

HISTÓRIA SECRETA DE *DEJEMOS HABLAR AL  
VIENTO*, DE JUAN CARLOS ONETTI

**ANA CAROLINA TEIXEIRA PINTO**

Ana Carolina Teixeira Pinto

**HISTÓRIA SECRETA DE *DEJEMOS HABLAR AL VIENTO*,  
DE JUAN CARLOS ONETTI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Literatura, sob a orientação da Professora Dr<sup>a</sup>. Liliana Reales.

**Florianópolis  
2016**

PINTO, Ana Carolina Teixeira  
História secreta de Dejemos hablar al viento, de Juan  
Carlos Onetti / Ana Carolina Teixeira PINTO ; orientadora,  
Liliana Reales - Florianópolis, SC, 2016.  
324 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. literatura hispano-americana . 3.  
crítica literária. 4. Juan Carlos Onetti. 5. Dolly Onetti.  
I. Reales, Liliana. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.  
Título.

“História secreta de *Dejemos hablar al viento*, de Juan Carlos Onetti”.

Ana Carolina Teixeira Pinto

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTORA EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dra. Liliansa Reales  
ORIENTADOR(A)



Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia de Barros Camargo  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Liliansa Reales  
PRESIDENTE



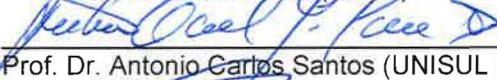
Prof. Dr. Wladimir Garcia (UFSC)



Prof. Dr. Jair da Fonseca (UFSC)



Prof. Dr. Leonardo D'Ávila (UFSC)



Prof. Dr. Antonio Carlos Santos (UNISUL SC)



Prof. Dr. Habert Benítez Pezzolano (UDELAR Uruguai)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Dorotea Muhr-Dolly Onetti por ter me recebido em sua casa três vezes, por ter me concedido entrevistas e ter permitido que elas fossem filmadas; por seu amor por Onetti e pelo arquivo; por seu carinho pelos pesquisadores.

Agradeço à minha orientadora, Liliana Reales, por ter colocado Juan Carlos Onetti em minha vida a partir de sua paixão pela narrativa de nosso autor; por ter aberto as portas do mundo hispânico em estudos literários e me convidado a nele entrar; pelo incentivo a que eu conquistasse meu espaço na carreira docente como professora de Literatura e por ter permitido que eu escrevesse esta história secreta.

Agradeço aos professores Hebert Benítez Pezolano, Antonio Carlos Santos, Wladimir Garcia, Jair da Fonseca e Leonardo D'Ávila a atenta leitura desta tese e suas generosas observações.

Agradeço ao CNPQ o financiamento de minha pesquisa durante o primeiro ano e ao Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC o acolhimento de meu projeto de pesquisa de doutorado.

Agradeço ao Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos por todas as grandes oportunidades que me proporcionou.

Agradeço aos responsáveis pelo departamento Archivos da Biblioteca Nacional do Uruguai o acolhimento durante o tempo que estive pesquisando os manuscritos de Juan Carlos Onetti *in locus*; à Virginia Friedman e Érika Escobar a disposição em ajudar-me. Um agradecimento especial à Ana Inés Larre Borges o incentivo à pesquisa com os manuscritos desde 2009.

Agradeço ao escritor uruguaio Hugo Giovanetti Viola a entrevista a mim concedida e a colaboração significativa à minha história secreta.

Agradeço ao professor doutor Hebert Benítez Pezzolano a atenção com que me recebeu na Universidad de la República de Uruguay.

Agradeço à professora Rosana Cacciatore as sensíveis aulas de montagem documental no DAC/UFSC e o incentivo para que eu mergulhasse no mundo da montagem cinematográfica.

Agradeço aos professores Jair Tadeu da Fonseca e Sérgio Romanelli a leitura atenta e motivadora do material de qualificação. Fonseca por incentivar meus olhos em direção à “chave” da literatura policial e Romanelli por me orientar nos pressupostos teóricos da crítica genética.

Agradeço aos professores Raúl Antelo, Susana Scramin, Ana Luisa Andrade, Wladimir Antonio da Costa Garcia e Liliana Reales as aulas ministradas e todas as indicações de leituras e riquíssimas reflexões sobre literatura.

Agradeço à Universidade Federal da Fronteira Sul a concessão do afastamento de minhas atividades para concluir esta tese.

Agradeço aos meus alunos, em especial aos participantes do Grupo de teatro *La broma*, por permitirem minha direção onettiana.

Agradeço às minhas amigas Caroline, Cristiane, Cassiani, Valéria, Renata, Luciana, Aninha e Patty a escuta atenta de minhas conversas-palestras apaixonadas por minha pesquisa.

Agradeço aos meus irmãos Fernanda e Rodrigo o grande apoio e a compreensão pela falta.

Agradeço à minha filha por respeitar minhas escolhas e estar sempre ao meu lado; por ser “divina”, como a qualificou Dolly, por ser Santa Maria.

Agradeço ao meu pai e à minha mãe pelo amor incondicional e a presença nos momentos mais difíceis.

Agradeço especialmente à minha vó Jahir e sua irmã Jessy por me emprestar a força de todas as mulheres, esse poder que me foi consignado.

Agradeço ao Marcos por dividir o gosto da composição comigo; por vestir a gravata borboleta amarela e me presentear.

ERNEST.- Desde luego, hay algo de verdad en lo que usted dice. Pero es poco objetivo en muchos puntos.

GILBERT.- Es casi imposible serlo con lo que se ama. Pero volvamos al tema en cuestión. ¿Qué me decía?

OSCAR WILDE

Y es que en realidad, no hay nada más importante que sugerir a la ficción.

OSCAR WILDE

“Bueno, vos tenés historia conmigo”

DOLLY ONETTI

En cuanto a mí estoy metido en el océano y nado y nado y nada, *rien*. Esto es curioso. Saprísti, uno manotea buscando tierra firme pero lealmente no puede desmentir un gozo en esto de bracear y tragar agua. Analizando, es un problema de resistencia, simplemente, con la amenaza de que la maquinaria sufra panne...

ONETTI – *Cartas de un joven escritor*

O tempo é ativo, tem carácter verbal, ‘traz consigo’. Que é que traz consigo? A transformação.

MANN - *A montanha mágica*

A obsessão supõe lugares, uma habilitação é sempre alguma casa mal-assombrada.

