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

EDER RODRIGUES PEREIRA

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

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

A chave de Jano

Os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins:
uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética

Eder Rodrigues Pereira

Dissertação 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 Mestre em Letras.

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

São Paulo
2009

*Para Luzia,
mãe e amiga.*

Agradecimentos

Esta dissertação é resultado de algumas reflexões que venho realizando desde o primeiro contato como o romance *Avalovara* de Osman Lins e gostaria de agradecer aqui as pessoas que ajudaram na gênese, desenvolvimento e apoio a construção deste trabalho.

A professora Dr^a. Sandra Margarida Nitrini, minha orientadora, por me apresentar a obra de Osman Lins, por me contaminar com o seu entusiasmo e, principalmente, por acreditar nesta pesquisa.

A professora Dr^a. Telê Ancona Lopez, agradeço por me apresentar a *Crítica Genética*, por orientar as minhas leituras e reflexões iniciais, por me receber durante dois semestres no curso, oferecido no IEB, *O manuscrito literário à luz da Crítica Genética* e por ser um modelo de pesquisador que almejo ser.

A Litânia Lins, Angêla Lins e Letícia Lins, filhas de Osma Lins, por me concederem as autorizações necessárias para a reprodução dos documentos e também pela atenção que me deram nesse período.

A Fundação Casa de Rui Barbosa agradeço a professora Dr^a. Eliane Vasconcelos, a Laura Regina Xavier, Deborah Roditi e Glauber Andrade Cruz que me receberam com muita atenção e ajudaram com a reprodução dos documentos.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros.

Ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada agradeço a todos os funcionários, em especial, a professora Dr^a. Maria Augusta Fonseca pela participação na banca de qualificação e a Luiz de Mattos pelas informações e sua disposição em ajudar sempre que preciso. Também agradeço ao DTLLC o período de bolsa concedido pela Capes.

Agradeço a Dona Luzia a força, a paciência e a disposição em apoiar as minhas decisões e aos meus irmãos Edson e Cleber agradeço a união, o incentivo e a amizade.

Ao meu filho Tiago agradeço os abraços e sorrisos que me confortaram em determinados momentos desse percurso e a Adriana agradeço o apoio, o carinho e o filho lindo que me deu.

Um agradecimento especial ao amigo Rodrigo Abrantes, grande companheiro de conversas, e aos amigos Ricardo Nagy, Henrique Braga, Letícia Lins, Aline Nogueira Marques, Antônio Carlos Nascimento, Débora Arroyo, Elisabete Marin Ribas, Fernanda Consoni; Fabíola Moura, Kleber Tadeu Neto, Márcio Pantoja, Neide Aparecida Silva...

A chave de Jano

Os trajetos da criação de *Avalovara* de Osman Lins:
uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética

RESUMO

Esta dissertação apresenta a edição fac-similar e diplomática em perspectiva genética de 53 notas de planejamento do romance *Avalovara* de Osman Lins. Esta seleção permitiu verificar quais foram os procedimentos empregados na composição do texto, da estrutura rigorosa do livro e o registro da utilização destas notas na obra publicada em 1973. A edição contempla documentos autógrafos, datiloscritos e impressos rasurados que, de modo geral, contêm um discurso indicativo. Com isso, é possível perceber certas particularidades relacionadas ao processo de criação do romance além de estabelecer novas propostas de estudo para a obra.

Palavras-chave: notas de planejamento, crítica genética, edição fac-similar e diplomática, trajetos da criação, documentos do processo

The key of Jano

The paths of the creation of Avalovara by Osman Lins:
a reading of the planning notes in light of the Genetic Criticism

ABSTRACT

This dissertation presents the diplomatic and fac-simile edition of 53 planning notes of the Avalovara, a novel by Osman Lins, through a genetic perspective. The selection was limited to these documents in order to check the procedures employed in the text composition and in its rigorous structure, as well as the record of the use of these notes in the volume published in 1973. The edition includes handwritten, typed and scrapped printed documents that, in general, display an indicative discourse. Through this edition, it is possible both to notice certain peculiarities related to the creative process of the novel and to establish new perspectives of study for the novel.

Keywords: planning notes, genitic criticism, diplomatic and fac-simile edition, paths of the creation, documents in the process

La clé de Jano

Les chemins de la création de Avalovara de Osman Lins:
une lecture des notes de planification à la lumière de la Critique Génétique

RÉSUMÉ

Cette monographie a pour objet présenter l'édition fac-similaire et diplomatique en perspective génétique de 53 notes de planification du roman Avalovara de l'écrivain brésilien Osman Lins. La sélection permettait vérifier les méthodes de composition du texte et la structure rigoureuse du livre, aussi bien que le registre de l'utilisation des ces notes dans l'œuvre publiée en 1973. L'édition inclure aussi des documents autographes, écrits à machine et des ratures que, de façon générale, contient un discours indicatif. Ainsi ce possible s'aperçoit de certaines particularités en rapport au processus de création du roman, aussi bien que d'établir neuf propositions d'étude pour l'œuvre.

Mots-clés: notes de planification, critique génétique, édition fac-similaire et diplomatique, chemins de la création, documents dans le dossier

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. O escritor e seu ofício: percurso literário e reflexões sobre o ato criador.....	11
1.1. A chave de Jano - uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética.....	16
2. Edição fac-similar e diplomática em perspectiva genética.....	21
3. Anexos: Notas complementares do processo criador.....	252
4. Edição eletrônica.....	302
5. Considerações finais.....	303
6. Bibliografia.....	305

Introdução

A literatura nasce da calma, do trabalho persistente e lento de muitas recusas.

Osman Lins

Sou um escritor consciente, um ficcionista que julga conhecer o seu ofício. Mas faz parte desse conhecimento saber que, na elaboração de uma obra, muitas forças operam simultaneamente. O espírito humano é misterioso e cheio de artimanhas. Como poderia a criação artística fugir a isso?

Osman Lins

O romance *Avalovara* apresenta a sua estrutura e a consciência sobre o ato de escrever na linha temática *A Espiral e o Quadrado*, além disso, ao mesmo tempo em que aparece um processo reflexivo sobre a criação, há também um cálculo, uma programação racional e uma escrita sobre a arte de narrar; mostrando, principalmente, um escritor que é leitor e crítico de seu próprio texto.

Devido a isto e ao meu interesse em observar como Osman Lins se preocupa com a criação, comecei a estudar os seus arquivos e analisar, tanto quanto possível, o percurso de construção de *Avalovara*. Dessa forma, ao investigar o desenvolvimento da escritura nos documentos do processo criador, procurei trazer para esta dissertação um dos pontos centrais de sua produção literária e que me serviu de elemento motivador: a preocupação com a obra enquanto texto e objeto de construção literária.

Nesse processo de criação cujo resultado é de muito trabalho, o artista busca várias formas de armazenar informações que entram como elementos auxiliares na constituição e concretização de sua obra. Este planejamento engloba ideias iniciais, anotações, esquemas, esboços, planos, notas marginais em leituras e outros recursos que, de modo geral, montam um registro material do processo criador, caracterizando assim um conjunto complexo de progressivas transformações. Porém, o universo revelado nos documentos não indica uma totalidade da construção; mas, as marcas deixadas pelo ato criador ajudam na compreensão desse trajeto.

Em *Avalovara*, notamos que o criador aparece dentro da obra num jogo de reversibilidade em que “o Narrador se transforma periodicamente em Autor e a narrativa quebra a imagem do real, para apresentá-lo como fantasia composta. Neste romance, uma das linhas 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 ilusionista da representação”¹.

No entanto, todo o material utilizado para a construção e elaboração do texto fica num “universo paralelo”. O que vemos é um procedimento metalinguístico, uma linguagem elaborada e concretizada, a obra artística em seu resultado final. Observaremos, portanto, como esta elaboração aparece não apenas no romance, mas dentro dos documentos do processo criador.

Assim, esta dissertação apresenta uma edição fac-similar e diplomática em uma perspectiva genética de 53 notas de planejamento do romance *Avalovara* com o objetivo de mostrar a sua gênese a partir de uma das etapas do processo criador e que nos fornece informações diversas. Trata-se, então, de um estudo do ato criador a partir dos vestígios deixados nos documentos do processo.

Todavia, para decifrar e estudar o conjunto desse material, a Crítica Genética vem como um elemento primordial, porque extrai e expõe a materialidade do que se supõe a primeira estância da escritura, uma consciência estrutural e estilística do escritor ao observar e evidenciar a existência de um percurso e um trabalho em curso. Além disso, recorrer a ela também significa recorrer a codicologia para proceder à análise documentária dos manuscritos, que abre a porta para a compreensão das etapas do processo criativo, ponto de partida para a análise. Dessa maneira, algo que estava restrito aos arquivos do escritor ou a “margem da criação” nos proporciona agora uma nova fonte de estudos.

1 - Candido, 1973, p. 10.

1. O escritor e seu ofício: percurso literário e reflexões sobre o ato criador

A importância de Osman Lins no cenário literário brasileiro não reside, simplesmente, no fato de sua produção intelectual abranger áreas do conhecimento como a ficção, o teatro e o ensaio, mas também por ele se mostrar consciente dos problemas de seu tempo e de seu papel na sociedade. Além disso, sempre indicou lucidez em relação a sua evolução literária e ao buscar caminhos próprios ou nunca explorados pelas letras em nosso país, conseguiu um estilo renovador.

Publicou o primeiro romance, *O Visitante*, em 1955, e o reconhecimento apareceu com o Prêmio Fábio Prado, Prêmio Especial da APL e o Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras. Em 1957, lançou o livro de contos *Os Gestos* que recebeu o Prêmio Monteiro Lobato pela Prefeitura de São Paulo. No ano de 1960, concluiu o curso de dramaturgia na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife e estreou no Rio de Janeiro, em 1961, a peça de sua autoria, *Lisbela e o prisioneiro*, a qual recebeu o Prêmio Nacional de Comédia da Companhia Tônia-Celi-Autran e o Prêmio Saci de Teatro, sendo esta publicada em 1963 pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

No mesmo ano de 1961, viajou para a Europa como bolsista da Alliance Française e editou o romance *O Fiel e a Pedra*, agraciado com o Prêmio Mário Sette. Esse primeiro momento na produção osmaniana de acordo com Sandra Nitrini “compreende uma forma ficcional tradicional e realista, (...) dentro de uma linha psicológica, introspectiva e íntima, mesmo quando se trata de um romance mais voltado para a problemática de ordem social como é o caso do último livro citado”².

Em 1963, Osman Lins transferiu-se para São Paulo e nesse ano publicou *Marinheiro de primeira de viagem*, livro que conta as suas experiências no exterior e anuncia um outro momento em sua escritura, pois “esta viagem adquire um peso e um significado próprios porque nos ajuda a compreender os caminhos que o levaram a cultivar uma nova dicção literária, em *Nove, Novena e Avalovara*”³. Com isso, a dedicação a seu projeto literário intensifica-se e anuncia “um momento de transição do autor, entre um esquema ficcional caracterizado pela busca por parte dos personagens e um plano calculado que possibilita o diálogo entre o texto e o mundo”⁴.

Desse modo, *Nove, Novena*, publicado em 1966, situa a ficção de Osman Lins em um segundo momento, garantindo-lhe reconhecimento de público e de crítica, pois “a co-

2 - Nitrini, 1987, p. 17.

3 - Nitrini, 2000, p. 210.

4 - Andrade, 1987, p. 113.

leção de nove narrativas em *Nove, Novena* constitui a primeira obra de Lins de sucesso no exterior que de acordo com o testemunho do autor, inaugura a sua “fase de maturidade, talvez plenitude” por haver conquistado “uma expressão pessoal” que diz respeito a “métodos de execução que devem relativamente pouco a obras alheias” ⁵.

Dessa maneira, Osman Lins conseguiu obter em vida, mesmo com uma postura rebelde e suas reservas contra qualquer tipo de convenção literária, o reconhecimento da crítica brasileira e estrangeira, mostrando, principalmente, que o trabalho do escritor é árduo e resultado de uma sequência de reformulações que se dá em sua vida e na perspectiva que tem do seu ofício. Para ele, a criação literária é um trabalho que “não se processa em minutos, mas em anos, e a custa de árduo, longo estudo” ⁶.

Portanto, a renúncia gradativa de formas tradicionais e a crescente renovação consolidam um processo coerente e essencial de amadurecimento artístico e pessoal que o levou a um terceiro momento de sua produção com os romances *Avalovara* de 1973 e *A rainha dos cárceres da Grécia* de 1976. Assim, ao buscar caminhos próprios ou nunca explorados pelas letras no Brasil, conquistou um estilo bem particular na literatura brasileira.

Osman Lins questionou e se preocupou com características fundamentais existentes dentro de um sistema literário como obra, mercado, escritor e público. Isto indica um plano, uma consciência e um comprometimento com seus próprios ideais, pois para ele “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” ⁷.

Além disso, outro ponto importante, em determinados momentos de sua produção, é a reflexão sobre o ato da criação. Nesse caso a literatura como prática discursiva é apresentada como literatura, um objeto estético produzido pelas mãos do artista e assim classificada como um produto metalinguístico na medida em que o texto vai se apresentando como texto, deixando claro o que realmente deve ser observado. No entanto, este procedimento não pode ser visto simplesmente como um recurso estilístico, uma vez que a linguagem e a matéria são questionadas.

Isso ocorre principalmente se observamos que em *Avalovara* o tema *A Espiral e o Quadrado* presentifica a consciência do ato de escrever, sendo ao mesmo tempo uma reflexão sobre o texto e uma maneira de lidar com a criação. Com isso, Osman Lins questiona a linguagem, o conteúdo, a forma e os padrões literários estabelecidos, buscando assim uma maneira de representar a sua visão de mundo e de literatura.

5 - Idem, p. 113.

6 - Lins, 1977, p. 127.

7 - Idem, p. 128.

Entretanto, esse elemento, segundo Ana Luiza Andrade, amadureceu em sua produção desde *Nove, Novena* na medida em que as narrativas passaram a visualizar quais eram as técnicas empregadas e ainda reforça dizendo que em *Avalovara* “a técnica literária, o cálculo ou a programação racional do romance expõe-se completamente, como expressão do diálogo crítico entre escritor e mundo, as linhas delimitadoras de sua estrutura fazendo-se como limite entre um e outro” ⁸.

Desse modo, um dos pontos centrais para o entendimento deste romance é observar como essa técnica, esse cálculo e essa programação racional, que faz parte das oito linhas temáticas, são estruturadas na obra, pois a visualização destes elementos evidencia uma preocupação com o processo na medida em que a forma e o conteúdo tornam-se protagonistas do romance.

Ao levar em consideração o tema *A Espiral e o Quadrado*, observamos num diálogo “metalinguístico” o processo reflexivo sobre a obra - resultado do plano estético e artístico. Há reflexões sobre a matéria que se forma, o texto explicita a criação e indica um escritor que é leitor e crítico de si. Com isso, ao mesmo tempo em que a matéria vai sendo organizada, através de um diálogo intertextual entre as linhas temáticas, o escritor compõe e amarra esse tecido verbal: “Crer que os dois personagens e a sala de um fausto declinante onde se encontram tenham para o narrador mais nitidez que o texto - vagarosamente elaborado e onde cada palavra se revela aos poucos, passo a passo com o mundo nelas refletido...” ⁹.

Assim, temos nitidamente o narrador que se mostra como narrador e construtor de um texto e a presença desta alegoria da construção toma forma no próprio texto: “...Não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras; (...) Elas não têm a consistência da prancheta, do transferidor ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco...” ¹⁰.

O escritor tendo a consciência do papel de construtor, apresenta os elementos de forma gradativa: “Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim, na construção aqui iniciada. Só um elemento, por enquanto, é claro e definitivo: rege-a uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo” ¹¹. Dessa forma, a reflexão sobre a matéria nos mostra uma construção amarrada que apresenta um aspecto fragmentário no plano da obra (as linhas temáticas, a espiral e o quadrado), mas unida e coesa no plano narrativo.

8 - Andrade, 1987, pp. 167-168.

9 - Lins, 1973, p. 14-15.

10 - Idem, pp. 14-15.

11 - Ibid, p. 15.

Existe um indicativo para a forma e o conteúdo e somos convidados a participar da elaboração estrutural do romance como se acompanhássemos a figura de um arquiteto traçando em sua folha em branco as linhas iniciais de sua cidade. A espiral é força motriz e o quadrado dividido em outros tantos é o âmbito do romance, portanto:

em termos gerais a figura do quadrado desenhado sobre a espiral, esquema estrutural em que se baseia *Avalovara*, representa o artefato literário produzido no duplo movimento do romance sobre o mesmo: o quadrado, como figura geométrica limitada, evoca “as folhas do papel” (Avalovara, p. 19) enquanto a espiral evoca a “aspiração do ser humano ao infinito”¹².

