Mansfield.		p. 75.

Doris Lessing	<i>Memórias de um sobrevivente</i>	Tradução de Clarice Lispector, p. 75.
Heinrich Böll	<i>A honra perdida de Katharina Blum</i>	Tradução de Klaus Schell, p. 76.
	<i>Adeus Mr. Chips</i>	Tradução de Érico Veríssimo, p. 76.
	<i>O tempo redescoberto</i>	Tradução de Lucia Miguel Pereira, p. 76.
	<i>A fugitiva</i>	Tradução de Carlos Drummond de Andrade, p. 76.
	<i>A prisioneira</i>	Tradução de Manuel Bandeira, p. 76.
	<i>Orlando</i>	Tradução de Cecília Meireles, p. 76, 77.
	<i>Retrato do artista quando jovem</i>	Tradução de José Geraldo Vieira, p. 76, 77.
Mário Quintana		p. 76.
Casemiro Fernandes, Antônio Barata, Otávio Mendes Cajado, Agenor Soares de Moura, Leonel Valandro, Vidal de Oliveira, Jean Christophe, Henrique Bertaso		p. 76.
Somerset Maugham	<i>Nas histórias dos mares do sul</i>	p. 76.
Thomas Mann	<i>O jovem José</i>	p. 76.
Joyce		p. 76
Henrique Bertaso, Érico Veríssimo, Stendhal, Nietzsche, Voltaire, Fielding, Choderlos de Laclos, Platão, Balzac, Paulo Rónai		p. 77.
	<i>Lord Jim</i>	Tradução de Mário Quintana, p. 77.
James Hilton	<i>Não estamos sós</i>	p. 77.
Jean Christophe		p. 77.
	<i>Os Thibault</i>	p. 77.
Louis Bromfield, Thornton Wilder, Carles Morgan, Thomas Mann		p. 78.
Faulkner	<i>Luz de agosto</i>	p. 78.

Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Steinbeck, Somerset Maugham, Margaret Kennedy, Huxley, Gide, Vicki Baum, Graham Greene, Proust.		p. 78.
Machado de Assis, Graciliano Ramos	<i>Dom Camurro, São Bernardo</i>	Cita as personagens Capitu e Paulo Honório.
Georges Mounin	<i>Débats Actuels sur l'Étude Littéraire des Texts en France. in: Colóquio Letras mar. de 1972</i>	p. 81.
Lima Barreto	<i>Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá</i>	p. 81.
Bing Crosby		p. 101, 104
	<i>O sinal da cruz, O último varão sobre a terra</i>	
Raul Roulien		p. 102.
Danielle Darieux, Jean Gabin, Frank Capra, Ken Maynard, Buck Jones, Tim McCoy, Cary Cooper, Buster Keaton, Laurel & Hardy, Chaplin, Harold Lloyd		p. 103.
	<i>Beau Geste, Jardim de Allah, Uma noite no Cairo, Damas das camélias, Luzes da cidade, Aconteceu naquela noite</i>	p. 104.
	<i>Ama o teu vizinho (Love Thy Neighbour)</i>	p. 104.
James Dean	<i>Juventude Transviada (Rebel Without a Cause)</i>	p. 105.
Rodolfo Valentino		p. 105.
Platão, Allan Ladd		p. 106.
Natalie Wood		p. 106.
José de Alencar		p. 107.
Edgar Morin	<i>Cultura de massa no século XX</i>	p. 107.
Shelley		p. 108.
	<i>Hamlet, Édipo rei</i>	p. 109.
Machado de Assis	<i>Missa do galo</i>	p. 109.
Katherine Mansfield	<i>A lição de canto</i>	p. 109.
John e Robert Kennedy		p. 110.

Antonio Callado, Rubem Fonseca		p. 111.
	<i>Senhora</i>	Cita o personagem Seixas, p. 115.
Luís Jardim	<i>Maria perigosa</i>	p. 115.
Gilvan Lemos	<i>A noite dos abraçados</i>	p. 115.
Graciliano Ramos	<i>Infância</i>	p. 115.
Ricardo Ramos		p. 115.
Autran Dourado	<i>A glória do ofício</i>	p. 116
	<i>Memórias de um sargento de milícia, Fogo morto</i>	p. 116.
James Joyce	<i>Ulisses</i>	Cita nome de personagens, Bloom e Stephen Dedalus, p. 123.
Allmed Fluntern, Milton Hebal		p. 123.
James Joyce		p. 124.
	<i>Madame Bovary</i>	p. 128.
Choderlos de Laclos	<i>As ligações perigosas</i>	p. 128.
Proust		p. 128.
	<i>Ulisses</i>	p. 128.
Homero		p. 130.
Flaubert	<i>Madame Bovary</i>	p. 134.
Gustavo Meyrink, Louis Pawels		p. 136.
Saint-Exupéry, Sartre		p. 145.
Faulkner, Fitzgerald		p. 147.
Cervantes	<i>Dom Quixote</i>	p. 153.
Maria Stuart		p. 154.
Henry Miller, Lawrence Durrell		p. 154.
Trotsky		p. 155.

Mauro Mota, Delmiro Gouveia		p. 156.
Kafka, André Gide		p. 157.
	<i>O castelo</i>	p. 158.
José Olympio, Antonio Olavo Pereira		p. 160.
Sartre		p. 162.
Robert Escarpit	<i>La Révolution du Livre</i>	p. 162.
	<i>Revista do Livro</i>	p. 162.
Jorge Luís Borges, Witold Gombrowicz, Maurice Nadeau		p. 164.
Marcel Proust, Willian Faulkner		p. 166.
Dante	<i>A divina comédia</i>	p. 167.
Northrop Frye	<i>Anatomia da crítica</i>	p. 167.
Machado de Assis, Graciliano Ramos, Joseph Conrad, Choderlos de Laclos, Gustave Flaubert, Ernest Hemingway		p. 168.
Lima Barreto	<i>Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá</i>	p. 169, 170.
Dante, Rabelais		p. 172.
Matila C. Ghyka		p. 173.
Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Clarice Lispector		p. 173.
Charlie Brown		p. 174.
Wayne C. Booth		p. 177.
Dostoiévski		p. 177.
Kafka	<i>A metamorfose</i>	p. 178.
Gunter Grass	<i>O tambor de lata</i>	p. 178.
Hermilo Borba Filho		p. 178.
Claude Ollier		p. 179.

Jean Ricardou	<i>Problème du Nouveau Roman</i>	p. 179.
Matila C.Ghyka	<i>Esthétique des Proportions dans les Arts, Le Nombre d'Or</i>	p. 179.
José Geraldo Vieira, Pitágoras		p. 179.
Dante	<i>A divina comédia</i>	p. 179.
Curtius		p. 179.
Nogueira Moutinho		p. 179.
Diderot, Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner		p. 179.
	<i>Tel Quel</i>	p. 179.
General Custer		p. 185.
	<i>Ilha do Tesouro</i>	p.188.
	<i>Robinson Crusoe</i>	p. 188
	<i>Gamiani</i>	p. 188.
	<i>Ninon de Lenclos</i>	p. 188.
José Lins do Rego		p. 189.
Bill Wicked		p.190.
Henry Miller		p. 191.
Joyce		p. 200.
Jorge Amado		
Gregory Rabassa		
Cornélio Pena, Dyonélio Machado, Murilo Mendes		p. 204.
Lima Barreto	<i>Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá</i>	p. 205.
Jorge Andrade, Dias Gomes		p. 208.
Hermilo Borba Filho	<i>A donzela Joana</i>	p. 209.