DERRIDA – *Mal de arquivo*

À Dolly e Onetti  
(a um e dois)

## RESUMO

Esta tese se propõe a elaborar uma história secreta da composição do romance *Dejemos hablar al viento* (*DHV*) do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti. O *corpus* utilizado é composto da narrativa de *DHV*, de seus manuscritos arquivados na Biblioteca Nacional do Uruguai, de entrevistas concebidas por Onetti ao longo de sua vida, de outras narrativas onettianas, de depoimentos de algumas testemunhas encontradas ao longo do caminho e das entrevistas concedidas, especialmente para esta pesquisa, por Dorotea Muhr (Dolly Onetti). Para estruturar a tese, estabeleceu-se chamar os capítulos de “pistas” e cada “pista” apresenta e desenvolve uma hipótese pertinente para a composição desta história. A primeira pista, de certa forma, justifica a própria metodologia de montagem da tese, posto que revela o nome utilizado para o romance durante muito tempo, “La policial”, e põe em destaque a relação de Onetti com a literatura policial como leitor e como escritor. Exemplificando com algumas narrativas, mas focando no caso de *DHV*, opta-se por não categorizar a narrativa onettiana nem como policial nem como contra-policial, como fazem Josefina Ludmer e Omar Prego, e sim “sob uma capa policial”. Na segunda pista, a hipótese desenvolvida gira em torno da importância do papel de Dolly para a sobrevivência da obra de Onetti. Dolly é vista como arquivista, narradora e montadora do caso Onetti. Estabelece-se a ideia de um plano de arquivo, de uma relação do arquivo como obra de Dolly, como “a” obra de Dolly. A posição de montadora é problematizada levando em consideração a análise dos manuscritos de *DHV*. Segundo esse estudo, a viúva exerce função essencial para a montagem e finalização da obra. Esta pista é acompanhada de um curta-metragem de quinze minutos, oriundo das entrevistas feitas com Dolly, que estão em diálogo direto com as questões apresentadas. Na terceira pista, argumenta-se a favor da existência de um plano de obra realizado por Onetti, no entanto, entende-se a dificuldade da relação do autor com as funções necessárias de mercado para a sobrevivência da obra de arte, assim sendo pensa-se em uma necessidade de uma sensação de “macró da arte às avessas”, termo este que é criado em aproximação à característica de personagens da própria narrativa de Onetti. A quarta pista apresenta o trabalho de descrição e mapeamento dos manuscritos de *DHV*, cujos dados são utilizados na argumentação das demais pistas. Outra questão pertinente é a hipótese temporal do trabalho de composição da narrativa. Da análise

dos manuscritos, de entrevistas, cartas e testemunhos, sugere-se que a narrativa foi escrita durante duas décadas. Na última pista, o foco está centrado em algumas relações de autoreferencialidade da narrativa de *DHV* e como elas se apresentam nos manuscritos. A partir daí, e de outras marcas autógrafas, busca-se estabelecer uma lógica da sensação de primeira vez em Onetti.

**Palavras-chave:** Onetti, arquivo, manuscrito, montagem, literatura policial.

## RESUMEN

Esta tesis se propone a elaborar una historia secreta de la composición de la novela *Dejemos hablar al viento* (*DHV*) del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. El *corpus* utilizado es compuesto de la narrativa de *DHV*, de sus manuscritos archivados en la Biblioteca Nacional de Uruguay, de declaraciones de testigos encontrados en el recorrido de la investigación y de las entrevistas concedidas, especialmente, por Dorotea Muhr (Dolly Onetti). Para estructurar la tesis, se estableció nombrar los capítulos de “pistas” y cada “pista” presenta y desarrolla una hipótesis pertinente del montaje de ésta historia. La primera pista, de cierta forma, justifica la propia metodología del montaje de la tesis, pues revela el nombre provisorio de la novela, “La policial”, y pone en relieve la relación de Onetti con la literatura policial como lector y como escritor. Ejemplificando con algunas narrativas, pero con foco en el caso de *DHV*, se optó por no categorizar la narrativa onettiana ni como policial tampoco como contra-policial, como lo hacen Josefina Ludmer y Omar Prego, y sí “sobe una tapa policial”. En la segunda pista, la hipótesis desarrollada gira en torno de la importancia del rol de Dolly para la sobrevivencia de la obra de Onetti. Dolly es vista como archivera, narradora y montadora del caso Onetti. Se establece la idea de un plan de archivo, de una relación de archivo como la obra de Dolly, como “la” obra de Dolly. La posición de montadora es problematizada llevando en consideración el análisis de los manuscritos *DHV*. Conforme ese estudio, la viuda ejerció función esencial en el montaje y finalización de la obra. Esta pista es acompañada de un cortometraje de quince minutos, originario de las entrevistas hechas con Dolly, que están en diálogo directo con las cuestiones presentadas. En la tercera pista, se argumenta a favor de la existencia de un plan de obra realizado por Onetti, todavía se entiende la dificultad de la relación del autor con las funciones necesarias de mercado para el mantenimiento de la obra de arte, así siendo se piensa en la necesidad de una sensación de “macró del arte a las aviesas”, termo este que es creado en aproximación a la característica de personajes de la propia narrativa de Onetti. La cuarta pista presenta el trabajo de descripción y cartografía de los manuscritos de *DHV*, cuyos datos son utilizados en la argumentación de las demás pistas. Otra cuestión pertinente es la hipótesis temporal del trabajo de composición de la narrativa. Del análisis de los manuscritos, de entrevistas, cartas y testigos, se sustenta que la narrativa fue escrita durante dos décadas. En

la última pista, el foco está centrado en algunas relaciones de autorreferencialidad de la narrativa de *DHV* y como ellas se presentan en los manuscritos. A partir de eso, y de otras marcas autógrafas, se busca establecer una lógica de sensación de primera vez en Onetti.

**Palabras-clave:** Onetti, archivo, manuscritos, montaje, literatura policial.

## ABSTRACT

The purpose of this thesis is to elaborate upon the secret story of the composition of the novel *Dejemos hablar al viento* (*DHV*) of the Uruguayan writer Juan Carlos Onetti. The corpus used is composed of *DHV*'s narrative, its manuscripts archived in the Biblioteca Nacional de Uruguay, Onetti's interview granted during his lifetime, and other Onettian narratives related through Dorotea Muhr (Dolly Onetti). To structure this thesis, each chapter was labeled a "clue" and each "clue" presents and develops a relevant hypothesis to the composition of this story. The first clue justifies this methodology of editing of the thesis, because it reveals the original title of the novel, "La policial", and it highlights the relation of Onetti and the detective narrative as a reader and as a writer. Exemplifying with some narratives but focusing on the case of *DHV*, Onetti's narrative is classified as neither as detective or non-detective novel, like Josefina Ludmer and Omar Prego, but as a "undercover detective" novel. In the second clue, the hypothesis developed works around the importance of Dolly's role in the survival of Onetti's work. Dolly is seen as archivist, narrator and editor of Onetti's work. The idea of archive planning was established. The archive was the artwork of Dolly. The role of editor was a problem considering the analysis of the manuscripts of *DHV*. As the thesis shows, the widow has an essential function to the structure and editing of the narrative. To exemplify this, there is a fifteen minute short film that comes from the interviews that were done with Dolly. In the third clue the existence of a work plan developed by Onetti is argued, but also understood is the difficulty of the relation of the author with the necessary market roles to the survival of the artwork. Therefore, the necessity of a sensation of a "macro of the art on the contrary" is considered. This term is created comparing the traits of the characters in Onetti's own narrative. The fourth clue presents the work of describing and mapping the manuscripts of *DHV*, and those data are used in the other clues. Another important issue is the temporal hypothesis of the composition of *DHV*. By the analysis of the manuscripts, the interviews, and the testimonials, it is suggested that the narrative was written over two decades. The last clue focuses on some issues of autoreference found in *DHV* narrative and how they are present in the manuscripts. From that,

and from other autograph marks it is aspired to establish a “first time logical sensation” in Onetti.