O processo construtivo apresentado serve como uma espécie de roteiro de leitura em que o escritor/narrador direciona as informações necessárias para a compreensão das ideias e da trajetória a ser seguida ou observada, além de pontuar gradativamente o rigor formal que a obra irá seguir:

Inversamente, 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 (...) Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas¹³.

Assim, a construção parece ser uma palavra-chave para o entendimento desse conjunto e os segmentos exibem uma relação direta entre a matéria a ser construída e a sua organização. O ato criador de Osman Lins vê o conteúdo literário também como um artifício gráfico e temos, então, o livro assumindo uma dimensão de livro texto e livro objeto, ou seja, uma busca pela economia e o rigor formal. A estrutura e organização da obra voltam-se para o quadrado mágico e a espiral, aparecem como mecanismo literário no qual o criador precisa de toda uma consciência não apenas para conceber o texto, mas também para sistematizá-lo.

Dessa maneira, existe uma proposta que vai do roteiro de leitura ao tratado de construção literária e a linguagem, a forma e o conteúdo são questionados. Percebe-se então que o processo reflexivo está associado ao rigor da construção e através desse procedimento à própria linguagem e a forma de organizá-la levantam indagações pertinentes sobre a própria dificuldade de representar algo que muitas vezes não é fácil de ser apreendido, isto é, “como dar-se conta do real, disso que não para nunca de não se inscrever, que se antecipa ao sujeito, que lhe contorna, o escarifica, o surpreende e se evade?”¹⁴.

12 - Andrade, 1987, p. 169.

13 - Lins, 1973, pp. 19-20.

14 - Pinto, 2006, p. 61.

Com isso, ao inserir dentro de sua obra uma reflexão sobre o ato da criação, Osman Lins mostra uma preocupação com a linguagem que às vezes parece lhe fugir das mãos, porém a cada volta da espiral a matéria vai presentificando esta dificuldade de representar o mundo e suas inquietudes, logo o questionamento central é se podemos reduzir este procedimento a noção de metalinguagem, pois segundo Merquior:

Por mais que o discurso literário – colocando “o acento na mensagem por ela própria” – dê curso à função “poética” da linguagem, não poderá jamais apresentar-se, semioticamente, como metalinguagem, pois não é o conteúdo, mas, o contrário, a sua expressão que constitui previamente um sistema semiótico (primário). O papel das metalinguagens é falar da linguagem. Em contrapartida, a tarefa da literatura, enquanto linguagem de conotação, não é falar da linguagem – é servir-se desta, para falar de outra coisa. Naturalmente, trata-se de um falar de outra-coisa-que-não-a-linguagem voltando-se para a mensagem; mas, precisamente, voltar-se para a mensagem não significa absolutamente falar do código, isto é, da linguagem ¹⁵.

Desse modo, ao evidenciar a mensagem, ele trabalha com a apresentação de questionamentos que servem para o exame crítico da produção literária moderna e contemporânea e ao presentificar a existência do processo faz uma reflexão constante sobre a matéria que será constituída. Sua prática mostra que o criador mantém o mundo plenamente em sua órbita, uma vez que ele tem a consciência de que:

a criação é um processo contínuo, uma atividade que se prolonga através do repouso, do sono, e até dos momentos de esterilidade, nos quais, invariavelmente, alguma coisa se forma, se defini, foge, oferece-se. Mas é preciso cultivar essa atividade, não deixá-la morrer, ensiná-la como se ensina um cavalo ¹⁶.

15 - Melquior, 1980, pp. 58-59.

16 - Lins, 1977, p. 129.

1.1. A chave de Jano – uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética

Antonio Candido nos apresenta que *Avalovara* é “um livro que não tem medo de se apresentar como livro, como maquinismo montado, como não-realidade – mas do qual jorram o fascínio de uma vida que palpita, o traçado do mundo exterior e a surda potência das emoções”¹⁷. A sua estrutura fragmentada e fundamentada na junção do quadrado palindrômico e de uma espiral engloba “toda uma concepção, sofisticada e erudita, do fazer literário”¹⁸ e constitui um projeto ambicioso cujas tendências para a abstração e as inovações técnicas de *Nove, Novena* se radicalizam.

Assim, *Avalovara* representa em última análise um rompimento com o romance tradicional não apenas pela forma criativa como explicita e justifica a estrutura, mas principalmente por consolidar uma vontade de renovação. Com isso, esta ruptura causa uma sensação de estranhamento justamente pelo fato de se contrapor a modelos já tidos como padrão e 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”¹⁹.

Contudo, a reflexão sobre o processo de construção ajuda no entendimento desta obra, uma vez que existe nela, como já afirmamos, uma proposta que vai do roteiro de leitura ao tratado de construção literária, daí resulta o interesse em analisar os bastidores da criação e percorrer os alicerces do livro não apenas em seu resultado final.

Investigar, portanto, o modo como Osman Lins construiu o romance parece primordial, pois se as chaves sobre a organização do livro, confiadas ao leitor com a permissão de Jano, estão no tema *A Espiral e o Quadrado*, dando então uma possibilidade de leitura, podemos ter uma outra chave através dos documentos do processo e refazer com este material, tanto quanto for possível, os diferentes momentos da gênese de *Avalovara*.

Estes documentos estão no Fundo Osman Lins do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa Rui Barbosa e ao montar o dossiê que serve de base para esta edição diplomática em perspectiva genética, considere este arquivo como eixo principal para a realização do trabalho, pois ele possibilita constituir um objeto de estudo mais limitado.

A delimitação se faz necessária por dois motivos, o primeiro é que no decorrer dos estudos genéticos, podemos nos deparar, conforme Cecília Almeida Salles, com “a ação do acaso, uma vez que nosso saber se modifica com toda descoberta de um novo documento,

17 - Candido, 1973, p. 10.

18 - Dalcastagnè, 2000, p.14.

19 - Carone, 2000, p. 277.

ou ainda com toda inovação técnica que permita o acesso a uma informação inédita. Sem nos esquecer da possibilidade de haver documentos aos quais nunca teremos acesso”²⁰. Desse modo, há certos limites para que determinados equívocos não ocorram ao extrair e expor as riquezas encontradas, com isso podemos visualizar a montagem da narrativa e o estilo do autor a partir destes documentos.

Já o segundo reside no fato de que os documentos do processo de *Avalovara* totalizam 949 fólios de acordo com o levantamento parcial feito pela Casa de Rui Barbosa. Todo este material está disposto em cinco pastas suspensas e ao que tudo indica a montagem e preservação foram realizadas tanto por Osman Lins quanto por sua esposa Julieta de Godoy Ladeira, sendo ela a responsável pelo material após a morte do escritor.

Em três pastas, temos as versões do romance, sendo que uma delas contém os oito temas separados e as outras duas intituladas como originais - vol. 1 e originais - vol. 2 apresentam a obra organizada de acordo com a estrutura proposta, ou seja, a disposição dos segmentos seguindo o fluxo da espiral no quadrado. Nas outras duas pastas com inscrições autógrafas de Osman Lins (Notas p/ Avalovara e Borrões de Avalovara) encontramos o conjunto dos documentos que serve de base a esta dissertação.

Selecionei destas duas pastas 69 fólios que se configuram como 53 notas de planejamento por apresentar um discurso indicativo, isto é, traçam determinações que são utilizadas como lembretes pelo escritor. Em termos gerais estas notas desempenham ao longo do processo criador um papel de experimentação deixando claro a natureza indutiva da criação, mas também servem como armazenamento de diversas informações.

Contamos também com 35 fólios que são notas complementares do processo criador. São reproduções de jornal, recortes de revista, postais e outros recursos usados por Osman Lins na composição da obra. Dessa forma, a dissertação contempla 104 documentos do processo criador de *Avalovara*.

Assim, ao escolher parte deste percurso, mas sem perder de vista a noção do conjunto, verifiquei como os elementos de constituição do romance, o projeto literário do escritor e a sua determinação rigorosa quanto a estrutura seguem os indicativos que são apresentados nas notas de planejamento.

Contudo, é importante observar que na apresentação destas notas de planejamento procurei conferir unidade a um objeto tão fragmentário quanto o romance, uma vez que é impossível de se determinar com exatidão o instante primeiro em que se originou

20 - Salles, 2000, p. 53.

esta escritura, mesmo Osman Lins tendo datado o período de escritura entre 22/9/1969 a 1/12/1972 ²¹. Além disso, é possível considerar que algumas destas informações, de acordo com alguns documentos, foram elaboradas ou pensadas antes dessa data. Na verdade nem podemos limitar o conceito de processo como uma tendência ou momento determinado, pois se fosse visto dessa forma a criação teria um trajeto mecânico na consolidação de suas ideias.

Com isso, os documentos aqui analisados mostram uma trama complexa de propósitos e buscas que estão longe de alcançar uma linearidade, mas que montam uma rede de informações que se inter-relacionam. Desse modo, nos arquivos deixados pelo escritor encontramos a possibilidade de revisitar sua produção literária e verificar os vários procedimentos de sua obra, examinando momentos diferentes do seu processo criador e a importância dos arquivos da criação nos estudos literários.

Devido ao processo de digitalização, o acesso a este material acaba sendo muito maior e nesta edição das notas de planejamento do romance *Avalovara* isto se concretiza em quatro procedimentos fundamentais:

1º. Apresentação fac-similar

Material digitalizado que segue uma ordem numérica existente nos fólios e ao que indica esta numeração foi feita por Osman Lins. Assim, procurei manter esta sequência para evidenciar a falta de outros documentos e também tentar estabelecer uma relação entre os que estão presentes a partir desta organização já existente.

No entanto, há documentos que foram excluídos da edição, mas que seguem esta ordem numérica, isto se deve porque eles não se ajustam ao discurso indicativo existente nestas notas de planejamento. São versões do romance e que caberiam em um outro estudo como, por exemplo, uma edição genética do romance.

2º. Análise documentária do fólio

Esta análise aparece após o fac-símile e se ancora na codicologia, servindo para registrar a materialidade do documento, isto é, fornece informações que nos permite compreender algumas das modificações e transformações existentes no fólio.

3º. Transcrição diplomática

Possibilitando uma apresentação racional e uniforme esta transcrição reproduz fiel-

21 - Lins, 1973, p. 413.

mente o texto do fôlio e todas as suas marcas: rasuras, supressões, interpolações ou palavras expurgadas. Além disso, na transcrição podemos indicar em certas notas explicativas o movimento da criação e parte do fluxo do processo criador, para tanto são utilizados, quando necessários, símbolos que ajudam no aparato genético: [] acréscimo, < > supressão de um segmento apagado ou riscado, { } substituição por sobreposição. As rasuras são indicadas com um traço subscrito e os ternos não identificados por um sinal de interrogação.

4º. Notas explicativas

Após a estruturação destes três itens, teremos as notas da edição, parte em que é realizada a análise e algumas reflexões sobre como tais informações, planos e esquemas mostram as particularidades de Osman Lins ao formar o seu texto. Apresento, então, de que modo tais documentos testemunham os trajetos da criação de *Avalovara* e como nos fornece uma nova perspectiva de estudo na obra de Osman Lins.

A CHAVE DE JANO

Edição fac-similar e diplomática em perspectiva genética
das notas de planejamento do romance Avalovara

Nota 1 - fôlio 1

Análise documentária:

Nota prévia; manuscrito; sem assinatura; sem data; papel jornal 10,5 x 15,5 cm; autógrafo a lápis preto na parte superior e no canto direito; autógrafo a caneta esferográfica tinta azul; escrita ocupando a frente do suporte.

1. (Oscilação do)
2. pêndulo ¹

1

Nota da edição:

1 - Representando simbolicamente a articulação entre o tempo histórico e o tempo da criação, o desenho deste fôlio relaciona-se ao tema P - *O relógio de Julius Heckethorn*. Neste tema há uma crítica que denuncia a linearidade temporal histórica ao mesmo tempo que, no plano da fábula, apresenta uma postura crítica e criativa referente à formação do romance.

Desse modo, existe uma intereção tanto contrastiva como combinatória se compararmos esta linha temática ao tema S - *A Espiral e o Quadrado*, pois em ambas encontramos um diálogo entre os mecanismo repressivos e libertadores da criação artística e segundo Ana Luiza Andrade:

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 (Andrade, 1987, p. 181).

Ver Notas 1 fôlio 2, 2, 6, 46 e 47.

Nota 1 - fôlio 2

Análise documentária:

Nota prévia; manuscrito; sem assinatura; sem data; papel jornal 10,5 x 15,5 cm; autógrafo a lápis preto no canto superior direito; autógrafo a caneta esferográfica tinta azul; escrita ocupando a frente do suporte.

1

Nota da edição:

1 - Detalhe do pêndulo do desenho da Nota 1 - fôlio 1, cuja descrição é realizada no segmento 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 varas 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 (Avalovara, 1973, pp. 334-335).

É possível que as informações sobre relógios foram pesquisadas por Osman Lins em um livro depositado em seu arquivo no IEB: *Clocks and Watches by Chester Johnson illustrated by Harry Mc Naught - The odyssey Library, 1964, New York*. Além desse, no segmento P 6 ele faz referências a outras obras, mas não há vestígios de que ele as tenha consultado:

Por sinal, nos meses em que desenha o mecanismo, o livro que traz consigo não é o *Arte de reloxes ou Memórias sobre o centro de oscilação do pêndulo*, de Jean Bernoulli de Basiléia, e sim, numa edição holandesa, o *Manual de Astronomia Árabe*, de Alfraganus (Avalovara, 1973, p. 325).

Ver Notas 1 fôlio 1, 2, 6, 46 e 47.

Nota 2

Análise documentária:

Nota prévia; manuscrito; sem assinatura; sem data; papel 32 x 22,1 cm; 2 furos de arquivamento; marca de grampo na parte superior da lateral esquerda; autógrafo a lápis preto no canto direito; autógrafo a caneta esferográfica tinta azul; autógrafo a caneta hidrográfica tinta vermelha e verde; autógrafo a lápis preto; escrita ocupando a frente do suporte.

O relógio de
Julius Heckethon ¹

Nota da edição:

1 - Esta Nota está diretamente ligada a Nota 46, pois as marcas de grampo, furos de arquivamento e sinais autógrafos são compatíveis, no entanto, as informações mais completas para descrever a construção do relógio são desenvolvidas na Nota 6.

Parte deste esquema aparece no segmento P 8:

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 (Avalovara, 1973, p. 345).

Martinelli.

Onze elevadores. 3 ou 4 quebrados. Os ascensoristas velhos e barbados, com aspecto horrível. Grosseiros. Um deles teu um gancho na ponta de um pau, para puxar a porta do elevador.

As paredes inteiramente riscadas. As janelas escuras, dando para a escuridão. As lixeiras quebradas. Em um ou outro corredor, latas de lixo.

Nas escadas, entre um andar e outro, um pequeno patamar com ~~www~~ mosaicos brancos e ~~www~~ pretos, em xadrez.

A caixa do elevador junto às escadas, cercada por placas de aço enferrujadas, onde alguém às vezes escrevia a giz o número do andar.

Um cheiro úmido de mofo e urina. De onde vem o cheiro de urina, não se sabe, pois não parece que alguém urine nos corredores. Ou talvez sejam tão pouco ventilados que o cheiro de urina leve meses para dissipar-se.

Quem entra pela São Bento, se seguir pelo corredor e descer uma escada, sai na Líbero Badaró.

Os degraus da escada são de mármore branco. Certamente ainda não estavam assim em 1944. No entanto, como já está com 52 anos de inaugurado, em 44 tinha exatamente metade dessa idade. Portanto, os degraus já deviam ter um desgaste de 50% m.m., do que têm hoje.

Há um andar onde uma ala inteira é vedada por um portão de ferro alcatroado, com cadeado e corrente.

Nos corredores não entra luz do exterior.

As lâmpadas dos corredores são fluorescentes. Não creio que o fôssem naquele tempo. Pelo menos, não o seriam todas. As que registrei no romance correspondem melhor à natureza do prédio.

Nota 3

Análise documentária:

Nota prévia; datiloscrito; sem assinatura; sem data; papel jornal 17,8 x 23,8 cm; marcas de oxidação; autógrafo a lápis preto na parte superior do canto direito; bordas recortadas a tesoura; escrita ocupando a frente do suporte.