Henry Miller, Lawrence Durrell, Dalton Trevisan, Clarice Lispector		p. 213.
	<i>Ulisses</i>	p. 214, 215.
Faulker, Joyce, Apollinaire, Mallarmé		p. 214.
Virginia Woolf	<i>Through the Lighthouse</i>	p. 215.
Faulker	<i>Enquanto agonizo</i>	
Flaubert	<i>Madame Bovary</i>	p. 215, 216.
Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Haroldo de Campos, Flaubert, Stendal, Tolstói, Joyce		p. 222.
Faulker, Flaubert, Stendhal, Jorge Amado		p. 223.
Brecht	<i>Galileu Galilei</i>	p. 226.
Henry Miller		p. 226, 230.
Jorge Amado		p. 228.
Lima Barreto, Hemingway, Truman Capote		p. 230.
Dalton Trevisan, Clarice Lispector, Vargas Llosa, Machado de Assis		p. 231.
Jorge Amado		p. 240.
Castro Alves		p. 242.
Northrop Frye	<i>Anatomia da crítica</i>	p. 242.
Cézanne		p. 242.
Gilvan Lemos, Hermilo Borba Filho, Paulo Cavalcanti		
Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, José Lins do Rego		p. 258.
Alberto Maranhão		p. 261.
T. S. Eliot, Alejo Carpentier, Max Frisch, Julio Cortázar		p. 264.
	<i>A divina comédia</i>	p. 267.

Malcolm Lowry	<i>Sob o vulcão</i>	p. 268.
Kilkerry, Sousândrade, José Paulo Paes, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Sosígenes Costa, Thomas Hardy, Flaubert		p. 268.
Erilde Melillo Reali		p. 268.

Domingo de Páscoa, Florianópolis, Editora UFSC, 2013.

Autor/Artista/Personalidade	Obra	Nota da pesquisa
		não há citação direta.

Crônicas do Recife, publicadas no Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo de 06/10/1956 a 08/04/1961 In. SANTOS, Rosângela Felício dos. *Osman Lins e o Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo (1956-1961): cotejos com sua obra ficcional*. São Paulo, 2011. 417 p. Dissertação, FFLCH-USP.

Obra /Autor/Obras/Artista/Personalidade	Crônica	Nota da pesquisa
<i>Memórias do boi Serapião</i> , de Carlos Pena Filho Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo, Orlando Ferreira, Vicente do Rego Monteiro, João Cabral de Melo, Goethe, Proust, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira <i>Revistas Graphis e Signature</i>	Um poeta e um boi (06/10/1956)	pp. 247-248.
Aloísio Magalhães, Elezior Xavier	Variações sobre dois pintores (27/10/1956)	pp. 249-251.
<i>Noturno sem música</i> , de Gilvan Lemos <i>Caetés</i> , <i>Angústia</i> , <i>Infância</i> , de Graciliano Ramos <i>Sinfonia pastoral</i> , de Gide	Noturno sem música (10.11.1956)	pp. 251-253.
Aderbal Jurema, Gide, Gilberto Freyre Massapê, de Manuel Maria de Araújo	Um romance do Massapê (08.12.1956)	pp. 253-256.
<i>Boneca partida e outros contos</i> , de Ângela Delouche Alexis Carrell	Conto e clareza (4.1.1957)	pp. 256-258.
<i>Serpentinas e Menino israelita</i> de José Mucinic <i>Madame Bovary</i> , de Flaubert	Judeus no Recife (2.2.1957)	pp. 258-261.

<p>Proust, Joyce, Dostoiévski, Conrad, Cervantes, Camilo Castelo Branco, Balzac, Eça, Gilberto Freyre, Mauro Mota, Aderbal Jurema, García Lorca, O. Henry, Euclides da Cunha, Ruy Barbosa, Camões, Cervantes, Blasco Ibañez, Machado de Assis, Mauro Mota, Stendhal, Rousseau, S. Tomás de Aquino, Tirso de Molina, Musset, Shakespeare, Fielding, Marcel Proust, E. de Amicis, Osiris Caldas, Gilberto Freyre, Gil Vicente, Heine, Shelley. Cesário de Melo</p> <p><i>Dom Casmurro, Helena</i></p> <p><i>O solitário de São Miguel de Seide</i>, de Alberto Frederico Lins</p> <p><i>Amor de perdição</i> <i>Paraíso perdido</i> <i>D. Quixote de la Mancha</i> <i>Hamlet</i></p>	<p>Papironga ou malogro (2.3.1957)</p>	<p>pp. 261-263.</p>
<p><i>Figuras e fatos da velha medicina pernambucana</i>, de Leduar de Assis Rocha</p> <p>padre Antonio Manuel Félix, Euzébio de Oliveira Monteiro, frei José Fialho, frei Luiz de Santa Teresa, Carlos Mayrinck da Silva Ferrão, Manuel Bandeira, José Eustáquio Gomes, Cosme de Sá Pereira</p>	<p>Notas sobre um livro de ensaios (30.03.1957)</p>	<p>pp. 263-266.</p>
<p><i>Folhetos populares na zona dos engenhos de Pernambuco</i>, de Renato Carneiro Campos</p> <p>Homero, Montaigne, Cornélio Pena, Francisco Sales, Camões</p>	<p>Estudo sobre folhetos populares (4.5.1957)</p>	<p>pp. 266-269.</p>
<p><i>Estudos pernambucanos</i>, de Aníbal Fernandes</p> <p>Pascal, Nassau, Oliveira Lima, Pinheiro Machado, Pedro Américo, Teles Júnior, Rosalvo Ribeiro, Joaquim Cardoso, Gilberto Freyre</p>	<p>Um homem conversa (01.06.1957)</p>	<p>pp. 269-271.</p>
<p>Gustavo Corção, Ascenso Ferreira, Mário de Andrade Paul Valéry</p>	<p>Antecipação de uma lenda (06.07.1957)</p>	<p>pp. 271-274.</p>
<p><i>Toque de recolher, Arruar, Anquinhas e Bernardas</i>, de Mário Sette</p> <p>Manuel Bandeira</p>	<p>Toque de recolher (3.8.1957)</p>	<p>pp. 274-278.</p>
<p>Paulo Rónai, André Gide, Carlos Frederico Maciel <i>Problemas do ensino secundário</i></p>	<p>Problemas do ensino (7.9.1957)</p>	<p>pp. 278-279.</p>
<p><i>Contramão e Marcoré</i>, de Antônio Olavo Pereira</p>	<p>“Marcoré” (28.9.1957)</p>	<p>pp. 279-282</p>
<p>el-Rei D. Carlos, Gilberto Osório de Andrade, Joaquim de Aquino Fonseca, Aquino Fonseca</p>	<p>A propósito de uma conferência (05.10.1957)</p>	<p>p. 282-284.</p>
<p><i>Ensaio sobre tiflogia</i>, de Júlio do Carmo.</p> <p>Renato Medeiros</p>	<p>Um livro e seu autor (09.11.1957)</p>	<p>pp. 284-287.</p>