**Key-words:** Onetti, archive, manuscripts, editing, detective narrative.

**Montevidéu, 27 de outubro de 2010.**

Caro,

Estive hoje com voc e pela primeira vez. Virginia me recebeu em sua sala na Biblioteca Nacional do Uruguai no Departamento Archivo Literário. Ela é ruiva e ao contrário da personagem de Clarice Lispector, não soluçava. Sua guardiã me levou a uma grande sala com armários de ferro cinzas, todos cadeados. Atrás dela, ativando meu pescoço de avestruz, eu via pastas plásticas grandes etiquetadas. Ela pegou uma parte de voc e no colo e me estendeu dizendo: Por hoje são seus!

Eu sorria muito. Assim como meu pai, toda vez que fico nervosa minha intimidade solta os músculos da face. Não tive pressa alguma, sabia que aquele era apenas nosso primeiro ato. Encarei cada pedacinho de seu corpo: folhas grampeadas, amareladas, sujas, soltas, datilografadas, escritas. Cadernos: azul, vermelho, laranja, verde, marrom, cinza, sem capa, caderno preto. Caderno preto A e uma data a lápis: Junio de 1959. Caderno pardo, f lio 10 e duas datas: Marzo 23, 79 (tinta azul) ou Febrero 23, 79 (tinta preta). Vinte anos. Eu estava diante de originais que foram manipulados durante vinte anos da vida de meu autor, Juan Carlos Onetti. Manipulados por quem? Onetti, Jorge, Dolly? Agora a manipuladora sou eu. Eu manipulo página por página sob os olhos desconfiados de Virginia, que ao perceber a camada úmida que se formava diante de minhas c rneas me convida para ir ao banheiro. Toda a vez que tinha que sair para fazer alguma coisa, me mostrava a porta com a cabeça, girava a chave na fechadura e tchau. Eu andava pelo corredor ainda lendo suas anotações e ali mesmo limpava a vista comprometida; já o olhar comprometido, nunca pude limpar.

Esse dia 27 de outubro, dia de 480 horas, eu conheci diferentes nomes de Medina, Avon e X; as mesclas das personagens femininas, Frieda, Juanina e Gurisa em "I"; a inédita infância de Frieda; o nascimento de Santa María como na diegese, em um papelito; uma mesma página e como em um caderno de estudante adolescente, tinta verde, azul, vermelha e lápis; uma mesma página e como em um caderno de estudante adolescente, diferentes letras; A cidade de Lavanda como Montevideo e La Banda; uma "Petición de principio"; diferentes lembretes e notas sobre a narrativa; iniciais enigmáticas por toda a parte; elabora es de esquemas narrativos; desenhos de mapas; recortes de jornais e outras coisas que não consigo lembrar.

Como posso ler você? O que posso ler em você? Se seu pai está morto e eu, mãe de um manuscrito por vir, que a cada palavra pronunciada perco o ar, digo que é você e seus quase mil fôlios que ativaram este movimento de escrita que faço agora, e que foram pouco a pouco agregando outros fôlios, oriundos de outras narrativas, de cartas, de entrevistas, de artigos e tantos outros textos. Este movimento de escrita relata os vestígios encontrados a partir de uma investigação vestida de sobretudo, luvas e uma lupa. Uma investigação detetivesca que tenta montar um quebra-cabeça, seu quebra-cabeças, aquele o qual nunca poderei posicionar a última peça, aquele o qual não admite última peça. Uma investigação que tem a pretensão de contar uma história secreta, mas não “a” história secreta e sim “uma” das histórias secretas de *Dejemos hablar al viento (DVH)*.

## LISTA DE FAC-SÍMILES

Fac-símile 1 – Fólio 2 (verso) do suporte 59. ....	23
Fac-símile 2 – Capa do suporte 59. ....	42
Fac-símile 3 – Capa do suporte 64. ....	43
Fac-símile 4 – Folha de rosto do suporte 60. ....	44
Fac-símile 5 – Fólio 64.49. ....	46
Fac-símile 6 – Capa do suporte 62. ....	65
Fac-símile 7 – Detalhe da capa do suporte 62. ....	79
Fac-símile 8 – Fólio 62.26. ....	122
Fac-símile 9 – Fólio 62.34. ....	125
Fac-símile 10 – Fólio 34. ....	126
Fac-símile 11 – Fólio 35. ....	127
Fac-símile 12 – Fólio 64.13. ....	136
Fac-símile 13 – Contracapa do suporte 49. ....	139
Fac-símile 14 – Fólio 47.8. ....	141
Fac-símile 15 – Fólio 51.47. ....	144
Fac-símile 16 – Fólio 60.15. ....	146
Fac-símile 17 – Fólio 60.15 (verso). ....	147
Fac-símile 18 – Fólio 62.09 (verso). ....	154
Fac-símile 19 – Fólio 63.10. ....	156
Fac-símile 20 – Fólio 63.12. ....	158
Fac-símile 21 – Fólio 63.13. ....	159
Fac-símile 22 – Fólio 63.14. ....	160
Fac-símile 23 – Fólio 63.15. ....	161
Fac-símile 24 – Fólio 63.16. ....	162
Fac-símile 25 – Fólio 63.17. ....	163
Fac-símile 26 – Fólio 63.18. ....	164
Fac-símile 27 – Fólio 63.19. ....	165
Fac-símile 28 – Fólio 60.40. ....	169
Fac-símile 29 – Fólio do suporte 1. ....	182
Fac-símile 30 – Capa do suporte 59. ....	186
Fac-símile 31 – Fólio 59.1. ....	187
Fac-símile 32 – Parte do fólio 59.12. ....	189
Fac-símile 33 – parte do fólio 59.12 (verso). ....	190
Fac-símile 34 – parte do fólio 59.26. ....	190
Fac-símile 35 – Fólio 59.24. ....	196
Fac-símile 36 – Fólio 59.25. ....	197
Fac-símile 37 – Fólio 61. ....	198