- 1.
- 2.
- 3.
4. Martinelli. ¹
5. Onze elevadores. 3 ou 4 quebrados. ² Os ascensoristas velhos e bar-
6. bados, com aspecto horrível. Grosseiros. Um dêles teu um gancho
7. na ponta de um pau, para puxar a porta do elevador.
8. As paredes inteiramente riscadas. As janelas escuras, dando para
9. a escuridão. As lixeiras quebradas. Em um ou outro corredor,
10. latas de lixo.
11. Nas escadas, entre um andar e outro, um pequeno pa tamar com um
12. mosaicos brancos e ~~ver~~ pretos, em xadrez.
13. A caixa do elevador junto às escadas, cercada por placas de aço
14. enferrujadas, onde alguém às vezes escrevia a giz o número do
15. andar.
16. Um cheiro úmido de mofo e urina. De onde vem o cheiro de urina,
17. não se sabe, pois não parece que alguém urine nos corredores.
18. Ou talvez sejam tão pouco ventilados que o cheiro de urina leve
19. meses para dissipar-se.
20. Quem entra pela São Bento, se seguir pelo corredor e descer uma
21. escada, sai na Líbero Badaró.
22. Os degraus da escada são de mármore branco. Certamente ainda
23. não estavam assim em 1944. No entanto, como já está com 52 anos ³
24. de inaugurado, em 44 tinha exatamente metade dessa idade. Por-
25. tanto, os degraus já deviam ter um desgasta de 50% m.m., do que
26. têm hoje.
27. Há um andar onde uma ala inteira é vedada por um portão de ferro
28. alcatroado, com cadeado e corrente.
29. Nos corredores não entra luz do exterior.
30. As lâmpadas dos corredores são fluorescentes. Não creio que o
31. fôssem naquele tempo. Pelo menos, não o seriam tôdas. As que
32. registrei no romance correspondem melhor à natureza do prédio.

Notas da edição:

1 - Edifício construído por Giuseppe Martinelli entre as ruas São Bento, Libero Badaró e Avenida São João. É considerado o primeiro arranha-céu da cidade. Esta paisagem era obrigatória no campo da visão de Osman Lins, no seu caminho diário para a Agência Central do Banco do Brasil. Neste edifício moram os pais de ☺ e ele é citado em O 13, 15, 20 e em R 18 e 20. No Anexo 11 temos um recorte de revista, parte de uma reportagem escrita por Audálio Dantas sobre o Martinelli.

2 - Esta descrição aparece no segmento O 15:

Os onze elevadores do prédio estão parados: dois no térreo, um no oitavo andar, outro no décimo sétimo, ainda outro no último e os demais quem sabe onde. Alguns devem estar desarrajados, sempre há alguns precisando de consertos (Avalovara, 1973, p. 134).

3 - Imprecisão na informação, pois o início da construção do Edifício Martinelli é de 1924 e a inauguração se dá em 1929. Este elemento acaba sendo suprimido na Nota 4 - fôlio 2.

NOTAS

5

O pássaro ~~após~~ voa em círculo, ergue-se nos ares agitado.

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 licenciosa. 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 o seu poder criador, servido pela experiência vivida e pela imaginação. 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.

Os sentidos do homem são estimulados por essa mulher. A cópula é uma obra. Mas a energia criadora ~~do~~ 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. Ela deflagra as energias do homem. Essas energias se concentram no p. Este volta à mulher. Exatamente à mulher que o provocou, o excitou, o estimulou.

Esse poder criador não existe isoladamente. (Pode-se escrever toda uma página sobre as associações entre o p. e o poder criador.) Que é esse poder criador sem todo um suporte, uma comunidade, uma biografia etc.?

Um ser cujo nome é alegria. Essa alegria estoura contra a realidade que é O. Hayano. ~~O. Hayano: algo a cumprir. Por ela, não o azeitearia. Mas ela é uma passagem inevitável. Um cruzamento que tem de atravessar para chegar a outra parte. Isto, todavia, não pode ser feito friamente ou contra a vontade. É preciso que eu vá de coração leve, acreditando que tudo irá correr bem, embora sabendo que a catástrofe é certa. Faço-me de cega e levanto em mim as bandeiras da paixão.~~

No trecho 21, volta-se ao envelhecimento e morte do avô. ~~É~~ no velório do avô que O SER ALEGRIA chega ao máximo e que O. Hayano consegue subjuga-la.

O ser alegria permanece em seu espírito após a morte de Inácio Gabriel. ~~É~~ destruído, ou quase, com o Iólipo. No fim do tema, com a penetração - é aí, suponho, que deve terminar -, ela escuta o RUMOR e o SER (OU PÁSSARO), que durante esses anos esteve preso no seu corpo, sair e mover-se na sala. Ela o descreve. (Magnificante.) Quanto a MÁQUINA, só deve reaparecer no tema N.

Não esquecer, mais para diante, o destino dos pais dela.

21/22 23/24. 22: entrada.-23: movimts.-24: plena penetr.

As grandes frases: seu sangue não foi derramado em vão etc.

Nota 4 - fôlio 1

Análise documentária:

Nota prévia; datiloscrito; sem assinatura; sem data; papel 22 x 32 cm; 2 furos de arquivamento; marcas de oxidação e furos de grampo no canto superior esquerdo; marcas de durex na parte inferior; autógrafo a lápis preto na parte superior do canto direito; autógrafo a caneta esferográfica tinta preta; sinais a caneta esferográfica tinta azul e vermelha; escrita ocupando a frente do suporte.

O pássaro ~~voador~~ voa em círculos, ergue-se nos ares agitados ¹

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 licenciosa. 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. 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 fôrça 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. 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. ² Le monde existe pour aboutir à um 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.

Esse pode poder criador não existe isoladamente. (Pode-se escrever tôda uma página sôbre as associações entre o p. e o poder criador.) Que é êsse poder criador sem todo um suporte, uma comunidade, uma biografia etc.?

Um ser cujo nome é alegria. Essa alegria estoura contra a realidade que é O. Hayano. ~~Olavo Hayano: algo a cumprir. Por ela, não o aceitará. Mas êle é uma passagem inevitável. Um cruzamento que tem de atravessar para chegar a outra parte. Isto, todavia, não pode ser feito friamente ou contra a vontade. "É preciso que eu vá de coração leve, acreditando que tudo irá correr bem, embora sabendo que a catástrofe é certa. Faço-me de cega e levanto em mim as bandeiras da paixão."~~ ⁴

~~No techo 21, volta-se ao envelhecimento e morte do avô. É no velório do avô que O SER ALEGRIA chega ao máximo e que O. Hayano consegue subjugar-la.~~ ⁵

O ser alegria permanece em seu espírito após a morte de Inácio Gabriel. É destruído, ou quase, com o Íolipo. No fim do tema, com a penetração - é aí, suponho, que deve terminar -, ela escuta o RUMOR e o SER (OU PÁSSARO), que durante êsses anos esteve prêso no seu corpo, sair e mover-se na sala. Ela o descreve.⁶ (Magnificante.) Quanto à MÁQUINA, só deve reaparecer no tema N. ⁷

Não esquecer, mais para diante, o destino dos pais. **reda.**
21/22 23/24. 22: entrada.-23 : movimts. -24: plena penetr.
As grandes frases: seu sangue não foi derramado em vão etc. ⁸

TEMA O.

Dominantes SATOR (O Criador, Deus. - Liga-se ao ato da fecundação. Deus é também o símbolo falico, 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.)

1 - 5 - 9 - 13 - 17 - 21 - .

Dominantes OPERA (Cuidado, trabalho. - O trabalho p/aperfeiçoar sua existência. A obra. O trabalho. Esta copula 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.)

4 - 8 - 12 - 16 - 20 - 24(último).

Dominantes AREPO (O Mundo, a Humanidade. - Sua reprodução. O modo como os animais se propagam. Ela vê o mundo, a Terra, com os seus bichos inumeráveis. E ela fazendo parte de tudo, Necessário que não veja só os bichos. Mas também os homens com as suas lutas. Vê, ao mesmo tempo, toda essa força de vida ameaçada pela tendência de destruição do homem.)

2 - 6 - 10 - 14 - 18 - 22 - .

Dominantes ROTAS (Rotação, trajetória. O trajeto da sua vida para chegar aquele homem, aquele momento. Ela mergulha na espiral do tempo p/chegar aquele momento. Os objetos de arte, os livros eróticos onde talvez estejam representadas cenas da sua árvore genealógica. Trechos de uma árvore genealógica impossível, onde os seus ancestrais são sempre personagens secundários, anônimos. Aqui ela narra os seus dois nascimentos. Indispensável que eu jogue com as recordações dela. Onde a necessidade de introduzir traços biográficos. É casada. A figura do esposo (um animal, o ídolo). Nada de freudismo. Nada de frustração sexual. O que ela quer é que um homem A LEIA.)

3 - 7 - 11 - 15 - 19 - 23 - .

Os temas acima não são estabaticados. Representam apenas "dominantes". Tendências. Preponderam. Mas podem e devem misturar-se com outros. Talvez: a última frase de um trecho sempre inicia o outro relativo ao mesmo tema (bem entendido, tema O). Com outra construção de frase.

Um sentido pessoal e ao mesmo tempo cosmogônico nas exposições desta mulher.

15 e 16 - não têm intergalo entre si.

O, no poema místico a ser referido em S, representa a dupla natureza -angelica e carnal- do homem. Ter presente: o ato de nomear as coisas, uma segunda criação.

C. - C.I. - ~~C.I.~~ - O.L. - O.E. - Q.E. Q.E.
A/4 5/8 9/12 13/16 17/20 21/24

~~Grêdio do SB-Início da constr. 38. - Incência 46. - Inaug. 54.
Martini: de 1910.~~

Nota 4 - fôlio 2

Análise documentária:

Nota prévia; datiloscrito; sem assinatura; sem data; papel 21,9 x 32,1 cm; 2 furos de arquivamento; marcas de oxidação e furos de grampo no canto superior esquerdo; autógrafo a lápis preto na parte superior do canto direito; sinais a caneta esferográfica tinta azul e vermelha; escrita ocupando a frente do suporte.

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.)

1 - 5 - 9 - 13 - 17 - 21 - .

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 Mercúrio⁹ ? Ela conta que se deixa acariciar - e isto, esta passividade, também faz parte do “trabalho”. Narra em parte as suas carícias. E a penetração.)

4 - 8 - 12 - 16 - 20 - 24 (último).

Dominantes AREPO (O mundo, a Humanidade. - Sua reprodução. O modo como os animais se propagam. Ela vê o mundo, a Terra, com os seus bichos inumeráveis. E ela fazendo parte de tudo. Necessário que não veja só os bichos. Mas também os homens com as suas lutas. Vê, ao mesmo tempo, toda essa força de vida ameaçada pela tendência de destruição do homem.)

2 - 6 - 10 - 14 - 18 - 22 - .

Dominantes ROTAS (Rotação, trajetória. O trajeto da sua vida para chegar aquele homem, aquele momento. Ela mergulha na espiral do tempo p/ chegar àquele momento. Os objetos de arte, os livros eróticos onde talvez estejam representadas cenas da sua árvore genealógica. Trechos de uma árvore genealógica impossível, onde os seus ancestrais são sempre personagens secundários, anônimos. Aqui ela narra os seus dois nascimentos. Indispensável que eu jogue com as recordações dela. Onde a necessidade de introduzir traços biográficos. É casada. A figura do espôso (um animal, o iólipo). Nada de freudismo. Nada de frustração sexual. O que ela que r é que um homem A LEIA.)

3 - 7 - 11 - 15 - 19 - 23 - .¹⁰

Os temas acima não são estratificados. Representam apenas “dominantes”. Tendências. Preponderam. Mas podem e devem misturar-se com outros. Talvez: a última frase de um trecho sempre inicia o outro relativo ao mesmo tema (bem entendido, tema O). Com outra construção de frase.¹¹

Um sentido pessoal e ao mesmo tempo cosmogônico nas exposições desta mulher.

15 e 16 – não têm intervalos entre si.

O, no poema místico a ser referido em S, representa a dupla natureza –angélica e carnal- do homem. Ter presente: o ato de nomear as coisas, um segunda criação.¹²

C. - C. I. - C. L. - Θ. I. - O. L. - O. E. - Q. E. Q. E.
 $\frac{1}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{9}{12}$ $\frac{13}{16}$ $\frac{17}{20}$ $\frac{21}{24}$

~~Prédio do BB – Início da constr. : 39. Incêncio, 46. – Inaug. 54. Martinelli: de 1918.~~¹³

Notas da edição:

1 - Ideia relacionada ao desfecho do romance e que estabelece um conjunto importante com os fatos apresentados na sequência do fôlio, uma vez que:

em *Avalovara*, o ato sexual se constitui em caminho de busca da plenitude - não só do auge do prazer e da consumação do amor carnal, mas também da libertação da avalovara, ave que habita o corpo de ☺ e que dá nome ao livro. A ave havia desaparecido, dentro “da nudez e da mobilidade a que está condenada” desde que a personagem casou-se com um iólipo, criatura de natureza perversa, foi por ele deflorada em sua noite de núpcias e, ao dar-se conta disso, tentou suicídio. É na consumação carnal do amor verdadeiro e maduro que a Avalovara ressurge e alça um vôo em espiral sobre o tapete, espaço em que os amantes se encontram, reproduzindo dessa forma a espiral e o quadrado, estrutura narrativa que explicita o tempo e o espaço do próprio romance. Com base nesta observação e na analogia entre o sexo e as palavras como instrumentos da criação - da vida e da obra literária, respectivamente - é possível afirmar que os encontros dos amantes, em *Avalovara*, se constituem também em metáfora da própria criação literária do romance, já que por meio deles o escritor 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 sobreu e revigorada pela força da construção do amor (Moura, 2004, pp. 18-19).

2 - De acordo com o professor Antonio Candido, no prefácio de *Avalovara*, o percurso de Abel é explicitamente autorreferencial, pois descreve o cruzamento do herói através do romance e também uma procura deste. É nessa união sexual entre os amantes que se opera a transformação do artifício literário, porque o ato criativo de Abel é o reflexo de sua convivência com três mulheres que representam estágios de sua vida e de seu romance, são fases de seu aprendizado de escritor.

3 - No trecho “O mundo existe a fim de terminar num livro. Um livro existe a fim de terminar no mundo. A mulher existe a fim de terminar no ato de amor; o ato de amor existe a fim de terminar na mulher. Mais ou menos.” temos uma citação a um trabalho inacabado (O “livro” de Mallarmé - editado por Jacques Scherer) de Stéphane Mallarmé cujas as ideias colaboram para a compreensão do livro como forma, isto é:

da sua constituição de objeto como ideia a ser trabalhada poeticamente. O autor elabora o conceito do ato de escrever como uma ação e enfoca a possibilidade da construção conceitual do livro ser realizada derivando de sua própria estrutura. A partir de conflitos filosóficos, ele procura desenlaces nas relações entre linguagem e forma, ideia e ser, vida e morte. Mallarmé insistia que a letra era o elemento básico do livro, que deveria encontrar mobilidade e expansão... (Panek, in. <http://www.cap.eca.usp.br/ars8/panek.pdf>).

Desse modo, a existência de um discurso que coloca o próprio livro como objeto literário, como existe em *Avalovara*, parece ter sua origem nas ideias de Mallarmé, no entanto, não há indícios nos arquivos que Osman Lins tenha lido estes escritos, porém é possível que Lins tenha tomado contato com este pensamento ao escrever o livro *Guerra sem Testemunhas* de 1969. Na Casa de Rui Barbosa preservou-se três obras que possivel-

mente o levaram a esta reflexão sobre o livro: *La revolucion du livre* de Robert Escarpit, Paris: Unesco, 1965/ *L'apparition du livre*, organizado por Lucien Febvre e Jenri-Jean Martin, Paris: Ed. Albin Michel, 1958 e *Le livre de la main* de Fred Gettings - Tradução em francês de Madeleine Othen-Girard. Paris: Ed. des deuxcoqs d'or, 1965. Todos com notas marginais.

Estes livros são importantes, já que um elemento não compõe o conjunto do arquivo, a biblioteca pessoal de Osman Lins. Ela foi dissipada ao longo dos anos, restando apenas algumas obras e seria primordial para verificar as marcas deixadas pelo próprio artista em suas leituras, pois de acordo com Telê Ancora Lopes:

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 a volumes, em todas as formas e feições do recriar, insinuam-se matrizes, instaurando o diálogo que traz a interdisciplinaridade da criação. As matrizes mostram-se de forma principal quando se ligam ao modo de formar; quando textos ou elementos de um texto - temas, motivos, sequências, cenas, personagens, marcas do espaço, do estilo etc. - enraízam a (re)criação que se afirma com originalidade e autonomia ao integrar outro contexto (Lopes, 2002, p. 48).

No Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa estão depositados 108 livros que pertenceu a Osman Lins. Para consultar a relação entre em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/> depois siga os seguintes passos: acesso as bases > bases da biblioteca > localização/coleção. No índice de busca digite OL e aparecerá um catálogo com as 108 obras.

Contudo, para se confirmar todas estas relações é necessário um estudo para saber, a partir desta marginália, como Osman Lins assimilou e concretizou estas ideias de Stéphane Mallarmé na forma de *Avalovara*.