<p>Aderbal Jurema, Aníbal Fernandes, Nilo Pereira, Luiz Delgado, José Antônio Gonçalves de Melo, Gilberto Freyre, Olívio Montenegro, Laurênio Lima, João Vasconcelos</p> <p><i>O Aprendiz de crítica</i>, de Joel Pontes <i>Noturno sem música</i>, de Gilvan Lemos <i>Os escorpiões</i>, Gastão de Holanda <i>Boneca partida</i>, de Ângela Delouche <i>Onda boiadeira</i>, de Edilberto Coutinho José Mucinic <i>Cajueiro nordestino e Elegias</i>, de Mauro Mota João Cabral de Melo Neto, Mário de Andrade, <i>Corcel de espumas</i>, de Edmir Domingues da Silva <i>O tempo da busca, A vertigem lúcida, Dez sonetos escuros, Memórias do boi Serapião e Retrato do adolescente tropicalista</i>, de Carlos Pena Filho Wilson Martins <i>Sonetos</i>, de Carlos Moreira <i>Auto da compadecida</i>, de Ariano Suassuna <i>Ode a José Laurênio de Melo</i> Isaac Gondim Filho, <i>Terra queimada</i>, de Aristóteles Soares <i>David</i>, Aldomar Conrado José Carlos Cavalcanti Borges <i>Casa grande e senzala</i>, de Gilberto Freyre Orlando da Costa Ferreira, Carlos Frederico Maciel <i>História da medicina em Pernambuco</i>, de Leduar de Assis Rocha Renato Carneiro Campos</p> <p><i>Palhano, As conversações noturnas</i>, de José Laurênio de Melo</p> <p>Consuelo dos Reis e Melo, Chesterton, Benito Araújo e Newton Arraes de Alencar, Tadeu Rocha e Waldemar Valente Ascenso Ferreira.</p>	<p>Levantamento (07.12.1957)</p> <p>sumário</p>	<p>pp. 287-290</p>
<p>Augusto Rodrigues</p> <p><i>Santuário</i>, de Faulkner</p> <p><i>Le Courier Graphique</i> Joaquim Amazonas, Waldemar de Oliveira, Othon Bezerra de Melo, Joaquim Nabuco, Mariano Lemos, Jordão Emerenciano, Césio Regueira Costa, Marian Anderson, Tamara Toumanova, Edinar Altino Campos</p>	<p>Agremiações culturais de Pernambuco (04.01.1958)</p>	<p>pp. 290-293.</p>
<p>Joaquim Nabuco, Gilberto Freyre, Georges Gurvich, Mauro Mota, José Nivaldo, José Antônio Gonçalves de Melo, Albino Gonçalves Fernandes, Paulo Maciel, François Bourricaud, Gilberto Osório de Andrade</p>	<p>O “Instituto Joaquim Nabuco” (1.2.1958)</p>	<p>pp. 293-296.</p>
<p><i>Lua Cheia, A Ordem Terceira de São Francisco do Recife e suas Igrejas, O Convento de Santo Antônio do Recife e as Fundações Franciscanas em Pernambuco, Igreja de Santa Teresa, Igreja de São José do Manguinho, Igreja de São Pedro dos Clérigos, Igreja do Espírito Santo e Apontamentos para a História Religiosa de Pernambuco Dicionário Biográfico de Sacerdotes Regulares e Seculares de Pernambuco de 1535 a 1935</i>, de Fernando Pio</p> <p>Luiz do Rego</p>	<p>Histórias de igrejas (01.03.1958)</p>	<p>pp. 296-299.</p>

<p><i>Édipo Rei, Hamlet</i> Alencar, Casimiro de Abreu, Machado, Euclides <i>A moreninha</i>, de Macedo <i>Inocência</i>, de Taunay João Alfredo Costa Lima, Chaplin, P. E. Sales Gomes, Ariano Suassuna <i>Os caminhos da solidão e História do Teatro</i>, de Hermilo Borba Filho, Luiz Delgado, Joel Pontes, José Carlos Cavalcanti Borges, Janice Oliveira, Alfredo de Oliveira</p>	<p>Cursos de arte dramática (12.4.1958)</p>	<p>pp. 299-301.</p>
<p>D. Francisco Expedito Lopes, Pe. Hosana de Siqueira e Silva, Nilo Pereira <i>D. Expedito, bispo e mártir</i>, de frei Romeu Peréa</p>	<p>Livro exemplar (10.5.1958)</p>	<p>pp. 301- 304.</p>
<p><i>O amor no teatro de Lorca</i>, de Joel Pontes García Lorca, Alfredo de La Guardia <i>O Aprendiz de Crítica</i>, de Joel Pontes Machado de Assis, Graciliano Ramos <i>A amazona</i>, de Consuelo dos Reis e Mello Nami Jafet <i>Os sonetos</i>, de Carlos Moreira</p>	<p>Ensaio, romance, poesia (07.06.1958)</p>	<p>pp. 304-307.</p>
<p>Rubem Braga, Álvaro Ferraz, Audomar Ferraz Floresta, Memórias duma cidade sertaneja no seu cinquentenário Ciro dos Anjos</p>	<p>História de uma cidade (05.07.1958)</p>	<p>pp. 307-309.</p>
<p>Luis do Rego, Maria Graham, Waldemar Valente, Américo Jacobina Lacombe, Alfredo de Carvalho</p>	<p>“Uma inglesa em Pernambuco” (02.08.1958)</p>	<p>pp. 309-313.</p>
<p><i>Os noivos</i>, de Alessandro Manzoni. Marina Guaspari, Melville</p>	<p>Uma tradução indigna (23.8.1958)</p>	<p>pp. 313-315.</p>
<p>Alfredo de Oliveira, Pascoal Carlos Magno, Eurípedes, Ariano Suassuna, Alfredo Mesquita <i>Morte e Vida Severina</i>, de João Cabral de Melo Neto Otelo, Hamlet Sérgio Cardoso, Paulo Autran <i>Ubu-Roi</i>, de Jarry.</p>	<p>Anotações depois de um festival (6.9.1958)</p>	<p>pp. 315-317.</p>
<p><i>Invenções da Noite Menor</i>, de César Leal. Carlos Drummond de Andrade</p>	<p>Um poeta e suas invenções (04.10.1958)</p>	<p>pp. 317-320.</p>
<p><i>Elegias</i>, de Mauro Mota Lula Cardoso Ayres <i>Confissões de Minas</i>, de Carlos Drummond de Andrade. Gastão Cruls, Conrad, Melville, Lins do Rego, Pierre Monbeig, Haroldo de Azevedo, Gilberto Freyre. A Tecelã <i>Paisagem das secas</i></p>	<p>Observações sobre um estilo (1.11.1958)</p>	<p>pp. 320-323.</p>