Fac-símile 38 – Fólio 61.1.....	198
Fac-símile 39 – Parte do fólio 65.7 .....	199
Fac-símile 40 – Parte do fólio 65.14 .....	199
Fac-símile 41 – parte do fólio 65.14.....	200
Fac-símile 42 – parte do fólio 65.9.....	201
Fac-símile 43 – Capa do suporte 49. ....	202
Fac-símile 44 – Parte do fólio 49.24 (verso). ....	204
Fac-símile 45 - Parte do fólio 49.25 (verso). ....	205
Fac-símile 46 – parte do fólio 49.11.....	205
Fac-símile 47 – Parte do fólio 49.3 (verso) .....	206
Fac-símile 48 – Parte do fólio 49.3.....	207
Fac-símile 49 – Capa do suporte 51. ....	209
Fac-símile 50 – Parte do suporte 51.30 (verso).....	210
Fac-símile 51 – Parte do suporte 51.30 (verso). ....	210
Fac-símile 52– Parte do suporte 51.3 .....	211
Fac-símile 53 – Capa do suporte 60. ....	212
Fac-símile 54 – Parte do fólio .....	213
Fac-símile 55 – Parte do fólio 60.2 .....	214
Fac-símile 56 – parte do fólio 60.26.....	216
Fac-símile 57 – Parte do fólio 60.84 (verso). ....	220
Fac-símile 58 – parte do fólio 60.87.....	220
Fac-símile 59 – parte do fólio 60. 89 (verso). ....	221
Fac-símile 60 – Fólio 1.3.....	224
Fac-símile 61 – parte do fólio 50.....	226
Fac-símile 62 – Fólio 50.11.....	227
Fac-símile 63 – Fólio 52,1 (verso). ....	232
Fac-símile 64 – Fólio 59.2.....	232
Fac-símile 65 – Fólio 48.1 (verso). ....	235
Fac-símile 66 – Fólio 48.3.....	236
Fac-símile 67 – Fólio 53.2 (verso). ....	242
Fac-símile 68 – Fólio 53.3.....	243
Fac-símile 69 – Fólio 52.....	247
Fac-símile 70 – Fólio 60.87.....	252
Fac-símile 71 – Fólio 64.7.....	253
Fac-símile 72 – Fólio 64.4.....	255

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto com Dolly (Jornada Literária, 2005).....	75
Figura 2 – <i>The Great Wave</i> (Hokusai) .....	96
Figura 3 – <i>The wave</i> (Gauguin).....	96
Figura 4 – Dolly fotografando .....	114
Figura 5 – Mario Benedetti e J.C. Onetti.....	115
Figura 6 – Casa da Rua Bonpland .....	116
Figura 7 – Terraço do apartamento de Avenida de América.....	117
Figura 8 – Espera do Premio Cervantes .....	117

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Mapa dos manuscritos .....	175
Tabela 2 – Variações do nome próprio .....	185
Tabela 3 – <i>Linha cronológica</i> .....	229
Tabela 4 – <i>Organização de blocos</i> .....	231
Tabela 5 – Organização de blocos de suportes: linha temporal do processo de produção de <i>DHV</i> . .....	237
Tabela 6 – Cronologia da aparição de Santa María no <i>corpus</i> onettiano. ....	261

## SUMÁRIO

PETICIÓN DE PRINCIPIO .....	23
PISTA 1: SOB UMA CAPA POLICIAL ( <i>todo el cuaderno</i> ) .....	35
(O caso <i>DHV</i> - entre parênteses .....	50
As peripécias do exemplar de Laura .....	62
PISTA 2: “A miucho querido, tucha” .....	65
Dolly operadora da antessala onettiana e narradora do Caso Onetti .....	69
PISTA 3: (O plano de obra - entre parênteses .....	79
Onetti e o plano de um “macró da arte às avessas” .....	88
Dolly e o mal de arquivo .....	109
Dolly armadora, montadora .....	119
As provas da montadora .....	134
PISTA 4: - PLAN DE LA AGUJA .....	169
O mapa dos manuscritos .....	172
“Todo lo escrito tiene o tendrá su utilidad”: Passagens secretas .....	182
Plano do suporte 59: Cuaderno marrón .....	186
Plano do suporte 65: Santa María .....	199
Plano do suporte 49: Cuaderno negro “A.....” .....	201
Plano do suporte 51: Gurisa .....	208
Plano do suporte 60: policial todo el cuaderno .....	211
As datas .....	222
Notas sobre os suportes 52, 56, 57, 58 e 64 .....	232
Notas sobre os suportes 47, 48, 55, 53, 54 - antetexto de “La tentación” .....	234
PISTA 5: SENSACÃO DE PRIMEIRA VEZ: entre a mão e o olho.....	239

(Redito - O que acontece na mesa de Montagem/ <i>flatbed</i> - sobre o processo de composição do curta-metragem: <i>Tucha (Dolly Onetti)</i> : arquivista, narradora e armadora do Caso Onetti .....	267
O PENÚLTIMO GRÃO DE AREIA (A modo de epílogo) .....	277
REFERÊNCIAS BIBLIGRÁFICAS .....	285
ANEXO 1 – CONVERSA COM DOLLY ONETTI.....	295
ANEXO 2 – BACON E ONETTI: Um estudo para <i>Dejemos hablar al viento</i> .....	297
ANEXO 3 – EL IMPOSTOR OU LA IMPOSTORA .....	319



## PETICIÓN DE PRINCIPIO

Fac-símile 1 – Fólio 2 (verso) do suporte 59<sup>1</sup>.

Esta es la sensación que nada tiene  
que ver, no relación posible, comparable,  
con los dedos. La vida de todos los días  
los mismos, elementos hay que aple,  
los mismos, miedo, y lo peor, pero  
uno, de golpe, y mejor del día, con sol  
y gente, empieza a sentir que lo están  
moreando, de los está a las espal-  
das, de todos los mismos acontecimi-  
tos, pero no hay otros imposible  
o noventa, son sido planeados para  
imposible - a uno - determinada  
conducta que habra de conducirlos a  
un instante, una situación de la ha  
sido adjudicada de antemano.  
[Petición de principio]

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

<sup>1</sup> A digitalização dos manuscritos usados nesta tese foi realizada por Isabel Álvarez e seu catálogo foi publicado pela Biblioteca Nacional do Uruguai (ÁLVAREZ, 2009) que autorizou o uso dos mesmos para esta pesquisa.

Esta es la sensación que nada tiene que ver, no relación posible, comprensible con los hechos. La vida de todos los días los mismos elementos hoy que ayer, los mismos miedos y esperanzas. Pero uno, de golpe, y mejor de día, con sol y gente, empieza a sentir que lo están manejando, que Dios está a las espaldas, que todos los mismos acontecimientos, porque no hay otros imprevisibles o novedosos, han sido planeados para imponerle – a uno – determinada conducta que habrá de conducirlo a un instante, una situación que le ha sido adjudicada de antemano. [Petición de principio].<sup>2</sup>

Desde o princípio, minha leitura da narrativa do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994), que teve início em meu segundo ano de graduação (2002), apontou para suas ligações com outros textos. Nesse momento, fiz uma leitura pontualmente comparada com *Hamlet*, de Shakespeare. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso, aproximei *La vida breve* de *Crime e castigo*, de Fiodor Dostoévski. Posteriormente, a análise comparativa foi realizada com *Morte a crédito*, de Louis Ferdinand Céline, e recentemente com pinturas de Francis Bacon (PINTO, 2012).