4 - Este plano não é desenvolvido no segmento O 21, mas em O 22:

Ligar-me a Olavo Hayano é como atravessar um passo, com lodo até a boca, para chegar - talvez - ao outro lado. Diz a minha história: serei encaminhada de modo a encontrá-lo. A função dele é cercar-me, romper-me, demolir em mim o que está construído, tentar impor-me o seu mundo, o seu modo. Um combate prolongado. Ao mesmo tempo, não está previsto que alguém, seja quem for, obrigue-me ou induza à travessia. Tenho de ir por mim, por mim, com o ar de quem não saiba que a catástrofe é certa e como se movessem-me esperanças. Eu, um cofre ataviado e a certeza no fundo - uma ampola de veneno. Eu, amada e amante, aos olhos dos demais e aos meus próprios olhos: um cofre esmaltado com motivos florais, radioso. Mas eu, sendo o cofre, sei sei sem clareza, sim, sem clareza, mas sei o que trago sob as chaves - a ampola, o veneno. Vai, cega, atavia-te e entra nesse jogo não muito diverso do que destrói tua mãe. Ama este homem e seu vácuo, solda teus pés e mãos nos dele. Depois, seja a luta para te arrancares a esse jugo, só através disso podes chegar a ser. Pois se não há saída para a fazedora de chapéus, há para ti. Mais: toda saída válida, em teu labirinto, há de passar por este crivo. **Olavo Hayano é algo a cumprir. Um rito.** (Avalovara, 1973, p. 247).

5 - A descrição do envelhecimento surge em outros segmentos do tema O, mas é retomada

não em O 21 e sim em O 22, parte em que temos a morte e a realização do velório:

Sem a dentadura, jogada em alguma gaveta da cômoda, em meio a bulas não lidas, receitas, conta-gotas e frascos de remédio, impossível reconhecer, no meu avô, um dignitário da Justiça. Antes, é a senectude, assoladora, rápida - como um mecanismo que se desregula e passa a trabalhar acelerado. Dia por dia acompanho a sua queda. Queda? Uma demolição. Todas as noites, senta-se a escrivainha e fala com a voz da Sabedoria um velho muito mais velho que o da véspera. Até restar, de tudo, isto: o sangue (pouco, o de um pássaro) quase imóvel nas veias, as mãos transparentes, os olhos que não mais refletem claridade e imagens, um rosto murcho - neutro - e esses beiços afundando pela boca. Um dos jovens que a saída da igreja ignoram minha mãe - agora já homem feito e sem luto - põe uma vela acesa nos dedos do ancião. Todos se curvam um pouco mais sobre a cama. O fim do ciclo, do trânsito cumprido na cegueira (Avalovara, 1973, p.245).

6 - Esta cena é desenvolvida no segmento O 24 quando o pássaro Avalovara renasce, livre da mudez e da imobilidade a que estava condenado:

Ataviado com todos as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase é possível ler. A cauda é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis de um tom verde-celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlate. Vejo-as adejando e nada ouço. Ele voa, o pássaro, da mesa para o chão e do chão para cima do relógio, como se fosse oco, um passaro de ar (Avalovara, 1973, p. 281).

7 - Em O 15 ☯ recebe, no terraço do Martinelli, a máquina e a retomanda desta MÁQUINA que é construída neste segmento tem uma relação com a busca da Cidade realizada por Abel. Ver comentários e informações das Notas 28, 29, 30, 31 e 34.

8 - As marcas de durex indicam a colagem de um recorte que, provavelmente, se perdeu e talvez fosse informações complementares a esta parte do plano. Osman Lins usa este recurso da colagem em outros documentos, mas principalmente nas versões do romance.

9 - A alquimia relaciona elementos de física, astrologia, química, arte, metalurgia, medicina e religião. Com três objetivos principais em sua prática: a transmutação, a obtenção do elixir da imortalidade e criar vida humana artificial. Ela não tem caráter científico, mas foi importante para o desenvolvimento de procedimentos e conhecimentos da química atual.

Suas matérias primas são o orvalho, o sal, o mercúrio e o enxofre e, além disso, o processo alquímico é descrito por uma vasta e complicada simbologia a qual inclui símbolos astrológicos, figuras enigmáticas e animais como o unicórnio, veado, peixe e pássaros, “todavia, de maneira geral, o simbolismo alquímico situa-se no plano cosmológico” (Chevalier; Gheerbrant, 2006, p. 38).

A utilização do orvalho era para umedecer ou banhar a matéria prima, o sal é o dissolvente universal, já o mercúrio e o enxofre são os principais elementos da alquimia. Ambos ao serem combinados formavam o que os alquimistas descreviam como o “coito do Rei e da Rainha”. Ver comentários e informações das Notas 24, 25 e 26.

Ademais, a linguagem dos textos alquímicos faz com frequência o uso de imagens sexuais e não é incomum que a ligação dos elementos seja comparada a um coito. Geralmente este casamento é associado à morte e representado ocorrendo dentro de um sarcófago. Assim, todos os elementos mencionados na elaboração do tema O mantém estreita relação com a simbologia alquímica e ao que tudo indica a fonte destas referências é a *Art e alchimie: étude de l'iconographie hermétique et de sus influences* de J. Van Lennep. Livro este que está depositado no arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa e que apresenta diversas notas marginais.

Quando questionado por Esdras do Nascimento sobre predileção pela estrutura geométrica e aritmética do romance Osman Lins afirmou 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 Matíla 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 (Lins, 1979, p. 179).

10 - A numeração apresentada em cada uma das quatro partes leva em consideração a entrada dos segmentos do tema O, mostrando assim a organização destes no movimento da espiral dentro do quadrado.

11 - Pela análise documentária é possível considerar que outros fólhos faziam parte desta Nota, pois no canto superior esquerdo há furos ocasionados por grampos e apenas estes dois fólhos apresentam marcas iguais. Assim, ao citar “Os temas acima não são estratificados” Osman Lins talvez esteja fazendo referência ao conjunto de temas desta Nota.

12 - A referência ao poema mítico está no segmento S 10:

Essa organização, fique em definitivo esclarecido, não foi inventada pelo romanista. Imita, ponto por ponto, o longo poema místico, provavelmente escrito por um contemporâneo de Ubonius, que o consagra ao Unicórnio. O poema ficou inconcluso e o único exemplar existente, aliás numa versão grega, acha-se em Veneza, na Biblioteca Marciana, com trezentos mil outros manuscritos, todos preciosos. Vêem-se, aí, à maneira de Incipit, em belos caracteres latinos, agrupadas cinco a cinco, as letras do quadrado mágico; sobre elas, com os centros no N, apagada em alguns pontos mas bastante visível, uma espiral em cinábrio. O autor atribui a cada uma das oito diferentes letras um significado místico: A é a Cidade de Ouro; T, o Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso; R, a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos; E a perigração humana em busca da sabedoria; O, a natureza dupla (angélica e carnal) do homem (Avalovara, 1973, p. 96.)

13 - Conforme apresentado na Nota 3 há um equívoco em relação a data de inauguração do Edifício Martinelli. Nesta supressão a data seria de 1918, o que levaria Osman Lins a concluir que o prédio teria, em 1970, 52 anos de idade.

Pergo de cair no puro lirismo. Não desejo isto. Os fatos são indispensáveis.

Temos: O Criador. Ato da fecundação.

Obra. O trabalho p/aperfeiçoar a existência.

O mundo. A reprodução.

O trajeto, desde os inícios das coisas.

Tudo, mais ou menos, coisas abstratas e apropriadas a dissertações. Não há, aqui, margem para um relato. (Não esquecer que ela é de letras.) Vamos então a colheita de fatos relacionados com a personagem.

Um dos fatos é o marido.

Outro é o duplo nascimento.

Achado: a casa de D.Teresa.

O marido é assim: dedica-se a uma empresa que subloca mão de obra. Outra atividade: faz falsas promessas de emprego, para fornecer as firmas uma espécie de bolsa. Tem um estacionamento? Derrubou uma escola para fazer um estacionamento? Não ouve o que ela diz. Fisicamente: Tayano. Isto a 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. Ter uma biblioteca. Conservar certa arrumação nos móveis: ele traz presentes que alteram tudo - bibelos, quadros. Traz a avó DELA para morar com eles. Para dar-lhe uma ocupação, uma preocupação, um embaraço, para acrescentar um peso de vida velhice a sua vida. Traz um sobrinho. Traz uma tia e uma prima. O apartamento é grande. Difícil de manter limpo e ordenado. Vem o cachorro. O gato. Ele impõe a ela as leis do seu mundo. Para engrandecer-se, relata-lhe impressões dos seus empregados os mais inexpressivos.

Então: ela nasce em Ubatuba. Os veranistas. Após o veraneio, a cidade cai na monotonia. Ele aparece em companhia dos pais.

O episódio no pontão, símbolo da sua vida. Como reagem AS DUAS diante do casamento.

Então: ela nasce em Ubatuba. Ou: nasce em S.P. Os pais vão depois p/Ubatuba. Não. Nasce em S.P. E Renasce também aqui. Em Ubatuba, apenas o conhece. O pai casou duas vezes. Mal conhece os irmãos do 1º casamento. Tem um casal de irmãos do 2º casamento. É a mais nova. Mesmo assim, nasceu novamente 10 anos depois! Conhece-o em Ubatuba. Casam. A casa. O estupro. (Não narrar as coisas de modo corrente. Apenas, tenho que tê-las em mente, solidamente, para trabalhar e, como por acaso, evoca-las.)

Cenas: o segundo nascimento;

a la.véz em que ela vê, a noite, o Iólipo;

o episódio do pontão;

o defloramento; na noite (talvez o melhor seja escrever cada uma destas cenas e, depois, determinar o lugar em que surjam)

do casamento, dá um tiro

no peito.

Descrições: a sua casa;

o modo como ela não

consegue afeiçoá-la

a sua maneira de ser;

o modo de vida em casa.

(Ela é J.e a força do bem. Mas a força do bem tornada violenta.)

A luz se reflete nos prismas? Assim uns pontos - desenhos.

Desenho de dois (2) pontos.

O Iólipo sonha apenas com marcos raivosos.

Três descrições

No tempo em que são raivosos, ele lhe fala dos sonhos que tem e moros.

Ela se pergunta de que, então, não pode bastante bem p/compreender o porquê dos sonhos.

FINAL: o pássaro voa em círculos que se expandem para o alto, atravessando os edifícios.

Nota 5

Análise documentária:

Nota prévia; datiloscrito; sem assinatura; sem data; papel de 17,8 x 31,5 cm colado em papel de 21,8 x 32,8 cm com 2 furos de arquivamento; sinais de rasgadura na parte inferior; laterais recortadas a tesoura; autógrafo a lápis preto na parte superior do canto direito; sinais a lápis preto, autógrafo a caneta tinta azul na parte inferior; escrita ocupando a frente do suporte.

Perigo de cair no puro lirismo. Não desejo isto. Os fatos são indispensáveis.

Temos: O Criador. Ato da fecundação.

Obra. O trabalho p/ aperfeiçoar a existência.

O mundo. A reprodução.

O trajeto, desde os inícios das coisas.

Tudo, mais ou menos, coisas abstratas e apropriadas a dissertações. Não há, aqui, margem para um relato. (Não esquecer que ela é de letras.) Vamos então à colheita de fatos relacionados com a personagem.

Um dos fatos é o marido.

Outro é o duplo nascimento.

Achado: a casa de D. Teresa. ¹

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? ² 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. Ter uma biblioteca. Conservar certa arrumação nos móveis: ele traz presentes que alteram tudo - bibelôs, quadros.

Traz a avó DELA para morar com eles. Para dar-lhe uma ocupação, uma preocupação, um embaraço, para acrescentar um peso de velhice à sua vida. Traz um sobrinho. Traz uma tia e uma prima.

O apartamento é grande. Difícil de manter limpo e ordenado. Vem o cachorro. O gato. Ele impõe a ela as leis do seu mundo. Para engrandecer-se, relata-lhe impressões dos seus empregados os mais inexpressivos.

~~Então: ela nasce em Ubatuba. Os veranistas. Após o veraneio, a cidade cai na monotonia. Ele aparece em companhia dos pais.~~

~~O episódio no pontão, símbolo da sua vida. Como reagem AS DUAS~~

~~diante do casamento.~~ ³

Então: ela nasce em Ubatuba. Ou: nasce em S. P. Os pais vão depois p/ Ubatuba. Não. Nasce em S. P. E Renasce também aqui. Em Ubatuba, apenas o conhece. O pai casou duas vezes. Mal conhece os irmãos do 1º casamento. Tem um casal de irmãos do 2º casamento. É a mais nova. Mesmo assim, nasceu novamente 10 anos depois. Conhece-o em Ubatuba. Casam. A casa. O estupro. (Não narrar as coisas de modo corrente. Apenas, tenho que tê-las em mente, solidamente, para trabalhar e, como por acaso, evocá-las.)

Cenas: o segundo nascimento;

a 1ª vez em que ela vê, à noite, o Iólipo;

o episódio do pontão;

o defloramento; na noite (talvez o melhor seja escrever cada uma destas cenas e, depois,

do casamento, dá um tiro determinar o lugar em que sur-

no peito ⁴ jam) ⁵

Descrições: a sua casa; (Ela é J. e a força do bem. Mas a força do bem tornada violenta.)

o modo como ela não consegue afeiçoá-la

a sua maneira de ser;

o modo de vida em casa.

A luz se reflete nos prismas? Assim seus gestos- desenvolver.

Sentir dois (2) pênis. ⁶

O Iólipo sonha apenas com mortos raivosos.

Três descrições

No tempo em que são novos, ele lhe fala dos sonhos que tem c/ mortos.

E ela se espanta de que, então, não fosse bastante lúcida p/ compreender o porquê desses sonhos. ⁷

FINAL: o pássaro voa em círculos que se expandem para o alto, atravessando os edifícios. ⁸

Notas da edição:

- 1 - O nome desta personagem não aparece no romance.
- 2 - Olavo Hayano aparece descrito neste fôlio como uma espécie de empresário, no entanto, no romance ele é um Tenente-coronel do Exército brasileiro e serve como alegoria do regime político representado pelos militares. As vezes é citado como Haiano e também é eventualmente referido como “o iólipo” ou “o Portador”. Contudo, a função principal deste personagem surge nesta Nota, ele é um ser opressor, violento e destrói o que ☹ faz. Entre as suas especificidades está o fato dele possuir um rosto oculto (iólipo) que se mostra verdadeiro somente na escuridão. Entra nos segmentos O 2, 3, 14, 16, 18, 19, 22, 24 em R 7, 8, 10, 13, 16, 18, 19, 21 em E 13, 15, 17, e N 2.
- 3 - Os fatos suprimidos neste trecho são desenvolvidos nos temas R e O, além disso a Nota 53 desenvolve outros aspectos sobre a cidade de Ubatuba e o episódio no pontão.
- 4 - O defloramento na noite do casamento assim como a referência ao estupro entra no tema O. Porém, estas imagens são introduzidas em alguns segmentos e depois desenvolvidas em outros. Em O 2 temos:

Meu marido, um vazio nele ou em torno dele, aproxima-se de mim, vejo-o como mulher e também como criança, tira a minha grinalda, **rasga meus dois himens**, deflora-me e ao mesmo tempo **estupra-me**, grito de prazer, de horror (Avalovara, 1973, p. 22).

Já em O 23:

Hayano entra no quarto, aproxima-se de mim e tira-me a grinalda. Eu o desejo, é um desejo ácido, com gosto de vinagre, ardo de desejo e ardo de pavor: queria fugir, mas quero ficar, fico (o pacto firmado na noite em que luto e luto no chão, luto, até que surge a manhã, estabelece: seremos uma e uma, una, para tudo o que vier, somos uma, sou uma), ele me inclina sobre os lençóis, o abajur ao lado da cama está aceso, a lâmpada pendente de um fio está acesa e se reflete no espelho oval do centro, com qualquer coisa de meticulosos nos gestos Hayano despe-me a camisa rendada, cai sobre mim, frases ditas por um homem ecoam em algum quarto próximo, Hayano **rompe-me o hímen, os himens**, o lustre sobre nós, cristais e objetos de prata oxidando-se aos poucos na penumbra, as palavras do homem ecoam sem resposta, presa entre os braços de Hayano **eu me debato, de prazer e de horror eu me debato, ele conhece-me, estrupa-me**, grito de ebbriez, choro de medo. **Fere-me o sexo de Hayano, duas vezes me rasga**, gélido, e então eu sinto o Avalovara (Avalovara, 1973, p. 274).

Já a cena do tiro no peito aparece no final do segmento O 23:

Eu abro o colo, apalpo a carne do peito e volto sobre mim o cano da pistola. a explosão ressoa como no fundo de uma cisterna (Avalovara, 1973, p. 277).

- 5 - Esta ideia de escrever as cenas e depois ajustá-las em um determinado lugar ou deslocá-las para um outro está presente em diversas Notas. Este recurso visualiza o aspecto frag-

mentário que vai sendo construído não apenas de um segmento para outro, mas também dentro de cada segmento. Este procedimento pode ter se originado na elaboração de *Nove, Novena*, na medida em que “a configuração das narrativas, em geral, fragmentadas em módulos descontínuos, quase sempre coincidentes com parágrafos, apresenta uma cadeia sintagmática truncada, cujas sequências se inserem no sistema da justaposição” (Nitrini, 1987, pp. 72-73).