Homero, Virgílio, Dante <i>Odisseia</i> 1984, de George Orwell <i>Divina comédia</i> <i>Eneida</i>	O inferno de Orwell (8.11.1958)	pp. 323-326.
<i>Paisagem das secas</i> , de Mauro Mota <i>Os sertões</i> Marechal Bittencourt	Paisagem das secas (06.12.1958)	pp. 326-329.
<i>A Carranca, O Cometa, O Sete de Setembro, O Echo da Verdade, O Lidador, O Caeté, O Argos Pernambucano</i> , (Jornais) padre Miguel do Sacramento Lopes Gama Waldemar Valente, Amaro Quintas, Dickens, Luiz do Rego, Swift, Waldemar Valente	O Carapuceiro (03.01.1959)	pp. 329-332.
Pascoal Carlos Magno <i>Dois Discursos sobre Andrade Bezerra</i> , Luiz Delgado <i>D. Expedito, Bispo e Mártir</i> , de Frei Romeu Peréa Aloísio Magalhães, João Cabral de Melo, Lula Cardoso Ayres, Reinaldo Fonseca <i>Mundo guardado, Os Pais, A Mulher, Os Filhos e Oração a S. Dimas</i> <i>Olhar da sede em 1958</i> , Audálio Alves <i>As invenções da noite menor</i> , de César Leal <i>David</i> , de Aldomar Conrado <i>Um negro volta ao mangue</i> , de Olímpio Bonald, <i>A Grade Solene</i> , Aldomar Conrado <i>Casa Grande & Senzala</i> , Gilberto Freyre	Breve revisão (07.02.1959)	pp. 332-335.
<i>Um negro volta ao mangue</i> , Olímpio Bonald Neto Tertuliano Dionísio	Olímpio Bonald Neto: um novo contista (07.03.1959)	pp. 335-338.
<i>Visitação do Amor</i> , de Lucillo Varejão <i>Fitando o Mar</i> , de Alfredo Gama <i>Murmúrios da Noite</i> , de Raul Morais Mauro Mota	A cidade quase oculta (09.05.1959)	pp. 338-343.
Ayrton Carvalho, Manuel Bandeira, Marcel Gautherot, José Antônio Gonçalves de Mello, Maria de Lourdes Monteiro, Adão Pinheiro, Gastão de Holanda, Katherine Mansfield, Henrique Martins, Ana Maria Clara, Francisco Nunes Soares, Bento José, Domingos José Martins, José Antônio Gonçalves de Mello, Marcel Gautherot <i>A tecelã</i> , de Mauro Mota <i>Ciclo</i> , de Carlos Drummond <i>A madona de cedro</i> , de Antônio Callado	Cadernos de Arte do Nordeste (06.06.1959)	pp.343.346.

<p><i>Retratos e outros ensaios</i></p> <p>Eça, Dostoiévski, Joyce, Stendhal, Ruy, João Cabral, Drummond, Alfredo de Taunay, Gilberto Freyre, Guimarães Rosa, Olívio Montenegro,</p> <p><i>A Igreja na Idade Média</i></p> <p><i>Um Revolucionário na Praia</i></p> <p><i>O romance brasileiro</i></p> <p><i>Abdias</i></p>	<p>Olívio Montenegro (04.07.1959)</p>	pp. 346-349.
<p>Gilberto Freyre, Oliveira Lima, José Lins do Rego, Drummond, Graça Aranha, Odilon Nestor, Luiz Cedro,</p> <p><i>Estudos Pernambucanos</i>, de Aníbal Fernandes</p> <p><i>Quadro Sintético da Literatura Brasileira</i>, de Alceu Amoroso Lima</p> <p><i>Macunaíma</i>, de Mário de Andrade</p> <p><i>Itinerário de Pasárgada</i>, de Manuel Bandeira</p> <p><i>Evocação do Recife</i></p>	<p>Gilberto Freyre e o manifesto regionalista (01.08.1959)</p>	pp. 349-351.
<p><i>Postura de Arribação</i>, de José Demétrio Schopenhauer, Bruyère, Josué de Castro</p>	<p>De arribações (5.9.1959)</p>	pp. 352-355.
<p>Joaquim Nabuco, Samuel Mac Dowell Filho, Cecil Ayres, Marcel Gautherot</p> <p><i>Vitalino, ceramista popular do Nordeste</i>, de René Ribeiro</p>	<p>Vitalino e seus bonecos de barro (3.10.1959)</p>	pp. 355-358.
<p><i>Livro de Davi, A grade solene</i>, de Aldomar Conrado.</p> <p>Ariano Suassuna, Ayrton Carvalho, Antônio Gonçalves de Mello, Caspar Baerle, Adão Pinheiro,</p> <p><i>Édipo Rei</i></p> <p><i>Azulejos holandeses no convento de Santo Antônio do Recife</i>, por João M. dos Santos Simões</p>	<p>Teatro e ensaio (07.11.1959)</p>	pp. 358-361.
<p>Cícero Dias, Mauro Mota, Ariano Suassuna, Cacilda Becker, César Leal, Carlos Pena Filho, Hermilo Borba Filho, Graça Melo, Shakespeare, Crommelynck e Maquiavel</p> <p><i>An American Tragedy</i>, Theodore Dreiser, <i>O Santo e a Porca</i>, <i>o Auto da Compadecida</i>, <i>Mandrágora</i>, <i>A Pena e a Lei</i>, de Ariano Suassuna)</p>	<p>Quase falando mal (05.12.1959)</p>	pp. 361-363.
<p><i>O Burro de Ouro</i>, de Gastão de Holanda, Ayrton da Costa Carvalho</p> <p><i>O Casamento Suspeitoso</i>, de Ariano Suassuna</p>	<p>Nascimento de uma editora (09.01.1960)</p>	pp. 363-367.
<p><i>A criança e o jogo (Estudo psicossocial do comportamento lúdico da criança do Recife)</i>, <i>A criança</i>, <i>As leituras</i>, <i>O cinema e A Rádio e A criança do Recife e o Sexo</i>, de Dulce Chacon</p> <p>Madeleine Thomaz</p> <p><i>Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa</i></p>	<p>Brinquedos Infantis (6.2.1960)</p>	pp. 367-370.