A partir daí, no mestrado, a tensão leitora voltou-se ao diálogo de Onetti com Onetti, isto é, às referências da narrativa onettiana com a própria narrativa onettiana. Essa característica, que preferi chamar de autocitacional em minha dissertação (PINTO, 2007), e que minha orientadora nomeia autorreferente (REALES, 1997), voltou minha atenção para o romance *Dejemos hablar al viento* (DHV), publicado em 1979. Nessa narrativa, a autorreferencialidade ocorre de forma mais intensa, quase extravagante, posto que são inúmeras as ocorrências. Esse é um romance para *adictos*, segundo Mattalia: “un lector descuidado

---

<sup>2</sup> Para o deciframento dos manuscritos optei por realizar e utilizar a transcrição linear dos textos, que são destacados e analisados nesta tese. Segundo Pierre-Marc de Biasi (2010, p. 85) a transcrição linearizada codificada (código simplificado) é “fácil de ler, econômico em espaço, mas não respeita a paginação autógrafa (código: abc = riscado, <abc> = acrescentado na entrelinha, “abc” = acrescentado na margem)”.

admirará la precisión y el lirismo de algunos fragmentos, o se escandalizará con el descarnado realismo de otros, pero no podrá captar la ironía” (MATTALIA, 1990, p. 187). Ler *DHV* sem haver lido *El pozo*, *La vida breve*, “La casa en la arena”, *El astillero*, *Juntacadáveres* e algumas outras narrativas seria como ler a segunda parte de *El Quijote* sem haver lido a primeira. Lembremos que no discurso que proferiu na cerimônia de entrega do prêmio Cervantes Onetti confirma sua admiração pelo romance dos romances: “[...] me permito declarar que yo, si tuviera el poder suficiente, que nunca tendré, haría un solo cercenamiento a la libertad individual: decretaría, universalmente, la lectura obligatoria del *Quijote*” (ONETTI, 1990, p. 38).

Apesar da questão de linearidade em Onetti operar sem regras preestabelecidas, como veremos ao longo desta tese, em *DHV*, Santa María, a cidade imaginária supostamente criada por Juan Maria Brausen em *La vida breve*, de 1950, é arrasada por um incêndio que a destrói. E toda a narrativa do romance se constrói atravessada por inúmeras marcas intertextuais que remetem a outros textos do *corpus* onettiano. *DHV* narra a culminação da deterioração final de Santa María em todos os níveis, o incêndio novelesco põe em cena a aparição fantasmal de uma densa trama de relações citacionais. Isso tanto em termos lexicais, sintáticos, semânticos como estruturais. O uso de procedimentos de sintagmas familiares desencadeia como aponta Hugo Verani: “[...] una asimilación metafórica entre distintas historias o personajes, un parentesco que responde a una intención lúdica y paródica” (VERANI, 1989, p. 215). Sendo a citação literal o procedimento mais explícito da produção do relato como reminiscência de outros textos.

Essa busca pela autocitação ou autorreferencialidade no texto onettiano me levou aos manuscritos de *Dejemos hablar al viento*, que se encontram disponíveis para estudo na Biblioteca Nacional do Uruguai. Os manuscritos de *DHV* e outras narrativas foram doados à biblioteca pela viúva de Onetti, Dorotea Muhr, mais conhecida por Dolly Onetti, em julho de 2007. Durante o mês de outubro de 2009 foi realizado na UFSC o *I Simpósio Internacional de Literatura Juan Carlos Onetti*. Esse encontro, organizado pelo Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos, coordenado por Liliana Reales, contou com a participação de críticos literários renomados, entre eles Noé Jitrik, Eduardo Becerra, Carlos Liscano, Daniel Balderston e Ana Inés Larre Borges. Esta, pesquisadora do Departamento de Investigaciones y

Archivo Literario da Biblioteca Nacional, publicou, no mesmo ano, um livro baseado em parte desse material, mais especificamente, os manuscritos de “La cara de la desgracia”. Durante o evento, Larre Borges, ao conhecer minha pesquisa, informou que os manuscritos de *Dejemos hablar al viento* ainda não havia sido pesquisados de forma sistemática e que estariam à disposição do Núcleo Onetti. Na mesma semana iniciei a elaboração do projeto de pesquisa de doutorado e, na sequência, sua realização.

Desde então estive três vezes na Biblioteca Nacional. A primeira em outubro e novembro de 2010, a segunda em setembro de 2013 e a última em outubro de 2015. Além disso, conto com o suporte digital dos arquivos, que me foram confiados para tal finalidade. Ou seja, as quase mil páginas catalogadas na Biblioteca Nacional, sob a nomenclatura de *Dejemos hablar al viento*, foram lidas e relidas antes que eu começasse a análise dos manuscritos, porque o tempo dos manuscritos não é um tempo cronológico. O tempo que guarda “os documentos do processo criador têm o poder de guardar o tempo que não pode ser abreviado, o tempo de busca” (SALLES, 2008, p. 122). O tempo de busca pode ser pensado como o tempo do incidente de Roland Barthes. O incidente incide, isto é, reflete-se, repete-se, sobrevive, como *la vida de todos los días los mismos elementos hoy que ayer, los mismos miedos y esperanzas*. Opondo-se ao acidente que é um acontecimento imprevisto, algo que rompe o texto, assim como os acidentes geográficos rompem o solo. Por isso, o tempo da busca, o tempo da leitura, seleção e análise dos incidentes é um tempo em câmera lenta, no qual o investigador precisa de um longo “tempo” de exposição com seu objeto de estudo, como diz Onetti no fólio 59.2: “la vida de todos los días los mismos elementos hoy que ayer, los mismos miedos y esperanzas”. Isso são os incidentes, os mesmos elementos hoje e ontem, a vida de todos os dias, os mesmos medos e esperanças, as repetições.

Na segunda página desse mesmo fólio, do caderno intitulado “Policia l Príncipe”, lemos o que Onetti chama de “Petición de Príncipe”, que se encontra como epígrafe deste texto. Segundo o dicionário da Real Academia Española, uma “petición de principio” é o “vicio del razonamiento que consiste en poner por antecedente lo mismo que se quiere probar”.

O que queria provar Onetti? O que quero provar nesta tese?

A primeira pergunta não será respondida, apesar de, em certo momento, eu me atrever a sugerir um plano de obra onettiana e nele ler um desejo de sensação de “macró da arte às avessas”. Bem como uma lógica da sensação onettiana, que passa por essas primeiras frases da petición: “Esta es la sensación que nada tiene que ver, no relación posible, comprensible con los hechos”.