Desse modo, esta técnica pode ser considerada uma maneira de Osman Lins formar o texto. Percebe-se, então, no romance um imbricado entrelaçamento de diferentes cenas e temas cuja composição resulta de pequenas unidades e segmentos narrativos que foram elaborados isoladamente e depois justapostos. Outros exemplos deste recurso estão nas Notas 34, 35 e 41.

6 - Cena desenvolvida em O 24:

Sinto, dois, o sexo de Abel em mim, duplicado, uma forquilha. Eu: duas. dupla penetração e alegria (Avalovara, 1973, p. 283).

7 - Ao longo do tema R há diversas descrições sobre o Iólipo e a que é apresentada nesta Nota está em R 16:

– Antes dos doze anos, duas coisas, apenas, distinguem o Iólipo das outras crianças: em todos os seus sonhos, em todos, surgem imagens de mortos com acessos de ira; e há, em torno dele ou dentro dele (impossível saber) um vazio. A substância das coisas passa através do Iólipo e transita para o Nada. Mas nem todos percebem esse vazio ou sucção. A princípio, o Iólipo não reconhece os personagens que surgem nos seus sonhos: até os doze anos, normalmente, vimos poucos mortos. Passa-se algum tempo antes que os pais identifiquem aquelas sombras furiosas que batem portas e agridem-se, com gritos, chicotes e objetos perfurante, e descubram com isto a natureza do ser engendrado através deles (Avalovara, 1973, pp. 303-304).

8 - Cena desenvolvida em O 24:

ganha altura o Avalovara nos ares agitados, devasa numa espiral que se amplia as estradas dos trovões, sobre baixadas cobertas de água lamacenta, fábricas, casebres derrubados pela chuva, crianças afogadas na enxurrada, quatro e cinquenta e nove (Morde me!), largatixas e outros pequenos répteis, quando uns caem outros pulam e aderem com força à minha pele, tenho-os sempre nos pés durante o tempo em que perdura a visão (Basia me!), alteia-se ainda o Avalovara entre relâmpagos, e de súbito percebo que um pássaro igual – o mesmo? –, quase legível e também feito de pássaros, voa em nosso corpo unidos, leve entre as ramagens, as mariposas, o crocodilo, o coelho e os animais de garganta ruidosas. voa em nós e canta. Estranho: canta em duo, com voz humana e repassada de misericórdia (Avalovara, 1973, p. 285).

Nota 6

Análise documentária:

Nota prévia; manuscrito; sem assinatura; sem data; papel 21,6 x 31,5 cm; marcas de rasgamento nas bordas; autógrafa a lápis preto na parte superior do canto direito; sinais a caneta esferográfica tinta azul e vermelha; sinais de caneta hidrográfica tinta verde; sinais a lápis preto; escrita ocupando a frente do suporte.

+ 2

3	4	5
---	---	---

22 23 24

Não dá horas. Apenas anuncia que mais de uma hora se passou. E nem sempre. 4 notas que soam dentro das outras ou num claro que não viu o céu.

1986

18.000.000

1986 | 365
161 5.

12 19 33?

D, 5 em 5 horas

12
19 1
108
12
228
33
684
684
7524

3528
13 2
10584 1
3528
45864 24 1
248 21986 2
206
.44
00

1

Nota da edição:

1 - Esta Nota está relacionada ao tema P: O relógio de Julius Heckethorn. Julius é um relojoeiro alemão nascido no ano de 1908 e sua história e a de sua família é situada no contexto histórico da 1ª e 2ª Guerra Mundial.

Além desta profissão, ele também é matemático, cravista e conhecedor de Mozart. Sua obra prima é um carrilhão que após muitos trajetos está na casa dos pais de Olavo Hayano onde ocorre os encontros de ☉ e Abel. Este relógio, como apresentado na Nota 1, mostra-se como um símbolo da articulação do tempo histórico e o tempo da criação.

As anotações desta Nota são desenvolvidas no segmento P 8:

Todo o zelo que o descendente de Charles Willian Hechethorn aplica em seu trabalho não bastaria para o elevar à categoria de arquiobjeto, de obra pessoal e merecedora de exame. Teríamos, se se limitasse a isto, um produto artesanal de alta qualidade, amorosamente construído, porém inexpressivo. A novidade do relógio que tanto esforço exige do seu inventor e fabricante reside no tríplice – ou quádruplo – sistema sonoro, gerado em sua infância entre alguns livros antigos.

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. Voltar a ouvir, íntegra, a frase de Scarlatti, será como testemunhar um eclipse. Os eclipses, para ele, afiguram-se o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem – como tudo que merece existir e ser fruído – uma conjugação feliz de circunstância.

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. Funciona o aparelho de som como um jogo de armar e do qual só tivéssemos, de cada vez, certo número de peças, sempre variáveis. estas, postas no seu lugar, deixam muitos vazios a serem preenchidos; mas quando temos as peças destinadas àqueles claros, então nos faltam outras. O jogo raramente se completa, e visto por partes, não é compreensível.

Numa réplica intencional da nossa própria existência – incapazes que somos de prever se o instante para o qual nos voltamos será ou não decisivo –, nem todas

as horas são marcadas com alguns fragmentos de Sacarlatti. Muitas vezes, o ponteiro dos minutos cruza um silêncio o número 12, de modo que nunca sabemos se a próxima hora fará cantarem as engrenagens. Aduzir que não se destina a invenção de Julius, como em tantos relógios, a anunciar as horas, parece-nos ocioso. Vê-se claramente o que pretende, criar um símbolo da ordem astral. 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.

Cremos, se ignoramos seus segredos, escutar a voz do caos ante o relógio desse contemplador. Ouvindo-o dar, às sete ou vinte e cinco notas, seguidas de um silêncio e de mais sete ou vinte e cinco notas, ou então vendo correrem duas horas sem que nenhum rumor – salvo o pêndulo – venha da engrenagem, deduzimos que a máquina, alternando silêncio e som, desdenha a ordem, ignora-a e serve à fúria. Não é sempre esta a nossa conclusão ante fenômenos que nos escapam? E pode alguém inculpar-nos se não captamos o sentido de desígnios que, difusos, parecem recusar todo esforço de compreensão? Também isto é visado por Julius: colocar as pessoas, frente aos sistemas de som do seu relógio, na mesma atitude de perplexidade que se sofre perante o Universo.

Ainda uma intenção o orienta, representar o que há de aleatório em nossas existências. Sabemos, todavia, que o relógio de Julius Heckethorn, ou melhor, seus aprestos de som, obedecem a um esquema rigoroso. Sobre este rigor, assenta a idéia de uma ordem no mundo. Como introduzir, então, na obra, o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida? (Avalovara, 1973, pp. 345-347.)

Ver informações e comentários das Notas 1, 2, 46 e 47.

9

Total de li-
nhas

3.000 OV Voz da Mulher 2 vezes nascida. 24 incidências. Módulo: 10.

2.530 R Abel narra o seu romance com Albertina, narrando todas as inquietudes que decorrem da desconfiança (provocada pela dupla idade que ela parece ter)- 22 incidências. Módulo: 10.

2.310 A Roos. 21 incidências. Módulo: 10.

3.060 TV Cecília. 17 incidências. Módulo: 20.

1.530 E Abel narra uma "colagem" de cópulas: entram os dois numa sala, despem-se na praia, começam a amar-se num hotel, chegam ao orgasmo noutro lugar etc. - 17 incidências. Módulo: 10.

550 SV A Espiral e o Quadrado Mágico. (Explicação da estrutura da obra.)-10 incidências. Módulo: 10.

660 PV O Relógio. 10 incidências. Módulo: 12.

Sub-
total 13.640 = 344 páginas.

? NV Orgasmo. 2 incidências. 1a.: 10 linhas. 2a.: sem limite (163). (Duo: o Homem e a Mulher.)

Nota 7

Análise documentária:

Nota prévia; datiloscrito; sem assinatura; sem data; papel 22 x 31,8 cm; 2 furos de arquivamento; autógrafo a lápis preto na parte superior do canto direito; sinais a caneta esferográfica tinta azul, vermelha e verde, escrita ocupando a frente do suporte.

1.			
2.			
3.			
4.	Total de li-		
5.	nhas		
6.			
7.	<u>3.000</u>	O ✓✓	Voz da Mulher 2 vezes nascida. 24 incidências. Módulo: 10.
8.			
9.			
10.			
11.	2.530	R ✓	Abel narra o seu romance com Albertina, ¹
12.			narrando tôdas as inquietudes que de-
13.			correm da desconfiança (provocada pela
14.			dupla idade que ela parece ter) - 22 incidências. Módulo: 10.
15.			
16.			
17.	<u>2.310</u>	A ✓	Roos. 21 incidências. Módulo: 10.
18.			
19.			
20.			
21.	3.060	T ✓	Cecília. 17 incidências. Módulo: 20.
22.			
23.			
24.			
25.	1.530	E ✓	Abel narra uma “colagem” de cópula:
26.			entram os dois numa sala, despem-se na
27.			praia, começam a amar-se num hotel,
28.			chegam ao orgasmo noutro lugar etc. ² - 17 incidências. Módulo: 10.
29.			
30.			
31.	<u>550</u>	S ✓✓	A Espiral e o Quadrado Mágico.
32.			(Explicação da estrutura da obra.) – 10 incidências. Módulo: 10.
33.			
34.			
35.	<u>660</u> ³	P ✓✓	Relógio. 10 incidências. Módulo: 12.
36.			
37.	Sub-	13.640 ⁴ = 341 ⁵	páginas.
38.	total		
39.			
40.	?	N ✓	Orgasmo. 2 incidências. 1 a.: 10 linhas 2 a.: sem limites.(163). ⁶
41.			(Duo: o Homem e a Mulher.)

Notas da edição:

1 - Os documentos do processo criador podem reforçar e alargar a perspectiva comparativa na medida em que apresentarem indícios para se estabelecer determinadas relações. Um exemplo é que, embora no romance a personagem apareça representa por um símbolo, nesta Nota e na 36 ela é nomeada como Abertina. Com isso, ao chamá-la assim a relação que podemos fazer é que na segunda parte de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust - *À sombra das moças em flor* - uma das principais personagens se chama Albertine.

Proust inicialmente havia até hesitado entre uma obra romanesca e um trabalho crítico e de certo modo *À la recherche du temps perdu* é a narração de uma vocação literária, pois o Narrador formulou o projeto de tornar-se escritor e sempre preocupado com esta grande questão tece reflexões.

Narra a tentativa de um beijo em Albertine, sugere e cita o hermafroditismo desta, distingue dois tipos de desejos que sente por ela: o espiritual e o desejo canal. Ademais, há a reconstrução da personagem que é a soma de todas as Albertines encontradas ao longo do seu percurso de acordo com Philippe Willemart (Willemart, 2002, pp. 103-120).

Em *Avalovara* há uma obra romanesca e um tratado da narrativa, além disso, o tema da busca pode ser observado em duas perspectivas. A primeira é que Abel com um projeto de também ser um escritor se questiona em relação a esta busca:

– 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 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) assemelha-se ao nome de uma cidade: seu alcance ultrapassa-o – como um nome de cidade –, significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados (Avalovara, 1973, p. 64).

Já a segunda é a busca amorosa, pois é narrada sua experiência com três mulheres em tempos e espaços diferentes. Assim ele transita por Paris e se apaixona por Annelise Roos, cronologicamente, a primeira das três, porém o amor não é correspondido, por Recife onde encontrará Cecília, ser hermafrodita, que abriga em seu corpo homens e mulheres e por São Paulo onde conhecerá a mulher feita de palavras ou como apresenta Antonio Candido no prefácio do livro:

As linhas são oito, e o seu desdobramento se traduz na história de um homem e das mulheres que amou: uma na Europa, uma em Recife e sobretudo uma, em São Paulo, que de certo modo recebe a experiência vivida com as anteriores. As duas primeiras seria passado, mas funcionando como presente; a última é uma presente que se forma a cada instante do passado. Toda a narrativa converge para a plenitude amorosa, numa espécie de gigantesca câmara lenta, que concentrasse o tempo no espaço limitado e no limitado instante em que a plenitude é buscada (Candido, 1973, p. 9).

Desse modo, temos uma relação entre o ato de criação de Abel e o mesmo propósito do Narrador de *À la recherche du temps perdu*, além disso, estas três mulheres que representam fases na vida de Abel podem ser observadas como desdobramentos da Albertine de Marcel Proust, assim como, podemos concordar com Inara Ribeiro Gomes ao dizer que:

Avalovara mostra, através do percurso de vida de um personagem obsedado pela escrita, que a obra só existe potencialmente ao final desse trajeto, cujos passos descrevem os ritos necessários à sua gênese e definem os embasamentos estéticos que a tornam possível. Relato da busca de uma poética, *Avalovara* apresenta um paradoxo semelhante àquele que, guardadas as diferenças, Genette observa na

Recherche de Proust, no fato de que “ela se apresenta ao mesmo tempo como obra e como tratamento da obra, como fim e como gênese, como procura do tempo perdido e como oferta do tempo recuperado” (Gomes, 2007, p. 2).

Assim, este pequeno elemento da gênese do romance *Avalovara* indica vestígios de uma relação entre textos diferentes, algo que poderá ser aprofundado por um estudo mais amplo.

2 - Neste trecho a sequência apresentada para o tema E se inverterá com o tema R. Ao que tudo indica, os temas do romance foram escritos separadamente, permitindo assim esta alternância e este controle. Em carta dirigida a sua tradutora Maryvonne Lapouge, de 5 de julho de 1972, podemos reforçar esta tese:

Não respondo agora, porém. Apenas, apresso-me em mandar-lhe uma cópia do Relógio de Julius Hechethorn, segundo me pede, atendendo à recomendação de G. Serreau. Como sabe, são páginas do romance que estou escrevendo. Referem-se ao tema P. Se olhar a página que lhe mandei, com a seqüência (e alternância) dos vários temas, poderá ver em que ponto se inserem os dez capítulos que aí vão. (entram quase no fim do livro.)

(Fundo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros)

3 - < 550 > supressão que também aparece na Nota 49 e cuja substituição por sobreposição {660} se mantém.

4 - < 14040 > é a supressão desta Nota, mas a soma suprimida na Nota 49 é de < 12.630 >.

5 - < 350 > supressão do total do número de páginas

6 - [163] Na Nota 49 a ideia inicial é que o tema N não apresente um limite no número de linhas.

40

Disponho de 2.530 linhas, ou seja, de 63 páginas, para narrar as ~~aventuras~~ aventuras de A. com sua amante.

É verdade que, para descrever a união carnal entre ambos, disponho igualmente de 1.530 linhas. As duas, juntas, totalizam 4.060 linhas, e espaço não ocupado por nenhum dos outros temas; considere-se ainda que disponho de espaço indeterminado para o orgasmo.

Como 1.530 linhas (38 páginas) parece, em princípio, ser demasiado espaço para o tema, talvez algo do outro tema possa ser deslocado.

Ponto importante e sério: a Cópula começa imediatamente depois da morte de Cecília.

Também importante: A. descobre que sua amante é verbo e carne ao longo do relato de suas relações amorosas ou na descrição da cópula? ~~(Esta cópula é uma montagem: há uma sequência entre, uma progressão do ato. Mas está certo, realiza-se em vários lugares e circunstâncias, havendo apenas uma "predominância" de lugar em que ela descreve seu momento exótico com Abel.)~~

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 refração: vários momentos nela concentrados.

Esta parte deverá ser a mais avançada de todas quanto ao aspecto TEMPO. Conceção 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. Ele é Deus (eterno, mítico) 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 bastante tranquila nos outros temas. Aliás, o fato de estar mais ou menos familiar e firme nos demais temas, deve dar firmeza - funcionando como paredes, muralhas - a liberdade de tratamento temporal prevista para o tema.

Pensando bem, talvez não tenha muito sentido SEPARAR radicalmente os temas R (Abel narrando a sua história com ela) e E (Abel descrevendo a cópula). Poderia - quem sabe se não é viável? - manter a mesma contagem de linhas; porém, dentro de cada letra, dentro do tema maior, progrediria o outro.

Examinando atentamente o diagrama, parece não haver necessidade do remanejamento acima, uma vez que, em certo sentido, JÁ HÁ essa fusão. Pois os 2 temas têm a seguinte sequência:

R: 1 a 16 17 18 19 20 21 22
E: 1/2 3/4 5/6 7/8 9/10 11/12 13 a 17.

O último terço do livro é quase que inteiramente dominado por esses dois temas: 15 págs. contra 70 m. menos, sendo que Rogé e Cecília desaparecem logo antes de entrar "E". Até a entrada de "E", a maior incidência de "R" é de 160 linhas (4 páginas): e esta última, logo antes de "E" 1.

Assim, parece-me que, facilmente, haverá - é natural e quase fatal que haja - uma fusão dos dois temas, nessa parte do romance onde, além destes, o único tema que se desenvolve é o do RELOGIO.

Começar um diálogo. Mudar de paisagem e pôr a resposta à fala anterior nessa segunda paisagem. - Por a resposta a um diálogo antes da pergunta. - Por a mesma pergunta em duas paisagens diferentes. - Fazer, nesta parte, ~~experimento~~ ^{experimento} com o diálogo.