<p><i>A pena e a lei, O santo e a porca A compadecida</i> de Ariano Suassuna</p> <p>Hermilo Borba Filho, Joel Pontes, Clênio Wanderley, Geninha Sá, Otávio Rosa Borges, Fernando Selva, Luigi Spreafico, Aloísio Carvalho, Hiran Pereira, Leonel Albuquerque, José Pimentel, Alfredo de Oliveira, Benigno Gomes Ribeiro, Paulo Siqueira Cavalcanti</p> <p><i>Mandrágora</i>, de Maquiavel</p> <p><i>Seis personagens em busca de um autor</i>, de Pirandello.</p> <p><i>O living-room</i>, de Graham Greene)</p>	<p>Estréia do T.P.N.: “A pena e a Lei” (5.3.1960)</p>	<p>pp. 370-372.</p>
<p><i>Roteiros do Recife</i> , de Tadeu Rocha</p> <p>Franklin Távora, Capitão Francisco do Rego</p>	<p>Passeios com T.R. (02.04.1960)</p>	<p>pp. 372-375.</p>
<p>-</p>	<p>Saint-Exupéry, minueto e solidão (23.4.1960)</p>	<p>pp. 375-378.</p>
<p><i>O burro de ouro, Os escorpiões</i>, de Gastão de Holanda</p> <p>Chordelos de Lacos</p> <p><i>Uma Tragédia Americana</i>, de Dreiser</p> <p>Mr. Dalloway, de Virginia Woolf</p>	<p>História de um banqueiro (07.05.1960)</p>	<p>pp. 378-381.</p>
<p>João Cabral de Melo Neto, Tadeu Rocha Bento Teixeira Pinto, Joaquim Cardoso de Farias Neves Sobrinho, Luis Jardim, Gilberto Amado, Carneiro Vilela, Olegário Mariano</p> <p><i>O Capibaribe e o Recife</i>, de Vamireh Chacon</p>	<p>O rio das capivaras (04.06.1960)</p>	<p>pp. 381-383.</p>
<p><i>Iniciação à Psiquiatria Social (Uma visualização sócio-cultural dos processos psíquicos) e Mobilidade, Caráter e Região</i>, de Gonçalves Fernandes</p> <p>Saint-Exupéry, Kretschmer, Gilberto Freyre</p>	<p>O psiquiatra e o sertanejo (02.07.1960)</p>	<p>pp. 383-386.</p>
<p><i>Igreja de Santa Teresa, Igreja de São Pedro dos Clérigos, A Ordem Terceira de São Francisco do Recife e suas Igrejas, O Convento de Santo Antônio do Recife e as Fundações Franciscanas em Pernambuco, Dicionário Biográfico de Sacerdotes de Pernambuco</i>, de Fernando Pio</p> <p><i>Arte, Sociedade e Região e Ideologia dos Poetas Populares do Nordeste</i>, de Renato Carneiro Campos,</p> <p><i>Quadro Sintético da Literatura Brasileira</i>, de Tristão de Athayde</p> <p>Carlos Frederico Maciel, Luiz Costa Lima Filho, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Gilberto Freyre, Renato Carneiro Campos</p> <p><i>Ideologia dos Poetas Populares do Nordeste</i></p> <p><i>O Romance de João Besta com a Gia da Lagoa</i>, de Francisco Sales</p> <p>Arêda, <i>História do Boi Leitão</i>, de Francisco Firmino de Paula</p> <p><i>A Intriga do Cachorro com o Gato</i>, de José Pacheco</p>	<p>Dois autores, três livros (30.07.1960)</p>	<p>pp. 386-389.</p>

<i>Capitão de fandango</i> , 30 crônicas, <i>Os epitáfios</i> , <i>Elegias</i> , de Mauro Mota	Mansidão e violência do poeta (03.09.1960)	pp. 389-392.
<i>Problemas do ensino secundário</i> , <i>Um estudo pesquisa sobre o ensino secundário de filosofia</i> , de Carlos Frederico Maciel	Um professor e seu livro (08.10.1960)	pp. 392-395.
<i>Educação primária – Esboço de Planejamento para o Estado de Pernambuco</i> , de Isnar de Moura Mauro Mota, G. Betancur Mejia	Livro de uma professora (29.10.1960)	pp. 395-398.
<i>A pena e a lei</i> , de Ariano Suassuna <i>A mandrágora</i> , de Maquiavel <i>Marido Magro</i> , <i>Mulher Chata</i> , de Augusto Boal <i>Três Anjos sem Asas</i> ; <i>A Canção Dentro do Pão</i> , de R. Magalhães Jr. <i>O Leito Nupcial</i> , de Jan de Hartog <i>Eles Não Usam Black Tie</i> Hermilo Borba Filho, Alfredo de Oliveira, Graça Melo, Sófocles, Ésquilo, Aristófanes, Eurípedes, Calderón de La Barca, Molière, Goldoni, Ibsen, O'Neill, Artur de Azevedo, Martins Pena, Efeso, Clênio Wanderley, Aldomar Conrado e Ariano Suassuna. José Carlos Cavalcanti Borges, José de Moraes Pinho, Aristóteles Soares, Sílvio Rabelo, Aldomar Conrado e Isaac Gondim Filho <i>Ratos e Homens</i> <i>Meu Amigo Harvey</i> <i>Medeia</i> <i>Guerras do Alecrim e Manjerona</i> , de Antônio José <i>Week-End</i> , de Noel Coward <i>A Morte do Caixeiro Viajante</i> , de Arthur Miller. <i>Terras do Sem Fim</i> , de Jorge Amado. <i>Os fantasmas</i> , Guilherme de Figueiredo <i>Aulularia</i> , de Plauto, <i>O Panorama Visto da Ponte</i> , <i>Assassinato a Domicílio...</i> <i>Onde Canta o Sabiá</i> , de Gastão Tojeiro	Teatro e repertório (03.12.1960)	pp. 398-401.
<i>Gesta e poemas</i> , de Jorge Wanderley <i>Dez sonetos sem matéria</i> , de Sebastião Uchoa Leite Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, Orlando da Costa Ferreira, Leda Alves, Magna Cristina, Augusto Boal, Theodore Dreiser <i>Marido magro, mulher chata</i> <i>Eles não usam Black-tie</i> , <i>Três anjos sem asas</i> , <i>O leito nupcial</i>	Dois livros e duas atrizes (07.01.1961)	pp. 401-404.
<i>Machado de Assis e o teatro</i> , Joel Pontes Sebastião Vasconcelos, Gastão de Holanda, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, Messer Nícia, Machado de Assis, Jorge Amado <i>O living-room</i> <i>O aprendiz de crítica</i> <i>O Amor no Teatro de Lorca</i>	“Machado de Assis e o Teatro” (04.02.1961)	pp. 404-407.

<i>Ordem e progresso</i> , de Gilberto Freyre, Luís de Toledo Piza Sobrinho	Um aspecto de Ordem e Progresso (11.03.1961)	pp. 407-410.
<i>Histórias escolhidas</i> , de Lygia Fagundes Telles <i>O Cacto Vermelho</i> <i>Histórias do Desencontro</i> <i>Porão e Sobrado</i> <i>Praia Viva</i> , Paulo Rónai, Afonso Arinos, Gide, Tolstói, Martin du Gard	A evolução de Lygia Fagundes Telles (25.03.1961)	pp. 410-413.
<i>Dieu est né en exil</i> , de Vintila Horia Daniel Rops , Baudelaire, Rimbaud; Ovídio <i>A Arte de Amar</i>	História de um exílio (8.4.1961)	pp. 413-416.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Osman Lins

- LINS, Osman. *O visitante*. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- . *Os gestos*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1957.
- . *O fiel e pedra*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- . *A história de Dublinenses*. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, ano 9 nº. 428 - 08.5.1965.
- . *Marinheiro de primeira viagem*. 1ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 1966.
- . *Guerra do "Cansa cavalo"*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- . *Capa verde e o natal*. 1ª ed. São Paulo: Comissão Estadual de Teatro, 1967.
- . *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- . *Guerra sem testemunhas*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1974.
- . *Santa, automóvel e soldado*. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- . *Nove, novena*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- . *A rainha dos cárceres da Grécia*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- . *Lima Barreto e o espaço romanesco*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1976.
- . *Do ideal e da glória - problemas inculturais brasileiros*, 1ª ed. São Paulo: Summus, 1977.
- . *Evangelho na taba - problemas inculturais brasileiros II*. 1ª ed. São Paulo: Summus, 1979.
- . *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2003.
- . *Domingo de Páscoa*. 1ª ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

2. Estudos sobre Osman Lins

- ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins - o sopro na argila*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2004.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins - crítica e criação*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987.
- . *A casa do romance e suas séries industriais: Avalovara como objet d' art*. In: FONSECA, Maria Augusta (Org.). *Olhares sobre o romance*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2005.
- ANDRADE, Fábio Cavalcante de. *Ordem sinuosa - o barroco em Avalovara*. Pernambuco, 2003. 91f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) UFPE. Disponível em: <<http://www.liber.ufpe.br/teses/arquivo/20030714180142.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2014.
- . *Do amor e da poesia em Avalovara*. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol - ensaios sobre a obra de Osman Lins*. 1ª ed. Recife: Editora UFPE, 2004.
- BARBOSA, João Alexandre. *Nove, novena* novidade. In: LINS, Osman. *Nove, novena*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BARRETO, Luciana. Inversão e complementaridade mítica em *Avalovara*: por uma poética da Queda e do Paraíso. In: GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro e. (Org.). *O reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2012.
- . *Abel, Roos, Babel: (des) encontro, dispersão e inacabamento*. In: HAZIN, Elizabeth. (Org.). *Linscritura: Limiares da escrita osmaniana*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial, 2014.