A segunda interpelação também me parece, em parte, respondida pela “petición de principio” onettiana. O que quero provar é que a produção desta tese nada mais é do que aquilo que o tempo dos incidentes e acidentes dos manuscritos, em diálogo com o tempo dos incidentes e acidentes do arquivista, mostram.

Meu primeiro impulso foi ler cada um dos suportes (que correspondem, nesse caso, a cadernos, agrupamentos de folhas soltas e dois recortes de jornal) buscando cotejar com a primeira edição do romance de 1979 (como consegui essa primeira edição e algumas outras é outra história secreta). Ao identificar uma grande dificuldade nessa tarefa, posto que a narrativa não se encontrava organizada na mesma ordem dos capítulos do livro, resolvi inicialmente organizar o que chamei de mapa dos manuscritos. O mapa é a identificação da procedência da narrativa de cada um dos suportes em relação ao texto considerado final. Assim, ficaria mais fácil voltar aos capítulos da narrativa desejados para análise. Nesse momento, surgiu uma forte inquietação a respeito da ordem narrativa encontrada nos manuscritos. Já que a questão da ordem é evidentemente um diferencial da narrativa onettiana, faz-se essencial sua problematização, tanto no que se refere à obra publicada como aos manuscritos de sua elaboração.

A questão da linearidade da narrativa onettiana bem como a da ordem de seus manuscritos também foi destacada na pesquisa de Daniel Balderston, da Universidade de Pittsburgh. O crítico teve acesso aos manuscritos pela primeira vez em 1997 e coordenou uma pesquisa com os manuscritos das novelas, que foram publicadas em 2009. Para Balderston:

[...] la sola idea de leer los manuscritos de las novelas cortas de Onetti despertó en mí una enorme curiosidad, sobre todo en torno a dos interrogantes. El primero tenía que ver con la proverbial imagen de Onetti –cultivada por él

mismo y por sus amigos– como alguien que escribió siempre de modo rápido y espontáneo, casi intempestivo. El segundo se relacionaba más bien con el carácter fragmentario de la escritura onettiana. Ya desde *El pozo* (con su proliferante serie de aventuras, prólogos, ensoñaciones y hechos “reales”), muchos textos publicados de Onetti adquieren la forma de un work in progress [...] (BALDERSTON, 2009, XLVII).

Assim, voltei minha tensão a tentar entender como essa característica de *work in progress* da narrativa de Onetti, de obra em processo, fragmentada é lida nos manuscritos. E foi aí que vi a intervenção de outra caligrafia, outra impressão digital nos manuscritos. E foi aí que vi Dolly Onetti como um gigante na minha frente. Primeiro, como um incidente, quase não apareciam as linhas em diagonal e a advertência “copiado” no canto direito superior das páginas. Depois, as marcas da caligrafia de Dolly viraram uma das marcas principais da repetição dos manuscritos para meus olhos. A partir daí, já sabia que não escreveria uma tese característica da crítica genética sobre as fases de composição criativa de Onetti<sup>3</sup>. A partir daí, já sabia que escreveria uma história secreta (o jogo do rastro produz a história) (DERRIDA, 1997, p. 41).

---

<sup>3</sup> Entendo a importância do trabalho da genética textual e da crítica genética para o estudo de manuscritos e para a análise do processo criativo do artista. E apesar das leituras de seus aportes teóricos terem sido essenciais para minha aproximação ao Arquivo Onetti, meu percurso teórico anterior e minha veia detetivesca onettiana, aquela que busca sempre uma narrativa na outra, como um conjunto de bonecas russas, me fez seguir por outro caminho. Claro que os manuscritos de Onetti ajudaram e muito nessa decisão, posto que a maioria dos fólhos é legível, pelo menos para uma onettiana de longa data, além disso, as correções são muito poucas. E as raras diferenças e mudanças me levaram a ler a narrativa de forma estendida e suplementar. Porém, entendo os manuscritos como Jean Bellermin-Noel, teórico da crítica genética francesa: “manuscrito é um conjunto de suportes materiais portadores de textos que são fixados-reproduzidos pelo conservador responsável, a fim de garantir a autenticidade de um escrito e convertê-lo em objeto de um culto” (BELLERMIN-NÖEL, 1993, p. 140). Entendo, portanto, que a Coleção Onetti é composta de 141

O termo segredo tem sua origem da palavra latina *secretus*, e significa “separado, solitário, retirado” (BUSSARELLO, 1998, p. 207). O segredo não é um enigma que tem que ser decodificado com inteligência e lógica. O segredo é algo que foi separado, retirado de circulação como uma estratégia para a realização de um plano. Se não se tem conhecimento do segredo, ele é invisível, mas ao apresentar-se um enigma, a partir dele podemos entender a existência do segredo. Logo, uma história secreta seria uma história que não é contada, uma história que circula paralela àquilo que chamamos de história. Uma história que também compreende enigmas a serem decifrados, no entanto, uma história que está à mercê de um pesquisador-detetive, que sempre será um arquivista e, além disso, um narrador-testemunha. ([...] a experiência do segredo é tão contraditória que parece uma experiência testemunhal (DERRIDA, 2015, p. 41).

Nesse sentido, essa poderia ser considerada uma narrativa policial clássica, como afirma Tzvetan Todorov (2003, p. 64). Para o teórico, na literatura policial constam duas histórias, uma, a do crime cometido, que termina antes de a segunda começar, e a outra da investigação desse crime. No nosso caso o crime é o romance *DHV*, que já foi definido muito antes dessa pesquisa começar, mas para contar a história desse crime tenho que levar em conta seus documentos, suas impressões digitais, suas assinaturas, suas testemunhas e tudo mais que possa ser colocado em uma grande caixa nomeada Arquivo Onetti (e o que está fora dele). Agrupei elementos importantes para essa história sob a nomenclatura de “pista” (*rastro-trace-huella*), com a qual dividi este texto, não usando a indicação habitual de capítulo.

Coincidência ou evidência, a primeira pista a ser analisada nesta investigação é a nomeação de alguns suportes manuscritos de “policial” e o fato de que *DHV* foi durante muito tempo chamado de “la policial” por Onetti. Assim, inicio a história secreta fazendo uma travessia por meio da relação da narrativa onettiana com a literatura policial e da relação do escritor com tal literatura. Nesse caminho são encontrados testemunhas e documentos, no entanto, como exige toda a história, sobram espaços em branco a serem preenchidos pelo pesquisador, arquivista e, porque não, o armador desta história. A pista da literatura

---

suportes/documentos de diversas formas: cadernos, blocos, folhas soltas, envelopes, recortes de jornal e outros.

policial acaba crescendo e vira um dispositivo de produção, parodiando Ezequiel De Rosso no livro *Nuevos secretos* (2012). Esse dispositivo em movimento de contaminação acaba virando um remédio/veneno, que põe em alto relevo minha veia detetivesca. No entanto, ao contrário da narrativa policial clássica, aqui o detetive não está imune ao julgamento. O crítico-detetive pode ser atingido e não tem a segurança da revelação, mas adianto que haverá algumas (sobre a posição desprotegida do investigador literário revelarei provas). E ainda, aqui o detetive é o narrador.