Nota 8

Análise documentária:

Nota prévia; datiloscrito; sem assinatura; sem data; papel 21,8 x 31,8 cm; 2 furos de arquivamento; marcas de grampo no canto superior esquerdo; autógrafo a lápis preto na parte superior do canto direito; sinais a caneta esferográfica tinta preta; autógrafo a caneta esferográfica tinta preta na parte inferior do canto direito, escrita ocupando a frente do suporte.

Disponho de 2.530 linhas, ou seja, de 63 páginas, para narrar as —?— aventuras de A. com sua amante.¹

É verdade, que para descrever a união carnal entre ambos, disponho igualmente de 1.530 linhas. As duas, juntas, totalizam 4.060 linhas, e espaço não ocupado por nenhum dos outros temas; considere-se ainda que disponho de espaço indeterminado para o orgasmo.²

Como 1.530 linhas (38 páginas) parece, em princípio, ser demasiado espaço para o tema, talvez algo do outro tema possa ser deslocado.³

Ponto importante e sério: a Cópula começa imediatamente depois da morte de Cecília.⁴

Também importante: A. descobre que sua amante é verbo e carne ao longo do relato de suas relações amorosas ou na descrição da cópula? ~~(Esta cópula é uma montagem: há uma sequência e a ra-~~
~~uma progressão do ato. Mas este é cortado, realiza-se em vários~~
~~lugares e circunstâncias, havendo apenas uma “predominância”~~
~~de lugar em que ela descreve seu momento erótico com Abel.~~⁵

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 refração: vários momentos nela concentrados.⁶

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.⁷

Sucedeu assim com Cristo. Ele é Deus (eterno, mítico) projetado num ser humano (histórico, temporal).

O tratamento do tempo dado por J. no seu romance constitui um bom modelo.⁸ Mas eu desejaria ir além. Como? Tudo tem os seus limites. Entretanto com uma frase por dentro da outra? De qualquer modo, devo enveredar no problema, pois a cronologia, em geral, está bastante tranqüila nos outros temas. Aliás, o fato de estar mais ou menos familiar e firme nos demais temas, deve dar firmeza - funcionando como paredes, muralhas - à liberdade de tratamento temporal prevista para o tema.

Pensando bem, talvez não tenha muito sentido SEPARAR radicalmente os temas R (Abel narrando a sua história com ela) e E (Abel descrevendo a cópula). Poderia - quem sabe se não é viável? - manter a mesma contagem de linhas; porém, dentro de cada letra, dentro do tema maior, progrediria o outro.⁹

Examinando atentamente o diagrama, parece não haver necessidade do remanejamento acima, uma vez que, em certo sentido, JÁ HÁ essa fusão. Pois os dois temas têm a seguinte sequência:

R-/: 1 a 16 17 18 19 20 21 22

E-: 1/2 3/4 5/6 7/8 9/10 11/12 13 a 17.¹⁰

O último terço do livro é quase que inteiramente dominado por êsses dois temas: 15 págs. Contra 70 m. menos, sendo que Roos e Cecília desaparecem logo antes de entrar “E”. Até à entrada de “E” a maior incidência de “R” é de 160 linhas (4páginas) : e esta última, logo antes de “E” 1.¹¹

Assim, parece-me que, facilmente, haverá - é natural e quase fatal que haja - uma fusão dos dois temas, nessa parte do romance onde, além destes, o único tema que se desenvolve é o do RELÓGIO.

Começar um diálogo. Mudar de paisagem e pôr a resposta à fala anterior nessa segunda paisagem. Pôr a resposta a um diálogo antes da pergunta. - Pôr a mesma pergunta em duas paisagens diferentes. - Fazer, nesta parte —?— com o diálogo.

experimental

Notas da edição

1 - 2530 é o número de linhas previsto na Nota 7 para o tema R e que também aparece na Nota 49.

2 - 1530 é o número de linhas previsto na Nota 7 para o tema E, sendo que este valor supprime o que na Nota 49 era de < 1570 >

3 - O relacionamento de Abel com ☉ ocupa os temas R, O, E e N e a possibilidade de se observar o que foi deslocado de um tema para outro pode ser feito através de uma edição genética do romance. No entanto, nestas Notas o próprio discurso indicativo que também faz reflexões sobre o desenvolvimento da escritura denuncia estes deslocamentos. Ver exemplo na Nota 34.

4 - Seguindo o movimento da espiral inserida no quadrado, a cena da morte de Cecília é desenvolvida no segmento T 17 e após esta surge o tema E “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?” (Avalovara, 1973, p. 314).

Já a noção de Cópula tem uma relação com o ato amoroso que se projeta para a noção de plenitude, mas também pode ter ligações com os símbolos alquímicos inseridos no tema O. Ver comentários das Notas 4 - fôlio 2, 24, 25 e 26.

5 - Ao longo dos temas R, O, E e N, Abel percebe a relação entre verbo e carne que existe em sua amante e como é apresentado na Nota 4 - fôlio 2 esta mulher quer um homem que a leia, algo que é desenvolvido nestes temas. Porém, a supressão se dá pelo fato de que a realização da cópula não ocorre em vários lugares e circunstâncias, mas sim numa sala em um apartamento em São Paulo, pouco antes das 15h de uma tarde de novembro do ano de 1966, espaço em que iniciam um “ritual erótico” prolongado até às 17h, quando são assassinados por Olavo Hayano.

6 - Em R 1 há o aparecimento de Abel, ☉ e a imagem da porta:

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 frente - clara, estreita e sombria (Avalovara, 1973, p. 13).

E esta porta ao ser retomada em S 1 reforça a noção de abertura proposta na Nota:

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.” (Avalovara, 1973, p. 13).

De acordo com Jean Chevalier e Alain Cheerbrant, 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” (Chevalier e Cheerbrant 1995, pp. 734-735). Mas também tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, como convida a atravessá-la. A passagem à qual ela convida é, na maioria das vezes, na acepção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado. Este elemento, para Mircea Eliade, mostra que:

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 essa razão por que este último goza de um importância considerável. Numerosos ritos acompanham a passagem do limiar doméstico: fazem-se-lhe reverências ou prosternações, tocam-no devotamente 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 pestilenciais. É no limiar que certas culturas paleo-orientais (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 (Eliade, 2001, p. 29).

7 - No decorrer de seu percurso, Abel consegue concretude junto as mulheres que ama e junto ao texto que vai se construindo. Gradativamente, sua figura toma feições humanas, na medida em que seus espaços vazios vai acolhendo a substância básica da composição dos homens, ou seja, o Tempo. Isso, de acordo com Regina Dalcastagnè, confecciona Abel, lhe preenche os espaços e alimenta seus conflitos, desse modo, pode-se defender a ideia de que o tempo é um dos grandes protagonistas de *Avalovara*.

Ela nos apresenta ainda que, 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. No entanto:

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 Hechethorn 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 (Dalcastagnè, 2000, pp. 115-116).

Assim, a intenção de “representar o vasamento do tempo mítico no tempo histórico” como é visualizado na Nota leva em consideração que ao narrar um mito, de certa forma, o reatualizamos, ademais ao recitá-lo:

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 (Eliade, 2004, p. 21).

Vale ressaltar que a projeção deste tempo mítico, assume na obra várias dimensões, pois 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 idéia de Criação. Um outro exemplo que nos mostra a complexidade destas relações é o próprio texto criado por Abel, *A viagem e o rio*, e que vai sendo apresentado ao longo das sequências do tema R. 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” (Avalovara, 1976, p. 182).

Assim, estes elementos, provavelmente, assimilados por Osman Lins de sua leitura da obra *O sagrado e o profano* de Mircea Eliade tem uma importância para a compreensão desta relação entre o tempo mítico e o tempo histórico apresentado na Nota e também para a análise de *Avalovara*. Mesmo não estando entre os livros depositados na Fundação da Casa de Rui Barbosa, Osman Lins incluiu um trecho desta obra como epígrafe de seu romance, reforçando assim a relação.

8 - Osman Lins quando perguntado, certa vez, se ao escrever *Avalovara* não teria se inspirado em escritores como Joyce ou Cortázar, negou dizendo que suas fontes eram outras (Lins, 1979, p. 172). No entanto, o que nos chama a atenção é o nome do romancista que constituirá o possível modelo, uma vez que esse J. pode ser a abreviação de Joyce.

Desse modo, mesmo não aparecendo nos documentos do processo outra informação, nota, carta ou marginalia referente a esta abreviação é possível considerar a partir de três argumentos que a obra em questão, cuja base temporal servirá de modelo para *Avalovara*, trata-se realmente de *Ulisses* de James Joyce. Temos então:

a) Relação de Osman Lins com a obra de James Joyce

No ano de 1964 a editora Civilização Brasileira lança, com tradução de Hamilton Trevisan, o livro de contos *Dublinenses* de James Joyce e no ano seguinte sai no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, ano 9 nº. 428 - 08.05.1965, uma resenha escrita por Osman Lins “A história de *Dublinenses*” que ressalta a importância da iniciativa e o papel de Joyce para a literatura, porém, condena alguns critérios da tradução que não faz jus ao original. Além disso, tece algumas considerações sobre o estilo do autor e como este assumiria uma outra dimensão na elaboração de suas técnicas na obra *Ulisses*. Logo, podemos observar que Osman Lins realizou a leitura tanto de *Dublinenses* como de *Ulisses* de James Joyce.

b) Relação temporal, espacial e estrutural

Ulisses é considerado, por muitos, a ascensão do modernismo literário. Joyce usa diversos elementos na composição desta obra como o fluxo de consciência, a paródia, ironia e os diferentes gêneros discursivos para apresentar os personagens na Dublin de 16 de junho de 1904. 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, cada um cobrindo 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, casado com Molly, mulher infiel e aspirante à cantora lírica e Stephen Dedalus, um jovem com aspirações artística e que é o mesmo personagem de *Um retrato do artista quando jovem*. Com isso, o que aparentemente seria um dia enfadonho na vida de um homem que não tem nada de especial, torna-se nas mãos de Joyce num universo simbólico e num espaço para discussões filosóficas, religiosas e da própria consciência.

Isto ocorre na medida em que Joyce projeta a potencialidade de um mito épico (tempo mítico) na vida rotineira e mundana, 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, porém também de toda uma rede secundária de símbolos de diversas fontes. Paulo Vizioli afirma que:

os paralelismos com a Odisséia, 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 Sr^a. 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 (Visioli, 1991, p. 67).

Neste aspecto, poderíamos tecer algumas considerações entre *Ulisses* e *Avalovara* que renderiam, com certeza, um bom estudo, porém amplo e que merece mais dedicação e cuidado na análise. Contudo, vale observar aqui que o tratamento do tempo ao qual Osman Lins se refere na Nota 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.

Em *Avalovara*, o tempo é importante e assume várias dimensões, Abel e ☉ entram em um apartamento em São Paulo e permanecem por volta de duas horas até serem mortos por Olavo Hayano. Os temas R, O, E e N apresentam uma coincidência em relação ao espaço, mas os tempos e os espaços que vão surgindo nestas narrativas ora realizadas por Abel ora realizadas por ☉ são diferentes. Além disso, há o tema S cujo tempo coincide com o tempo em que é escrito o livro e aborda um período anterior a 79 a.C com a narrativa de Loreius e Ubonius, o tema A está situado na Europa e no ano de 1962 e o tema P abrange o período da 1ª e 2ª. Guerra Mundial.

Assim, ao “querer ir além” Osman Lins concentrou vários momentos temporais e espaciais num único espaço e momento e a relação mítica dentro da obra aparece sobre muitas perspectivas, isto é, ela vai da origem do homem com referências ao Paraíso na imagem do tapete a utilização dos símbolos alquímicos. Desse modo, através de um jogo de discursos múltiplos e focos narrativos variados que acompanham o movimento da espiral dentro do quadrado, Osman Lins simboliza, de acordo com Ermelinda Ferreira “os processos de temporalização do espaço e de espacialização do tempo” (Ferreira, 2005, p. 51).

Em relação à estrutura, *Ulisses* apresenta paralelos com a epopéia grega que, sobretudo, funciona como metáfora do heroico no homem comum na era moderna e segundo José Antonio Arantes:

a idéia de um guia não era estranha ao próprio Joyce. Reconhecendo a complexidade do livro, ele elaborou um diagrama explicativo “para uso doméstico”. No diagrama, Joyce adotou a divisão da Odisséia: “Telemaquia” (parte I, episódios 1-3), “Odisséia” (parte 2, episódios 4-15) e “Nostos” (parte 3, episódios 16-18). a 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 (Arantes, 2005, p. 41).

Já em *Avalovara*, a base estrutural é a sobreposição de um quadrado e uma espiral, sendo que, o primeiro dividido em 25 quadrados, formaliza a dimensão espacial; a segunda corresponde ao desenvolvimento temporal. Com isso, uma estrutura rigorosa com oito linhas narrativas é apresentada no próprio romance no tema S. Além disso, na primeira edição saiu um “guia” chamado “Avalovara - A magia de Osman” desenvolvido por José Paulo Paes, reforçando as aproximações entre as duas obras.

c) Relação de *Ulisses* com *A rainha dos cárceres da Grécia*

Nesta obra Osman Lins concretiza uma experiência radical, pois escreve 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. Sem entrar em detalhes, mostraremos fragmentos em que Osman Lins menciona o romance *Ulisses*, consolidando assim a ideia de que este lhe serviu de fonte.

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 Odisséia. 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 (LINS, 1976, p. 168).

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 Odisséia. Sugerida igualmente Julia Marquezim Enone, com mordacidade e desencanto, não sermos hoje capazes de engendrar heróis como os de ontem? (LINS, 1976, p. 170).

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, restas 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 (LINS, 1976, p. 173).

Portanto, a partir destes três aspectos, podemos afirmar que a abreviação apresentada é relacionada a James Joyce, uma vez que as aproximações temáticas e estruturais são muito fortes. Vale ressaltar ainda que de forma explícita Osman Lins em pelo menos dois momentos faz referências diretas à obra de Joyce.

9 - No tema R e no tema E, a contagem é de 12 linhas e há uma correlação a medida em que se entrelaçam os dois segmentos, apresentam a montagem da narrativa, o princípio duplo-homem e mulher e mostra o passado de ☺ . É justamente nesse cruzamento narrativo que se dá a transformação do artifício literário.

10 - No arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa, juntamente com as Notas apresentadas e outros documentos do processo criador de *Avalovara*, há um pergaminho de papel vegetal em que se encontram as informações relacionada a ordem de entrada dos segmentos, de acordo com o movimento da espiral dentro do quadrado. Assim, ao citar o diagrama na verdade Osman Lins está fazendo alusão a este documento, mas que fica inviável a sua reprodução neste trabalho devido as suas proporções. Este diagrama falicit a organização do texto o que pode ser observado no esquema de cruzamentos do segmentos do tema R e E: entre R 16 e R 17 estão E 1 e E 2 entre R 17 e R 18 estão E 3 e E 4, assim por diante.

11- As narrativas sobre Roos e Cecília encerram-se antes da entrada do tema E, sendo que este começa após o término de T 17. Já o tema R que é construído com progressão de 10 linhas a cada segmento indica que “a incidência de 160 linhas (4 páginas)” trata-se de R 16.

11

PORMENORES A ACRESCENTAR.-

A-3 - Esperar o táxi para ir à estação do Norte. Em frente ao cinema Miramar ou em frente ao Dupontparnasse (café, com sua empanada vermelha. Pessoas sentadas nas mesinhas de La Congigne, no Bar Bretagne, no Paris-Rennes. O táxi detém-se ante a ampla marquise da Estação do Norte. ¹

A-5 - Num café de Montparnasse. La Coupole, Le Dome. ²

A-9 - A DESINTESSANTE rua Bonaparte. Substituir a casa de frutas e enlatados por uma loja de artigos dentários. Substituir maçãs, pêçegos etc., por estufas, brocas e potes para remédios. Re-situar a mulher espancada: entre as árvores da Allée du Seminaire, não longe do pôsto policial. ³

A-13- Cortar o começo e golpear de modo mais direto. Julie: fala devagar etc. Acrescentar: nem parece uma parisiense. Falo das mãos. As que descrevo são mãos irreais em Paris. Modificá-las, falar da fuligem nas unhas. ⁴

A-14- Vem pelo bulevar etc. ~~Sobre a calçada com dejetos de cães?~~ Descemos na Cité não é bem o termo. Há um elevador para sair da Cite. Dezenas de pessoas também saem, rápidas, ~~des~~ DESLISANDO ENTRE OS VENDEDORES DE FLÔRES. Saída do metrô: Place Louis Lepine. Belle époque. Cobertas onde se vendem flôres. Vê-se logo, na saída, a flecha da Sainte Chapelle. Pássaros piam. Mais uns 10 passos e vê-se Notre Dame, de lado. Passa o Quai de Corse e depois chega ao Quai aux Fleurs. Carros estacionados dos dois lados. As torres de edifícios, do outro lado do rio.