- CANDIDO, Antonio. A espiral e o quadrado. In: LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- CARONE, Modesto. *Avalovara: precisão e fantasia*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins - o sopro na argila*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2004.
- CARUCCIO, Margot. A cidade imaginada de Abel. In: IX SEPesq - *O papel transformador da Universidade*. Porto Alegre: 2013.
- GOMES, Leny da Silva. Um olhar arquitetônico sobre *Avalovara*. In: I Encontro Sul Letras, 2012, São Leopoldo. *I Encontro Sul Letras*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2012.
- Tempo e Espaço no Rainha de Osman Lins. In: VIII SEPesq - *Inovação + Desenvolvimento*. Porto Alegre: UniRitter, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas - movimento de Avalovara, de Osman Lins*. 1ª ed. Brasília: Editora UnB, 2000.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. (Org.). *Vitral ao sol - ensaios sobre a obra de Osman Lins*. 1ª ed. Recife: Ed. da UFPE, 2004.
- *Cabeças compostas - a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2005.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Osman Lins: o escritor-leitor de *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins - o sopro na argila*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2004.
- FRITOLI, Luiz Ernani. *Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance*. São Paulo, 2012. 334f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-26102012-115215/pt-br.php>>. Acesso em: 14 dez. 2013.
- CARIELLO, Graciela. *A estrutura labiríntica e o texto aberto: a literatura e a linguagem como problemas. Comparação entre Rayuela, de Julio Cortázar e Avalovara, de Osman Lins*. Rosário-Argentina, 1976. Dissertação, Universidade Nacional do Rosário.
- GOMES, Inara Ribeiro. Espaço, tempo e linguagem em *Avalovara*, de Osman Lins. In: *Anais do Encontro Regional da ABRALIC 2007*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/html/congressos/anais-eventos.htm>>. Acesso em 28 dez. 2013.
- GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: uma cosmogonia literária*. Porto Alegre, 1998. Tese, UFRGS. Disponível em: <http://biblioteca.uniritter.edu.br/biblioteca/index.php?resolution2=1024_1&tipo_pesquisa=&filtro_bibliotecas=&filtro_obras=&termo=&tipo_obra_selecionados=#posicao_dados_acervo>. Acesso em: 22 out. 2013.
- *Avalovara: a espacialização da narrativa*. In: ALMEIDA, Hugo. *Osman Lins. O sopro na argila*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2004.
- Ornatos e as letras moventes de *Avalovara*. In: GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro e. (Org.). *O reverso do tapete - a escritura de Osman Lins*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2012.
- ; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro e. (Org.). *O reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2012.
- *Avalovara: um romance de formação*. In: HAZIN, Elizabeth. (Org.). *O nó dos laços*. 1ª ed. Brasília: Ed. UnB/Papa Terra, 2013.
- *Avalovara: entre a tradição do livro impresso e as mediações tecnológicas da contemporaneidade*. In: *Revista Ipotesi*, v. 14, n. 1, jan./jul. 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/avalovara.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2013.
- HAZIN, Elizabeth. A conjunção de fragmentos dispersos em Osman Lins: afinidades morfológicas

entre *Avalovara* e o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC - *Centro, Centros, Ética e Estética*. Curitiba: 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/lista_area_42.htm>. Acesso em: 10 mai. 2013.

——— A espiral e a página: criação e intertextualidade em Osman Lins. In: *O nó dos laços*. 1ª ed. Brasília: Ed. UnB/Papa Terra, 2013.

——— O binômio viagem/escrita em *Avalovara*. In: *Revista Kaliope*, São Paulo, ano 6, n. 12, ago./dez., 2010. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7502>>. Acesso em: 03 nov. 2013.

——— *O nó dos laços*. 1ª ed. Brasília: Ed. UnB/Papa Terra, 2013.

——— *Limiares da escrita osmaniana*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial, 2014.

IGEL, Regina. *Osman Lins - uma biografia literária*. 1ª ed. São Paulo: T.A Queiroz, 1988.

JÚNIOR, Fernando Oliveira Santana. *Visões do paraíso: releitura da Divina comédia, de Dante Alighieri, em Avalovara, de Osman Lins*. Recife, 2011. 199f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - UFPE. Disponível em: <<http://pgletras.com.br/2011/dissertacoes/diss-Fernando-Oliveira-Santana.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

MARQUART, Rosa Walda Abreu. *O fiel e a pedra e as epopeias clássica: diálogos e tessituras*. São Paulo, 2008. 271f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-05112009-164232/pt-br.php>>. Acesso em 22 abr. 2013.

MACHADO, Álvaro Manuel. Osman Lins e a nova cosmogonia Latino-Americana. *Colóquio/Letras* 33, 1976.

MEDEIROS, Ana Claudia. Religiosidade e ritualismo no romance *O visitante*, de Osman Lins. In: FERREIRA, Ermelinda. (Org.). *Vitral ao sol - ensaios sobre a obra de Osman Lins*. 1ª ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.

MOURA, Fabíola Bertolini de. O erotismo em *Avalovara* (o sexo e as palavras como instrumentos de criação). In: *Marinheiros de primeira leitura*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

——— *Serpente em espiral (o movimento do erotismo em Avalovara)*. São Paulo, 2009. 113f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-02122009-105642/pt-br.php>>. Acesso em: 28 abr. 2013.

MOURA, Ivana. *Osman Lins - o matemático da prosa*. 1ª ed. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2003.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto - Nove, novena e o novo romance*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987.

——— Viagem e projeto literário (Osman Lins na França) In: *Aquém e além mar - relações culturais: Brasil e França*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2000.

——— O tempo na arte, a arte no tempo (uma leitura de *Marinheiro de primeira Viagem*). In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins - o sopro na argila*. 1ª ed. São Paulo: Nankin, 2004.

——— *Transfigurações*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2010.

——— Reflexões do jovem escritor. In: *Transfigurações*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2010.

——— A posse da expressão e o vulgar da vida. In: *Transfigurações*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2010.

——— O intertexto canônico em *Avalovara*. In: *Transfigurações*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2010.