A segunda pista... Antes esclareço que essa numeração de primeira, segunda etc. é para organizar o texto, mas, na verdade, podem ser visualizadas como um amálgama de pistas, no entanto fiz uma escolha de apresentação, de montagem de meu texto e é sobre isso que são os números, sobre essa montagem. Essa questão da montagem é justamente uma das revelações da próxima pista: o papel de Dolly.

A investigação sobre o papel de Dolly na vida e obra de Onetti disparou o dispositivo de arquivo, que sempre existiu em mim. Quanto mais sentia a posição do mal de arquivo de Dolly, mais entendia meu mal. Então vieram as outras posições, de narradora e montadora-armadora. Assim, armei um texto defendendo a hipótese da figura de Dolly como arquivista, narradora e montadora do caso Onetti, com um foco mais nítido na narrativa de *DHV*. Nesse momento, a história de *DHV* ganha dados históricos e biográficos importantes, além de documentos e impressões digitais que ajudam na reconstituição (ou aproximação do que eu vejo) dos fatos. O segredo pode ser lido na etimologia da palavra secretária, como Dolly muitas vezes é chamada pelos críticos, “a secretária de Onetti”. “Secretária” também deriva da palavra latina *secretus*, seria então aquele a quem lhe é confiado o segredo. O secretário é um iniciado. Nesse caso a secretária é a testemunha e é o segredo. “O testemunho secreto é impossível?” (DERRIDA, 2015, p. 39). Nesse caso minha tese é a existência de um plano de arquivo. Dolly e seu plano de arquivo. Essa pista é acompanhada de dois parênteses. Um contendo a terceira pista, o outro composto por uma montagem cinematográfica de quinze minutos, que reforça a hipótese do plano de arquivo de Dolly Onetti e que pode servir de parênteses, ou seja, inserção também para a “Petición de principio”,

ou para qualquer uma das outras pistas<sup>4</sup>. Os comentários sobre a composição fílmica estão também entre parênteses no final das cinco pistas, sob a seguinte legenda: (Redito - O que acontece na mesa de Montagem/flatbed - sobre o processo de composição do curta-metragem: *Tucha* (Dolly Onetti): arquivista, narradora e armadora do Caso Onetti.

A terceira pista, que é colocada como um parêntese da segunda, é o plano de obra de Onetti. Afinal, para estabelecer o plano de arquivo de Dolly foi necessário entender o plano de obra de Onetti. Debruçada sobre esse caminho de pistas-pegadas, deparo-me com a “leyenda” do escritor que dizia nunca reler seus textos e que escrevia sem planejamento, “de un tirón”. Assim, “apareceu” o personagem “macró da arte”, “criado” por Onetti, e uma falsa sensação do que chamo “macró da arte às avessas”. Atrevo-me a trabalhar com a hipótese de que Onetti desejava tornar-se um “macró da arte às avessas”.

Na quarta pista, “Plan de la aguja”, descrevo os manuscritos, numa espécie de cartografia de seus suportes. Essa pista é usada como referência para as outras e pode ser lida como um suplemento de qualquer outra pista pois mostra os rastros da narrativa de *DHV*, defende a hipótese de sua composição durante vinte anos da vida do autor e esboça rastros inclusive anteriores. Valendo-se de todas as possibilidades de documentos, os manuscritos, entrevistas, testemunhas, cartas secretas e as narrativas. A característica mais observada nos manuscritos, a transfiguração dos nomes próprios, é elemento fundamental para a argumentação a favor da hipótese de organização temporal dos manuscritos. O nome próprio na narrativa onettiana mostra “um comportamento distinto daquele que comumente lhe confiamos: o de garantia do escrito, de identidade e de permanência”, como afirma Marcos Roberto da Silva (2007, p. 98). Em Onetti não há permanência do sentido e significado do nome próprio, o sentido é disseminado no jogo do rastro entre os nomes próprios que são transfigurados em cada narrativa. No caso dos manuscritos, são observadas transfigurações dos principais nomes próprios em diferentes suportes de *DHV* e essa característica é usada aqui para agrupar esses suportes em três blocos

---

<sup>4</sup> Para visualização do curta-metragem: *Tucha* (Dolly Onetti): arquivista, narradora e armadora do Caso Onetti, que faz parte desta tese acessar: <https://youtu.be/HNO5iYaE8Ba>.

das fases de composição de *DHV*. É necessário esclarecer que faço uso da nomenclatura de organização realizada pela Biblioteca Nacional do Uruguai que cataloga 141 suportes na Coleção Onetti, que vai do suporte 1 ao 141. Há suportes de diferentes formatos, cadernos, blocos, agrupamento de folhas soltas, envelopes, recortes de jornal e outros. Cada um dos suportes é composto por um número diferente de fólios que são nomeados de forma crescente. Sem embargo, o presente estudo se atém aos documentos 47 a 65, agrupados em três pastas intituladas “Dejemos hablar ao viento”.

A última pista, fundamental para a narrativa dessa história, é a revelação de como a autorreferencialidade é lida nos manuscritos. Essa foi a motivação primeira de toda a tese (se é que posso nomear uma motivação primeira, justamente nesse momento que coloco em xeque uma sensação de primeira vez em Onetti) posto que minha aproximação aos manuscritos se deve justamente ao intuito de buscar essa informação e revelar esse segredo. Como Onetti inseria seus textos passados num texto presente? Onetti reescrevia seus textos passados no processo de composição de um texto presente? Como fazia essa operação de autocitação sem releitura?

Não se trata aqui de buscar a “originalidade de um acontecimento”, como destaca Jacques Derrida em *Mal de Arquivo* (2001), e nem ir em busca das fontes originárias, trata-se de “escavar”, descrever esse processo e seu objeto e, por fim, os desdobramentos desta escavação em novos suportes e interpretações críticas. “Não há arquivo sem espaço instituído de um lugar de impressão” (DERRIDA, 2001, p. 8), ou ainda, sem suporte, portanto, o tempo para o arquivista é um tempo guardado nos registros do artista “que se manifesta como uma lenta superposição de camadas móveis.” (SALLES, 2008, p. 122). É um tempo de estudo e análise que tem como protagonista alguns suportes, lugares de impressão, que não são apenas o agrupamento de manuscritos e documentos pré-estabelecidos, mas a relação destes com o arquivo vivo que os observa, ou seja, a relação destes com o arquivista e seus murmúrios imaginários. Por isso, como explica Michel Foucault (1971, p. 49) é ilusório “[...] imaginar que a ciência se estabelece por um gesto de ruptura e de decisão, que se liberta facilmente do campo qualitativo e de todos os murmúrios do imaginário”. Nem em meio à “plenitude de uma experiência da vida”, nem “pela violência de uma razão” (FOUCAULT, 1971, p. 50). O corte não é constante nem definitivo e