Sentamo-nos num café. Aux Tours de Notre Dame. Toldo verde. Mesinha redonda e vermelha. Cadeiras amarelas. Passam muitos carros. Difícil ouvir a música lá dentro. Vemos, daí, o perfil dos edifícios do outro lado do rio e o oitão da catedral. Vê-se também, e bém, a estátua de Carlos Magno e as árvores que rodeiam. O edifício em frente a catedral é a Prefecture de Police. O bar tem um relógio redondo, pendurado em 2 correntes; e lâmpadas em forma de cone. Esquina rue d'Arcole e rue du Cloître Notre-Dame. Ouve-se o sino dando hora. Meia hora: meia duas pancadas e mais uma. Pancadas agudas. Depois, as horas. Não dá, certamente, os quartos de hora. Não deve ser fácil, nessa esquina, ouvir a música em Notre-Dame, dado o grande número de veículos que passam.

Não me lembro de árvores no trajeto. Melhor dizer: Gotas esparsas de chuva parecem ainda flutuar. ⁵

A-15 - Fétidos tonéis de lixo e dejetos de cães em tôdas as calçadas. - Saio da cabine. Gente nos cafés etc. Aludir às barracas que entulham as calçadas do bulevar: tiro ao alvo, frituras, sanduíches. ~~xxTomo o metrô, olhando os empregados metidos nos seus nichos~~ As vendedoras de loteria, metida na sua caixa de 3 palmos por 3. – Tomo o metrô, olhando os empregados subterrâneos, os anúncios nas estações, os mendigos nas estações de correspondência, vagabundos deitados nos bancos, as abóbadas ladrilhadas, os nomes das estações. Recebendo os súbitos ventos que Gare de Lyon sopram por vezes nas estações. Gare de Lyon. Imensamente grande. Sobre as bilheterias, uma série de pinturas alusivas as cidades de Lyon, Avignon, Nimes, Montpellier, Marseille, Toulon, Nice, Monte Carlo e Menton. Depois das bilheterias, há uma cobertura de vidro; mas as paltaformas são descobertas. Aí, em certos dias, de ve fazer um frio terrível. ⁶

Modificar
o início

Cheira a mistério

As luzes amarelas
do metropolitam Cité

43
41
4
19
43
6
212

Notas da edição:

1 - A imagem relacionada ao cinema Miramar não foi escolhida e as empanadas vermelhas não aparecem no segmento A 3:

Deixo Roos na esquina tentando apanhar um táxi e corro para o hotel; subo voando a escada; apanho minha bagagem. Quando volto, ela está dentro do carro frente ao largo toldo vermelho do Dupontparnasse e acena-me.

- Estação do Norte. Depressa.

Homens e mulheres sob as luzes dos restaurantes e bares (La Consigne, Bretagne, Paris-Rennes) (Avalovara, 1973, pp. 29-30).

Abro a porta do táxi frente à ampla marquise da Estação do Norte. Nós em meio à multidão, rápidos, sempre de mãos dadas. Esvoaça em torno dos seus ombros o lenço oferecido por mim: um grifo cercado de borboletas (Avalovara, 1973, p. 30).

2 - Esta cena “Num café de Montparnasse. La Coupolle, le dome” não é desenvolvida no segmento A 5.

3 - No segmento A 9 há um deslocamento de uma cena que inicialmente é apresentada para compor o segmento A 18 e a única cena próxima do planejamento para A 9 é a mulher sendo agredida:

Cena planejada para A 18 e deslocada para este segmento.

Ponho as cartas na caixa do correio perto da Aliança, contorno o quarteirão, sigo a calçada do Luxemburgo. Mulheres vendem flores ante o portão do jardim e as pontas amarela das grades brilham sob o céu esverdeado. Afasto a idéia de antes do jantar fazer uma visita aos Weigel. Examino, mais um vez, os objetos expostos numa esquina da rua Vaugirard, todos anteriores a 1930: bonecas de caras semelhantes às que sorriem nos cartões-postais da época, locomotivas, latas de chá, cartas de baralho, jogos infantis, livros para crianças (Bobine chez les Fauves, Aristide et Bobine), cartazes, rótulos, frascos de remédios pertencentes a mortos e ainda com restos da poção. Gritos repercutem na vitrina. Uma mulher, não longe de mim, insulta um homem; sem responder, ele espanca-a, corta-lhe as palavras com mão lenta e firme. A mulher veste um mantô de cor parda, sem botões; o parceiro, uma longa e endoadada gabardina. Curva-se, este, para apanhar a boina que caiu; a mulher atinge-o nas costelas com o bico do sapato, corre e abre os braços em frente a um automóvel, que se desvia e segue. Está grávida de uns sete meses. O homem avança, arrasta-a e bate-lhe no queixo – com tal precisão que ela gira duas vezes antes de voltar a equilibrar-se. Algumas pessoas, ao longe, observam. Sem calcular as implicações da minha decisão e alheio à circunstância de estar em chão estranho, posto-me diante do homem. (Avalovara, 1973, p. 70).

4 - Elementos relacionados ao fato de Julie não parecer com uma parisiense e as mãos serem irreais não são desenvolvidos em A 13:

Mantenho-o, às vezes, no colo – este mudo sobrevivente de mais alegres dias –, como se amparasse coisas baldas e mortas, enquanto converso com as duas filhas do casal.

Julie tem vinte e um anos. Frágil e sossegada, fala devagar, anda devagar e raciocina devagar, embora com precisão. Seu rosto miúdo, redondo, adquire uma pureza extrema quando, partindo os lisos cabelos ao meio e penteando-os sobre as orelhas, prende-os na nuca. Admiro suas mãos, delicadas e leves, não obstante as

unhas curtas e sempre um pouco escurecidas pela fuligem que faz parte de Paris. Ganha dinheiro desenhando e costurando roupas de bonecas (Avalovara, 1973, p. 120).

5 - Cenas desenvolvidas no segmento A 14:

Vem pelo Boulevard Raspail, sob a chuva fina, à luz do entardecer ainda prematuro, com papéis e pastas sob o braço, envolvidos num plástico...Tem de concluir o relatório, trocar de roupa, descansar um pouco, às oito horas podemos encontrar-nos. Gotas de chuva cintilam no seu rosto.

Tomamos o metrô e ela segura a minha mão, porém de modo fugaz (cerca-a um som apagado de fanfarras) enquanto subimos no elevador da Cité. Ao sairmos, já os outros passageiros romperam esse contacto e é por cima do seu ombro que eu vejo, contra o céu estrelado, a torre em flecha da Sainte-Chapelle. Dezenas de pessoas seguem-nos, rápidas, entre as barracas dos vendedores de flores, haverá um concerto em Notre-Dame. À noite, depois das chuvas, lembra-me ladrilhos polidos e frascos transparentes.

– Estou alegre em vê-la de volta.

Quai de Corse, um cheiro ácido e importuno de urina. Quai aux Fleurs, carros estacionados, as torres das construções no outro lado do Sena. Aproximamo-nos da catedral, de tal modo iluminada que parece leve, a ponto de alçar-se do solo e flutuar. Gotas esparsas de chuva caem em torno de nós.

Sentamo-nos, frente a frente, sob o toldo verde do café. Toda as luzes estão acesas na praça... Aperto suas mãos. Deslizam entre as minhas, que espalmo, tensas, sobre o tampo vermelho da mesa. A estátua de Carlos Magno, sob as luzes fortes da praça, parece revestida numa armadura de aço e claridade.

– Você conhece Lausanne?

– Não, Roos. Por quê?

– Por nada.

Cessa um instante o desfile ruidoso dos veículos, flui de Notre-Dame a abertura de não sei que Marcha Triunfal, os calos dos construtores dos órgãos deslizam pelos tubos... Parecem, mesmo assim, envolver numa pátina de sonho as cadeiras amarelas do café, suas lâmpadas cônicas, as luzes da praça, Carlos Magno entre as árvores com a armadura úmida e do outro lado do rio o perfil dos velhos edifícios (Avalovara, 1973, pp. 126-128).

6 - Cenas desenvolvidas no segmento A 15:

Da cabina telefônica, observo as pessoas sentadas nos cafés ou paradas diante das barracas – de castanhas, de sanduíches, de jornais, de tiro ao alvo – que atravancam as calçadas do Boulevard Saint-Michel. Casais de jovens riem ante as vitrinas ou seguem abraçados sob as árvores... Saio da cabina, lanço-me pela suja escada do metrô, ponho-me a vagar de uma estação para outra, sem objetivo, olhando as abóbadas ladrilhadas, os anúncios, os empregados dos subterrâneos, os vagabundos nos bancos de espera, os mendigos postados nos longos corredores das estações de correspondência. Ventos súbitos batem-me na cara, oleosos. Vindos de onde? Desço afinal em Notre-Dame des Champs, apanho minha bagagem, toco para a Gare de Lyon. Roos, no imenso saguão, avança lentamente rumo às plataformas. Devo abordá-la? A série de pinturas sobre os guichês para venda de passagens, quase todas alusivas a cidades do Sul; Nîmes, Montpellier, Toulon, Monte-Carlo, Nice, Menton. Então? O tempo da pergunta é o tempo de perdê-la entre as centenas de desconhecidos. (Avalovara, 1973, pp. 146-147).

- 43
- A-18 - Depois de jantar num self-service do boulevard Saint Michel... Crianças brincam ainda NUM tanque. (Não me lembro se há mais de um.)
O pequeno bar junto ao Odeon: Le Petit Suisse. O nome do bar, em neon, vermelho. O abajur, White Label, sobre a vitrine de cigarros. Os espelhos, vários, as garrafas. O telefone que toca de maneira estridente. Um banco longo, junto a parede, com espelho atrás e lugar para os casacos. Mal se via o exterior, por causa da leve cortina branca.
Sigo-a, rue de Vaugirard etc. Nessa rua, ao lado do Luxemburgo, não há árvores - e a rua é estreita. Aí fica o palácio.
As pontas amarelas das grades do Luxemburgo.
Numa esquina da rue de Vaugirard: brinquedos anteriores a 1930: locomotivas, jogos, paradas de ônibus, bonecas de caças semelhantes a postais, cartas de jogar, lutas de chá. Livros (Bobine chez les Fauves, Aristide e Bobine). Cartazes (Rom Ste.Croix, Etablissement A.Gringoire, Koniak I. Mateo AIOY), frascos de remédio ainda com restos de remédio.
- A-19 - Corregio: rue de Rennes com rue du Four.
Metrô para Vincennes. - Vindo de St.Placide, tomar direção Clignancourt, descer em Strasbourg-St.Denis. Aí tomar direção Charenton-Ecoles e descer na Porte Doree. Ligar com a descrição da cidade de ouro.
- A-20 - A brasserie ante o Sena. Esmeralda, brasserie. Vemos daí a cúpula do Pantheon, o jardim atrás de Notre-Dame e uma grande árvore do outro lado da rua. O chão de pastilhas. Esquina do Quai aux Fleurs com rue du Cloître Notre Dame. Não se vê, daí, o Hotel de Ville.
O trajeto entre a brasserie e o metrô. Passa-se pelo cabeço do Pont d'Arcole. Do outro lado fica o imponente edifício do Hotel de Ville, com a grande estátua equestre na frente. Cheiro de mitório no Quai de Corse. Gritos para o bateau e para as árvores do outro lado do rio. - Para quem vem de Notre Dame: P.d'Arcole, depois P.Notre Dame, com seus lampiões amarelos. - Meio extraviado entre os floristas, não acha logo a estação do metrô. - As luzes amarelas do Metropolitan Cite.
Outra vez, aqui, ao esperar o táxi, os dados de A-3.
- A-21 - Parc Monceau. Corresp. em Réaumur-Sebastopol, saltar em Villiers (e não em Monceau) p/evitar uma correspondência. As colunas parecem mais tristes. Há uma pergola com trepadeiras. Pombos. Cisnes negros, poucos. Cadeiras amarelas. Postes verdes, c/lampiões redondos. Portentosas grades com os altos dourados. A entrada: uma espécie de quiosque, mais ou menos majestoso, com um relógio.
A cena da despedida no Luxemburgo: O grande espaço em torno. A hora que marcava o pequeno e redondo relógio do palácio, com a bandeira tristemente agitando-se sobre ele, no mastro. O rumor do repuxo no centro do parque. O rumor dos veículos transitando nas ruas que circundam o parque. As pensativas estatuas, erguidas nos seus pedestais, vistas contra os troncos das árvores. É MAIO. As pessoas sentadas nas suas cadeirinhas, o guarda fazendo a cobrança, as crianças. - Estatuas próximas ao encontro: Sainte Bathilde reine de France, - Berthe ou Bertrade, reine de France, la reine Mathilde, com suas coroas. Sainte Genevieve, patronne de Paris. - Os pombos voando, Piar de passaros. - As outras estatuas distantes e as anforas.

Nota 9 - fôlio 2

Análise documentária:

Nota prévia; datiloscrito; sem assinatura; sem data; papel 21,7 x 31,5 cm; 2 furos de arquivamento; sinais de grampo no canto superior esquerdo; autógrafo a lápis preto na parte superior do canto direito; sinal a lápis preto, escrita ocupando a frente do suporte.

1.
2.
3.
4. A-18 - Depois de jantar num self-service do boulevard Saint Mi-
5. chel... Crianças brincam ainda NUM tanque. (Não me lem-
6. bro se há mais de um.)
7. O pequeno bar junto ao Odeon: Le Petit Suisse. O nome
8. do bar, em neon, vermelho. O abajur White Label, sôbre a
9. vitrine de cigarros. Os espelhos, vários, as garrafas.
10. O telefone que toca de maneira estridente. Um banco lon-
11. go, junto à parede, com espelho atrás e lugar para os
12. casacos. Mal se via o exterior, por causa da leve cor-
13. tina branca.
14. Sigo-a, rue de Vaugirard etc. Nessa rua, ao lado do Lu-
15. xemburgo, não há árvores – e a rua é estreita. Aí fica
16. o Palácio.
17. As pontas amarelas das grades do Luxemburgo.
18. Numa esquina da rue Vaugirard: brinquedos anteriores a
19. 1930: locomotivas, jogos, paradas de ônibus, bonecas de
20. caras semelhantes a postais, cartas de jogar, latas de
21. chá. Livros (Bobine chez les Fauves, Aristide e Bobine).
22. Cartazes (Rom Ste. Croix, Etablissement A. Gringoire,
23. Koniak I. Mate Θ AIOY), frascos de remédio ainda com res-
24. tos de remédio. ⁷
25. A-19 - Correio: rue de Rennes com rue du Four.
26. Metrô para Vincennes. – Vindo de St. Placide, tomar dire-
27. ção Clignancourt, descer em Strasbourg-St. Denis. Aí tomar
28. direção Charenton-Ecoles e descer na Porte Dorée. Ligar
29. com a descrição da cidade de ouro. ⁸
30.
31. A-20 - A brasserie ante o Sena. Esmeralda, brasserie. Vemos daí
32. a cúpula do Pantheon, o jardim atrás de Notre-Dame e uma
33. grande árvore do outro lado da rua. O chão de pastilhas.
34. Esquina do Quai aux Fleurs com rue do Cloître Notre Dame.
35. Não se vê, daí, o Hotel de Ville.
36. O trajeto entre a brasserie e o metrô. Passa-se pelo ca-
37. beco do Pont d'Arcole. Do outro lado fica o imponente edi-
38. fício do Hotel de Ville, com a grande estátua equestre na
39. frente. Cheiro de mitório no Quai de Corse. - Gritos para o
40. bateau e para as árvores do outro lado do rio. - Para
41. quem vem de Notre Dame: P. d' Arcole, depois P. Notre Dame,
42. com seus lampiões amarelos. - Meio extraviado entre os
43. floristas, não acha logo a estação do metrô. - As luzes
44. amarelas do Metropolitain Cité.
45. Outra vez, aqui, ao esperar o táxi, os dados de A-3. ⁹
46. A-21 - Parc Moncea. Corresp. Em Réaumur-Sebastopol, saltar em
47. Villiers (e não em Moncea) p/ evitar uma correspondência.
48. As colunas parecem mais tristes. Há uma pérgola com ter-
49. padeiras. Pombos. Cisnes negros, poucos. Cadeiras amarelas.
50. Postes verdes, c/ lampiões redondos. Portentosas grades com
51. os altos dourados. A entrada: uma espécie de quiosque, mais
52. ou menos majestoso, com um relógio.
53. A cena da despedida no Luxemburgo: O grande espaço em tôr-
54. no. A hora que marcava o pequeno e redondo relógio do pa-
55. lácio, com a bandeira tristemente agitando-se sobre êle,
56. no mastro. O rumor do repuxo no centro do parque. O rumor
57. dos veículos transitando nas ruas que circundam o parque.
58. As pensativas estátuas, erguidas nòs seus pedestais, vis-
59. tas contra os troncos das árvores. E MAIO. As pessoas sen-
60. tadas nas suas cadeirinhas, o guarda fazendo a cobrança, as
61. crianças. – Estátuas próximas ao encontro: Sainte Bathilde,
62. reine de France. - Berthe ou Bertrade, reine de France, la
63. reine Mathilde, com suas coroas. Sainte Geneviève, patron-
64. ne de Paris. - Os pombos voando. Piar de pássaros. - As
65. outras estátuas distantes e as ânforas. ¹⁰

7 - Cenas desenvolvidas no segmento A 18:

O velho tem passado melhor.