- Haroldo de Campos e Osman Lins. In: *Revista Teresa* nº 10/11, ano 2011.
- PAES, José Paulo. A magia de Osman. In: LINS, Osman. *Avalovara*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- PAZ, Martha Costa Guterres. *Avalovara: leituras musicais*. Porto Alegre, 2010. 131f. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Interação e Processos de Aprendizagem) UniRitter. Disponível em: <http://www.uniritter.edu.br/pos/mestrado_letras/defesas_2010/MARTHA_COSTA_GUTERRES_PAZ.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2014.
- Relevância da música de Scarlatti no romance *Avalovara*, de Osman Lins. In: GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro e. (Org.). *O reverso do tapete - a escritura de Osman Lins*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2012.
- A cantata Catulli Carmina de Carl Orff no romance *Avalovara*. In: HAZIN, Elizabeth. (Org.). *O nó dos laços*. 1ª ed. Brasília: Ed. UnB/Papa Terra, 2013.
- PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano: os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins - uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética*. São Paulo, 2009. 309f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP.
- Osman Lins: leitor de Proust e Joyce - uma perspectiva comparativa à luz da Crítica Genética. *Manuscrita - Revista de Crítica Genética*, São Paulo, nº 16, 2008.
- O livro como forma - matrizes e marginália da estrutura de *Avalovara*. In: GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro e. (Org.). *O reverso do tapete - a escritura de Osman Lins*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2012.
- RAMOS, Darcy Attanasio Taboada. *Uma leitura poético-filosófica de Marinheiro de primeira viagem, de Osman Lins*. São Paulo, 2007. 172f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-15102007-134118/pt-br.php>>. Acesso em 22 abr. 2013.
- RIBAS, Elizabete Marin. *Giz, caneta e pincel: literatura e história da arte nas aulas do professor Osman Lins*. São Paulo, 2012. 194f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-26062012-164222/pt-br.php>>. Acesso em: 22 abr. 2013.
- RIBEIRO, Renata Rocha. *Leitura e escrita na narrativa de Osman Lins*. Goiânia, 2010. 269f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - UFGO. Disponível em: <http://bdtd.ufg.br/tedesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1302>. Acesso em 22 abr. 2013.
- ROSENFELD, Anatol. O olho de vidro de Nove, novena. In: *O Estado de São Paulo*, 6 de dezembro de 1970, ano 15 no 699. Suplemento Literário.
- SILVA, Odalice Castro e. *A obra de arte e seu intérprete - reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*. 1ª ed. Fortaleza: UFC Edições, 2000.
- SANTOS, Rosângela Felício dos. *Osman Lins e o Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo (1956-1961): cotejos com sua obra ficcional*. São Paulo, 2011. 417 p. Dissertação, FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30012013-122938/en.php>>. Acesso em: 22 abr. 2013.
- SOARES, Marisa Balthasar. No arquivo do artesão. In: *Revista Cult* nº. 48. São Paulo: Editora Lemos, 2001.
- *Tempo de Avalovara (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)*. São Paulo, 2007. 168f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04032008-113152/pt-br.php>> Acesso em: 22 abr. 2013.

3. Livros da biblioteca de Osman Lins

- AQUINO, San Tommaso d. *Trattato su La Pietra Filosofale e l'Arte dell'Alchimia*. Milano: Italiana, 1947.
- CARTON, Paul. *La Science Occulte et les Sciences Occultes*. Paris: Libraire le François. 1935.
- COUDERC, Paul. *História breve da astrologia*. Lisboa: Editorial Verbo, 1961.
- DURRELL, Lawrence. *Justine*. Trad. Daniel Gonçalves. 1ª ed. Lisboa: Ulisseia. 1960.
- *Balthazar*. Trad. Daniel Gonçalves. 1ª ed. Lisboa: Ulisseia, 1961.
- *Mountolive*. Trad. Daniel Gonçalves. 1ª ed. Lisboa: Ulisseia, 1961.
- *Clea*. Trad. Daniel Gonçalves. 1ª ed. Lisboa: Ulisseia, 1961.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- FEBVRE, Lucien Paul Victor. *L'Apparition du Livre*. Paris: Albin Michel, 1958.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- FOUCHET, Max-Pol. *L'Art Amoureux des Indes*. Lousanne: Gallimard, 1957.
- GASSET, José Ortega y. *Estudios sobre el Amor*. 10ª ed. Madrid: Occidentales, 1959.
- GHYKA, Matila. *Philosophie et Mystique du Nombre*. Paris: Payot, 1971.
- GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. 1ª ed. Rio de Janeiro: 1967.
- GUSDORF, Georges. *La Palabra*. Buenos Aires: Galatea Nueva Vision, 1957.
- JOHNSON, Chester. *Clocks and Watches*. New York: The Odyssey Library, 1964.
- JOYCE, James. *Lettres*. Paris: Gallimard, 1961.
- LENNEP, J. Van. *Art e Alchimie: Étude de l'Iconographie Hermétique et de sus Influences*. Bruxelas: Meddens, 1966.
- MALLA, Kalyana. *Ananga-ranga: tratado hindu do amor conjugal*. Brasília: Ed. de Brasília. s/d.
- MANN, Thomas. *O jovem José*. Trad. de Agenor Soares de Moura. Porto Alegre: Ed. Globo, 1948.
- *José, o Provedor*. Trad. de Agenor Soares de Moura. Porto Alegre: Ed. Globo, 1948.
- MOORHOUSE, A. C. *História del Alfabeto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- MORGAN, Charles. *A fonte*. Trad. Mário Quintana. 2ª ed. Porto Alegre, Globo, 1947.
- PAUWELS, Louis e Bergier, Jacques. *O despertar dos mágicos - introdução ao realismo fantástico*. Trad. de Gina de Freitas. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1965.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. 1ª ed. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar. 1967.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. de Paulo Rónai e Cecília Meireles. Porto Alegre: Ed. Globo, 1953.
- ROUGIER, Louis. *La Religion Astrale des Pythagoriciens*. Paris: Presses, 1959.
- SADOUL, Jacques. *O enigma do zodíaco*. RJ: Artenova, 1973.
- SEDLMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.
- UNGERES, Théodore. *L'horloge Astronomique de la Cathédrale de Strasbourg - Historique, Description, Fonctionnement*. Strasbourg: Société d'Edition de la Basse-Alsace. 1960.
- WENDT, Herbert. *La Vida Amorosa en el Mundo Animal*. Barcelona: Noguer, 1964.

4. Bibliografia geral

AGOSTINHO, Larissa Drigo, PINO, Claudia Consuelo Amigo. Mallarmé e Manet, Simbolismo e o Impressionismo. In: *Revista Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes*. Ponta Grossa: vol. 15, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/humanas/article/view/608>>. Acesso em: 4 dez. 2013.

AMORIM, Sônia Maria. *Em busca de um tempo perdido - edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950)*. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.

ARANTES, José Paulo. Um guia para entender *Ulisses*. In: *Revista Entre Livros*. São Paulo: Duetto, 2005.

BARBOSA, Márcia da Anunciação. *Em busca da tradução consagrada de Mário Quintana*. Rio de Janeiro, 2012. 166f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos Neolatinos) - UFRJ. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/marciabarbosadoutorado.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2014.

BARSALINI, Maria Silvia Ianni. *Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo, 2011. 232f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-07122011-111729/pt-br.php>>. Acesso em: 25 de mar. 2014.

BEZERRA, Paulo. *A vida como leitmotiv*. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. 3ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2010.