Entramos num bistrô junto ao Teatro de França. Os cálices de Porto entre nós, suas mãos junto às minhas, nossos joelhos tocando-se de leve. Frente a frente. O nome em néon do bistrô, Le Petit Suisse, reflete-se nos espelhos, rubro. Carnal e luminosa, esplende, inflamada pela luz do letreiro, a pele de Anneliese Roos...

– Eu... não o amo.

Suas mãos espalmadas sobre o tampo da mesa. Com as extremidades dos dedos toco a pele fluida à altura dos pulsos, em direção às falanges (sobre a vitrina dos cigarros, acendem o abajur enfeitado com rótulos de White Label)...

Sigo-a, rua de Vaugirard, ao longo do Luxemburgo já fechado. À distância, junto às grades negras e aguçadas, Roos parece menor... Sofrendo o desejo de lambê-la como fazem as cadelas e as gatas com as suas crias, estaco ante a loja de objetos da década de 20, olho um instante as bonecas, as embalagens ingênuas, os cartazes (Rom Ste. Croix, Koniak I. Mate θ AIOY), depois viro à esquerda e subo à casa dos Weigel (Avalovara, 1973, pp. 187-190).

8 - Cenas desenvolvidas no segmento A 19:

Vou à agência postal Rue de Rennes, retirar uma carta registrada e reencontro Roos... Para que o pulôver, quando faz calor e o ar está azul? Tomamos o metrô em Saint-Placide, rumo à estação do nosso destino, com seu nome augural: Porte Dorée...

Irá a Veneza, um dia. Lá, é tão belo como no cinema? Ruas de água, avenidas aquáticas, todas ladeadas de palácios... Respondo que a Biblioteca Marciana também é fascinante. Sai-se da praça cheia de pombos e entra-se nas salas povoadas de incunábulos e códices.

– Alguns desses livros são misteriosos. Não escolhi ao acaso o seu fular. O desenho central lembra um poema. Um poema bem estranho. Requisitei uma Odiséia 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 (Avalovara, 1973, pp. 216-221).

No segmento S 10 é apresentado o poema mítico cuja letra A relaciona-se a Cidade de ouro.

9 - Cenas desenvolvidas no segmento A 20:

Agora estamos numa brasserie silenciosa, entre o Quai aux Fleurs e a rue du Gloître Notre-Dame (somos, nesta hora, os únicos clientes e o garçom usa sapatos com sola de borracha). O piso, revestido de pastilhas claras, cheira a cera de assoalho fresca. A mão esquerda de Roos repousa sobre a toalha vermelha. Tomo-a entre as minhas. Esvaiu-se o odor de violetas — e a outra Roos, a de Vincennes, parece haver fugido, perdida em quem sabe que invisível naufrágio, com os rumores, e a luz, e a ebríez da tarde, também findos. Como trazê-la de volta? ...

O garçom se aproxima, silente, com a travessa de almôndegas e vinho. Ela descreve, no seu francês literário, o quarto que ocupa na Aliança, enumera seus discos e seus livros, fala da paisagem renana e das roupas que usava aos quinze anos. Através da porta envidraçada, vejo de relance a cúpula do Pantheon, sob a luz violácea do entardecer, o jardim atrás de Notre-Dame e uma grande árvore do outro lado da rua, junto ao Sena. Vasilhas de cobre polido, nas paredes, refletem esse clarão e os mesmos reflexos arroxeados parecem estriar a voz de Roos...

Dados apresentados em
A 3.

Eu e ela abraçados, pelo Quai aux Fleurs. Vamos depressa e isto reacende a sua exaltação. “Tinha esquecido a viagem. Que pena você ir! Quantos minutos faltam para o trem?” Barcos já iluminados perlongam o Sena, com excursionistas. Alguns respondem aos nossos acenos. Grito do cais, junto a não sei que ponte, para o barco que passa e para a estátua equestre, do outro lado do rio, frente ao Hotel de Ville: “J’aime cette femme, it is my love, her name is Rose. Rose!” Faço com os braços desabrochar uma rosa, grande como a noite que nasce. Toma-me pela mão e incita-me, rindo, a andar mais depressa. Meio extraviados entre as barracas de flores, não descobrimos logo as luzes amarelas do metropolitano.

Deixo-a na frente do Dupontparnasse à espera de um táxi, corro para o hotel, subo de três em três degraus a escada, desço aos saltos, bêbado de vinho e de alegria. Espera-me no carro. Sem fôlego, sento-me a seu lado, mando tocar para a Estação do Norte. Não retira as mãos das minhas: pressiona-as. Jatos de luz, vindos das vitrinas, das lâmpadas da rua e de outros automóveis projetam-se pelas janelas do táxi, cruzam-se sobre o seu rosto, sobre as cem cidades do seu rosto. E se o trem houver partido? Voltaremos, ela subirá comigo, verá meu quarto do Hotel Ste. Marie, ajudará a repor nos seus lugares roupa e objetos, animará a cortina, as poltronas, as paredes, o piso e o teto com a sua presença, e quem sabe o que acontecerá? Não devo ir. Este é o dia, o momento que tanto ambiciono (Avalovara, 1973, pp. 228-230).

10 - Cenas desenvolvidas no segmento A 21:

“Não é Buttes-Chaumont. Talvez o Parc Monceau, sim, talvez. Quer ir vê-lo comigo?”

Ladeamos as grades altaneiras, douradas no alto e através das quais vemos os freqüentadores, as cadeiras amarelas, pombos, os lampiões redondos sobre postes verdes. O relógio, no elegante pavilhão a entrada, marca quatro menos cinco. O céu dúbio, porém, pressagia chuva e o Sol talvez não volte...

Na sexta-feira, chama-me ao telefone. Adquiri o filme? Leve-o. Levará a máquina. As cinco? Dez minutos antes (confronto meu relógio com o pequeno e redondo relógio do Palácio, no Luxemburgo), estou à sua espera, entre as brancas estátuas de Bathilde e Mathilde, rainhas de Franca. Ouço o repuxo no centro do jardim e o rumor dos veículos nas ruas que o circundam. Roos, com um vestido vermelho, vem ao meu encontro. Pesadas gotas de chuva, prateadas de sol, tombam com um leve ruído em seu redor.

– Vim despedir-me. Parto amanhã.

Pergunto para onde? Não ouço a resposta. Que diferença faz se, como diz, viaja para não voltar? Não poderá, sequer, adiar a viagem por dois dias. Houve problemas, vai gerenciar a sucursal. - Então, Roos, de repente... Tudo se acaba.

Para confortar-me, lembra mais uma vez o companheiro enfermo: ele acha que o fim é uma noção enganosa. Não poderíamos, Roos, sair esta noite? Não. Tem de voltar ainda ao escritório e receber uma série de instruções. Credenciais, documentos. Viaja a que horas? Pela manhã. Pus o filme na máquina e fotografo-a em silêncio. No fundo, os troncos das árvores, as pensativas estátuas sobre os pedestais, Berthe ou Bertrade, santa Bathilde, santa Genoveva, outras estátuas distantes, ânforas, as pessoas no parque, pombos voando, o espaço.

– Não posso acreditar, Roos (Avalovara, 1973, pp. 294-297).

Casa dos Weigel, na rue Guynemer: carros estacionados dos dois lados. Árvores dos dois lados.
Estou ante o Centre, madrugada, à espera de Roos. Fico sentado do outro lado do boulevard, junto ao quiosque de publicidade (Dubonnet). Em frente, na ilha que divide as duas mãos de direção, pequenos carros com lixo. As árvores ficam no meio da avenida, na ilha. Placa sobre os portões: ENTREES INTERDITES AUX VEHICULES.
Portão da Alliance:

Itinerário Raspail/Austerlitz: rue de Vaugirard, passa pela Guynemer. Luxemburgo. Au Petit Suisse. Rue Odeon. Boul. Saint Germain (suas árvores dos dois lados da rua), Quai St. Bernard (Jardin des Plantes).

Gare d'Austerlitz: Teto muito alto na entrada. Um grande relógio redondo à esquerda, e, embaixo, retângulos negros com as horas das partidas. Dentro, não se diferencia muito de todas as outras estações. É preciso não esquecer as carrocinhas com o correio (sacos esverdeados). Em linhas gerais, a estação não é desagradável como a de St. Lazare. Da estação vê-se passar um metrô, no alto, à esquerda do edifício. (À direita de quem se dirige para o edifício.)

Gare St. Lazare: - Relógio da entrada: números amarelos, ponteiros vermelhos. Grandes linhas: à direita de quem entra. - O larguíssimo vestibulo, antes de passar para as plataformas. - Os cais são estreitos. Um deles tem colunas negras no centro. - Impresão dominante: tristeza. - Há uns 6 relógios, uns quadrados e outros redondos. - A sala de espera de 2ª classe: todas as pessoas voltadas para a frente, olhando para fora, como se o lado de fora fosse uma tela de cinema. - Muitas lojas embaixo, na entrada.

OUTRAS NOTAS:

Café em Montparnasse: La Coupole: toldo vermelho, largo. Outro café: Le Dome, de onde se vê, rodeada de árvores, a estatua de Balzac feita por Rodin. Seu toldo laranja, suas osseirinhas de espaldar como que rendado. Esquina da rue Delambre.

No Luxemburgo: a luz intensificou-se? Ou foi a minha exaltação?

Nos carros do metrô: Voyageurs assis 22 - Voyageurs debout 99. Carros velhos, outros novos. Os tipos que ficam dormindo nas estações.

*Ne pas se pencher au dehors.
Nicht hinauslehnen.
Do not lean of the window.
È pericoloso sporgersi.*

Nota 9 - fôlio 3

Análise documentária:

Nota prévia; datiloscrito; sem assinatura, sem data; papel 21,7 x 31,6 cm; 2 furos de arquivamento; sinais de grampo na parte superior esquerda; autógrafo a lápis preto na parte superior do canto direito; desenho a caneta esferográfica, sinais a caneta esferográfica tinta preta, autógrafo a caneta esferográfica preta na parte inferior, escrita ocupando a frente e verso do suporte.

Casa dos Weigel, na rue Guynemer: carros estacionados dos dois lados, Árvores dos dois lados. Estou ante o Centre, madrugada, à espera de Roos. Fico sentado do outro lado do bulevar, junto ao quiosque de publicidade (Dubonnet). Em frente, na ilha que divide as duas mãos de direção, pequenos carros com lixo, As árvores ficam no meio da avenida, na ilha. Placa sobre os portões: ENTREE INTERDITE AUX VEHICULES.

Portão da Alliance:

Itinerário Raspail/ Austerlitz: rue de Vaugirard, passa pela Guynemer. Luxemburgo. Au Petit Suisse. Rue Odeon. Boul. Saint Germain (suas árvores dos dois lados da rua), Quai St. Bernard (Jardin des Plantes).

Gare d' Austerlitz: Teto muito alto na entrada. Um grande relógio redondo à esquerda, e, embaixo, retângulos negros com as horas das partidas. Dentro, não se diferencia muito de todas as outras estações. É preciso não esquecer as carrocinhas com o correio (sacos esverdeados). Em linhas gerais, a estação não é desoladora como a de St. Lazare. Da estação vê-se passar um metrô, no alto, à esquerda do edifício. (À direita de quem se dirige para o edifício.)

Gare St. Lazare: - Relógio da entrada: números amarelos, ponteiros vermelhos. Grandes linhas: à direita de quem entra. - O larguíssimo vestibulo, antes de passar para as plataformas. - Os cais são estreitos. Um deles tem colunas negras no centro. - Impresão dominante: tristeza. - Há uns 6 relógios, uns quadrados e outros redondos. - A sala de espera de 2a. classe: todas as pessoas voltadas para a frente, olhando para fora, como se o lado de fora fôsse uma tela de cinema. - Muitas lojas embaixo, na entrada. ¹¹

OUTRAS NOTAS:

Café em Montparnasse: La Coupole: toldo vermelho, largo. Outro café: Le Dome, de onde se vê, rodeada de árvores, a estátua de Balzac feita por Rodin. Seu toldo laranja, suas cadeirinhas de espaldar como que rendado. Esquina da rua Delambre. ¹²

No Luxemburgo: a luz intensificou-se? Ou foi a minha exaltação?

Nos carros do metrô: Voyageurs assis 22 - Voyageurs debout 99. Carros velhos, outros novos. Os tipos que ficam dormindo nas estações.

Ne pas se pencher au dehors.

Nicht hinonslehnen.

Do not lean of the window

É piricoloso sporgersi. ¹³

Nota 9 - f6lio 4

An6lise document6ria:

Nota pr6via; manuscrito; sem assinatura; sem data; papel 21,7 x 31,6 cm; 2 furos de arquivamento; sinais de grampo na parte superior esquerda; aut6grafo a caneta esferogr6fica tinta azul na parte superior esquerda; escrita ocupando o verso do suporte.

1. em sentido oposto
2. ao que vê um olhar
3. apenas férico

Notas da edição:

11 - As cenas que aparecem nesta parte da Nota são desenvolvidas no final do segmento A 21:

Sentado no meio-fio, do lado oposto ao prédio da Aliança, junto ao quiosque com cartazes dos teatros e de Duhonnet, aguardo a aparição de Roos. Entre mim e o portão de ferro, junto as árvores ainda envoltas em bruma e que separam as mãos de direção, pequenos carros com lixo. Roos, o fular veneziano ao solo, abre o portão. Antecedem-na casais de aves semelhantes a flamingos, e inquietas. Nápoles Ancona Coblença Nantes Burgos. Vamos costeando o Luxemburgo na direção da Gare d'Austerlitz, atravessamos o Sena (um cão, nas Tulherias, com dentes fosforescentes, morde a cauda negra) rumo a Saint Lazare. Bilbao Pamplona Liverpool Lion Dublin Antuérpia Groningen Monte-Carlo brindisi uhn Lübeck. Os bares fechados - Boulevard Saint Michel - os cafés fechados - Boulevard Maïheserbes - Jardim das Plantas - fechadas as lojas, as agências postais - constança brunswick - mas a cidade desperta - pavianancymilão - move-se aos poucos na névoa da manhã. Que aspecto terá, em hora tão matinal, o Bois de Vincennes? Cre monacor int oali cante granadapalospor tobor deus, um trem do metropolitano no elevado à esquerda da Gare d'Austerlitz, os números amarelos e os ponteiros vermelhos do relógio da entrada em Saint Lazare (por que tantos relógios na estação?), carrocinhas com sacos do correio, messna bruxlas cônia oxd plym gena ogunc ul onia omnia voem pulverizem-se. Descemos, descemos, seguimos sob o alto teto da Gare d'Austerlitz (Avalovara, 1973, pp. 299-300).

12 - Há uma menção da mundança de Abel para o Hotel Ste. Marie com a janela para a rua Montparnasse e esta cena, a do café e a do toldo são desenvolvidas em A 19:

Tomaria um café. Eu e ela, sentados nas cadeiras de espaldar como que rendado, protegidas por um toldo laranja. Ante nós, entre árvores, a estátua de Balzac, sob o céu azul. O diálogo prossegue com hiatos e, sem que nada importante tenha sido dito ou sugerido, ela se distancia no seu andar vagaroso, tão pouco parisiense, o andar de uma provinciana habituada a horas que se desdobram lentas, marcadas pelo sino de urn velho campanário, anos e anos, sobre os tetos tranqüilos. (Avalovara, 1973, p. 217).

13 - O citação autógrafa faz referência ao livro *É pericoloso sporgersi* de Kevin Fitzgerald e que foi traduzindo para o francês em 1963 por André Maury. No entanto, não há vestígios da utilização desta citação em *Avalovara*.

1956

14

1-8 - K. recomenda nel. por. Luiz.
Gov. de Pern. - Cardoso de Faria
Filho: Ana - Nelson Vargas

Out. - Mário Souza por um estudante (Maurício). Um filho ouço o lugar.

Out. 23 - Remeta na Hungria

nov. 5 - notícias sobre o país. - 6/11 - Reclito 242.
Cuba: episódios sangrentos. Zumbado do Tumbador por peg. páris umda do México

Dez - Churchill - 82 anos.
Um novela - Ty. Pauer - Melódia Zumbado.

Nota 10

Análise documentária:

Nota prévia; manuscrito; sem assinatura; sem data; papel 21,8 x 31,7 cm; 2 furos de arquivamento, autógrafo a lápis preto na parte superior do canto direito; escrita feita a caneta esferográfica tinta azul; escrita ocupando a frente do suporte.