BIELLI, Sérgio Luiz Prado. Um hipertexto *avant la lettre*: o *Ulisses*, de James Joyce. In: *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, vol. 14, n. 1. jan./jul. 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/um-hipertexto-avant-la-lettre.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

BIASE, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. 1ª ed. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 1ª ed. São Paulo: 2005.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha. 2000.

———. *Formação da literatura brasileira*. 8ª ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CANFORA, Luciano. *Livro e liberdade*. Trad. Antonio de Padua Danesi. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial e Casa da Palavra, 2003.

CARVALHO, Lilian Escorel de. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e na poética de Mário de Andrade*. São Paulo, 2008. 372f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-12082009-144736/pt-br.php>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et. ali. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COSTA, Rogério Soares da. Albertine encarcerada: amor, tempo e ontologia n' *A prisioneira* de Marcel Proust. In: "*Existência e Arte*" - *Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes* - Ano III – N. III.2007. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/3_Edicao/Rogério%20Oleniski%20LITERATURA%20E%20FILOSOFIA.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2014.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Trad. José Geraldo Vieira. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

——— *O idiota*. 3ª. ed. Trad. Paulo Bezerra. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DURANTE, Erica. La biblioteca de escritor frente al mundo global: repensar un método a partir de R. Piglia, D. Link y R. Fresán. In: *Revista Manuscrita*, São Paulo, n. 24. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/1467>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

——— Critique génétique et littérature comparée - d'une fausse impasse dans la théorie littéraire contemporaine. In: *Revue Recto/Verso*. Paris, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article47>>. Acesso em: 19 nov. 2013.

ELIDE, Mircea. *O sagrado e o profano - a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 5ª ed. São Paulo: Editora Martins Fonte, 2001.

ESCOREL, Lilian. *L'Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. 1ª ed. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2011.

FARIA, Zênia. *Mallarmé e o universo da leitura*. São Paulo, 1995. 213f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP.

FIGUEIREDO, Tatiana Maria Longo dos Santos Nogueira e. *Café: o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade*. São Paulo, 2009. 2039f. 3 vols. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-02122009-121854/pt-br.php>>. Acesso em: 22 fev. 2013.

GOLDFARB, Ana M. Alfonso. *Da alquimia a química*. São Paulo: Nova Stella-Edusp, 1987.

GOULEMOT, Jean Marie. *O amor às bibliotecas*. Trad. Maria Leonor Loureiro. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

GRÉSILLON, Almuth. Ler para escrever. Trad. Júlio Castañon Guimarães. In: *Revista Escritos*, ano 5, no. 5, 2011. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/artigo01.php>>

GUIRAND, Felix. *Mythologie Générale*. 1ª ed. Paris: Librairie Larousse, 1935.

HARVEY, Vera de Azambuja. *Marcel Proust: realidade e criação*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HORELLOU-LAFARGE, Chantal; SEGRÉ, Monique. *Sociologia da leitura*. 1ª ed. Trad. Mauro Gama. São Paulo: Ateliê, 2010.

HOUAISS, Antônio. O artista da palavra. In: MUTRAN, Munira et. ali. (Org.). *Joyce no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Olabrás/ ABEI, 1997.

JOUE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. 1ª ed. São Paulo: Unesp, 2002.

- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LAFRAGE, Chantal Horellou; SEGRÉ, Monique. *Sociologia da leitura*. Trad. Mauro Gama. 1ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- LIMA, Luiz da Costa. *Mímises e modernidade - formas das sombras*. 1ª ed. São Paulo: Graal, 2003.
- LOPEZ, Telê Ancona. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto. (Org.). *Criação em Processo*. 1ª ed. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002.
- . *A criação literária na biblioteca do escritor*. In: *Revista SBPC*, ano 59, 2007.
- . Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade. In: NITRINI, Sandra (Org.). *Tessituras, Interações, Convergências*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec/ABRALIC, 2011.
- . Mário de Andrade leitor e escritor: uma abordagem de sua biblioteca e de sua marginália. In: *Revista Escritos*, ano 5, nº 5, 2011, p. 63.
- MACHADO, Arlindo. O sonho de Mallarmé. In: *Máquina e Imaginário*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- MAMEDE, Zila. *Navengos/A herança*. 1ª ed. Natal: EDUFRN, 2003.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. 1ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.
- MANN, Thomas. *José e seus irmãos* - vol. 1, 2 e 3. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MORAES, Marcos Antonio. Ligações perigosas. In: PINO, Claudia Amigo (Org.). *Criação em debate*. 1ª ed. São Paulo: Humanitas, 2007.
- MUTRAN, Munira; TÁPIA, Marcelo (org.). *Joyce no Brasil*. São Paulo: Editora Olavobrás/Abei, 1997.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada - história, teoria e crítica*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- PANEK, Bernardette. Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto. *Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA-USP*, n. 8, ano s/d. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars8/panek.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2013.
- PARIS, Jean. *Joyce - Coleção Escritores de sempre*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. São Paulo, 2007. 250f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-20022008-111139/pt-br.php>>. Acesso em: 12 mar. 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido - no caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- . *Em busca do tempo perdido - à sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2009.

————— *Em busca do tempo perdido - o caminho de Guermantes*. Trad. Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2007.

————— *Em busca do tempo perdido - Sodoma e Gomorra*. Trad. Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2008.

————— *Em busca do tempo perdido - a prisioneira*. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2011.

————— *Em busca do tempo perdido - a fugitiva*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2012.

————— *Em busca do tempo perdido - o tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2013.

ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética - uma (nova) introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.

————— *Gesto inacabado - processo de criação artística*. 2ª ed. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2004.

————— *Redes da criação - construção da obra de arte*. 1ª ed. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

————— No arquivo do artesão. São Paulo: *Revista Cult* n.º 48, julho/2001.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos - leituras de Guimarães Rosa*. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

STEINER, George. O leitor incomum. In: *Nenhuma paixão desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TRIAS, Eugénio. *Conhecer Thomas Mann e sua obra*. Trad. Manuel Seabra. 1ª ed. Lisboa: Ulisseia, s/d.

VALVERDE, José Maria. *Conhecer James Joyce e a sua obra*. Trad. João Maia. 1ª ed. Lisboa: Ulisseia, s/d.

VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. 1ª ed. São Paulo: Ed. Pedagógica Universitária Ltda, 1991.

WILLEMART, Phillippe. *Universo da criação literária*. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 1993.

————— *Os bastidores da criação literária*. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

————— Crítica Genética e história literária. In: *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, n.º. 10. São Paulo: Annablume, 2002.

————— *A educação sentimental em Proust - leitura de O caminho de Guermantes*. 1ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

————— *Crítica Genética e Psicanálise*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

————— Como se constitui a escritura literária? In: *Crítica Genética e Psicanálise*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

XAVIER, Henrique Piccinato. *Por uma estética da imanência*. São Paulo, 2013. 248f. Tese (Doutorado em Filosofia) - FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-13012014-124516/es.php>>. Acesso em: 25. abr. 2014.

ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo*. 1ª ed. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002.

5. Sites

<http://www.osman.lins.nom.br/home.htm>

<http://www.um.pro.br/avalovara/>

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/>

<http://www.ieb.usp.br/>

<http://www.teses.usp.br/>

<http://www.abralic.org.br/>

<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica>

<http://www.revuerectoverso.com/>

<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/>

<http://www2.eca.usp.br/cap/ars.htm>

<https://www.bibliaonline.com.br/>