sim movimento. O arquivista e seu repertório em movimento, seus murmúrios, necessitam então, como premissa de seu trabalho, de tempo com seu objeto de estudo. O documento/monumento é uma “montagem”, como diria Jaques Le Goff (1997, p. 104), mas uma montagem em constante movimento, uma montagem a qual não admite posicionar a última peça de um quebra-cabeça ou a descoberta de uma última pista para a solução de um crime. Um processo de “montar” e “desmontar” num procedimento crítico, teórico e também criativo, um entre-lugar teórico como afirma Raúl Antelo (2008, p. 9), “El crítico ocupa un intersticio de ficción y teoría. Aunque ese su lugar singular nada tiene de desinteresado [...]”, justamente o oposto, pois é um lugar de sensações e “a sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do sensacional, do espontâneo [...]” conforme Gilles Deleuze (2007, p. 42).

Afirmo: “I’m a walking clichê”, assim como o personagem Charlie Kaufman em *Adaptação* (2002), ou talvez como seu roteirista. Haveria como limpar o clichê de um crítico detetivesco?

Assim, na busca pelos caminhos das pistas encontro também outros e elaboro uma hipótese de sensação de primeira vez em Onetti. Como faço isso? A revelação está, talvez, na história secreta, a história que já está em andamento



## **PISTA 1: SOB UMA CAPA POLICIAL (*TODO EL CUADERNO*)**

Y que puestos a elegir entre un poema dedicado a la guerra que azota al mundo y una novela de trescientas páginas donde se estudien sabiamente las reacciones producidas en el personaje por un drama de adulterio, nos quedamos con una buena novela policial de Philo Vance, escrita por S.S. Van Dine, de la firma social Van Dine, Van Dine y Van Dine. (ONETTI, 2009d, p. 389).

Ezequiel De Rosso, em *Nuevos secretos: transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*, resgata o artigo de Onetti publicado no semanário *Marcha*, seis de dezembro de 1940, para contribuir com sua tese sobre a preferência dos escritores latino-americanos em décadas prévias de literaturas policiais e a construção da literatura policial como literatura de vanguarda. De Rosso faz um estudo minucioso sobre o tema seguindo as pegadas de um caminho da literatura policial, que tem justamente na década de quarenta sua participação na cultura de massa rio-platense. Claro que o romance de Onetti com as narrativas do gênero policial não é um segredo. Sua preferência pode ser lida desde os artigos escritos no semanário *Marcha* de 1939 a 1941 sob os pseudónimos Periquito el Aguador (como é o caso da citação a cima) e Grucho Marx, suas entrevistas com Emir Rodríguez Monegal, María Esther Gilio, Ricardo Piglia entre outros, as cartas com Julio Payró e as várias entrevistas de Dolly Onetti que têm contribuído para a estruturação da figura de Onetti lendo policiais durante toda a sua vida.

A Payró envia um telegrama, em maio de 1941, confessando sua entrega aos autores policiais Agatha Christie, Wallace Van Dine e Stanley Gardner: “estoy entregado agatha christie wallace van dine stanley gardner”. Mais adiante indica a boa leitura a seu amigo: “retribuyo indicandole lectura novelas policiales stanley gardner” (ONETTI, 2009a, p. 109). Alguns meses depois, em agosto do mesmo ano, revela mais de sua paixão:

Ah, fíjese: cuando uno es una persona decente experimenta una desinteresada alegría al ver una situación planteada perfectamente, completa, con todos sus detalles bien ajustados, aun cuando todo

eso sirva para reventarlo. Igual que con una buena novela policial. Todo está perfecto, todo es hermoso, armónico. Entonces, soy un hombre feliz. (ONETTI, 2009a, p. 120).

Entende-se que, para o autor, as novelas policiais apresentam situações completas e perfeitamente expostas, com todos os detalhes bem ajustados, cada coisa em seu lugar. E assim Onetti é feliz, quando vê a harmonia de um sistema. Essa aproximação com os “policiais” é uma constante durante toda a sua vida, e como é um leitor voraz, quarenta anos mais tarde desejava encontrar algo novo que não haja lido ainda: “Me gustaría encontrar algún policial de Simenon que no hubiera leído. Dolly busca en las mesas de viejo. Pero las leí todas. Conozco a Maigret tanto como a un pariente querido.” (GILIO, 2009, p. 124).

Na época em que esteve alguns meses preso, no início da ditadura militar uruguaia, era a harmonia dos romances policiais, levados por Dolly, que o salvavam. Em entrevista a Eduardo Galeano explica um dos motivos de sua preferência:

Es una trama que se desarrolla y me despierta curiosidad sin exigirme participación. Yo estoy ajeno mientras leo, no tengo que ponerme del lado de nadie; pero estoy atrapado por la curiosidad. Quiero saber adónde va a parar todo eso, cuál será el desenlace. (COSSE, 1989, p. 232).

A Gilio, Onetti responde um pouco diferente sobre sua atração pelos romances policiais:

Su orden matemático, tal vez. La novela policial me permite abandonar mi túnel personal...Abandonar mis obsesiones. La novela policial se parece al ajedrez. Seguramente debe poner en funcionamiento otro sector de mi cerebro. Si es que tengo otro. (GILIO, 2009, 124).

Poderíamos ler uma incoerência se comparamos as duas respostas, já que uma alega a não participação do leitor e a outra afirma uma participação matemática, como em um jogo de xadrez. Entretanto,

entendo que para Onetti a narrativa policial é tão lógica, que o faz “abandonar suas obsessões”, “seu túnel pessoal”, isto é, abandonar, ironicamente, seu lado detetivesco de criação, de construção interpretativa, preenchedora de lacunas e o transforma em um arquivista obcecado, que, em contato com determinado arquivo, se desprende do seu próprio, “abandona-o”, em parte. Essa característica de entrega à literatura policial que o ajudou a sobreviver à prisão no início de 1974<sup>5</sup>.

Van Dine publica, em 1928, em *American Magazine*, vinte regras para escrever um romance policial. Regra número 1: “O leitor deve ter oportunidade igual, comparada à do detetive, de solucionar o mistério. Todas as pistas devem ser claramente descritas e enunciadas” (DINE, s.d., p. 117). Assim são as narrativas policiais clássicas, baseadas em um mistério que é resolvido ao final da trama pelo detetive e pelo leitor mais atento. O mistério é um quebra-cabeça prestes a ser montado, afinal, como indica a quinta regra de Van Dine: “O culpado deve ser encontrado mediante deduções lógicas e não por acidente, coincidência ou confissão, à qual não tenha sido levado forçosamente” (DINE, s.d., p. 117). Essa regra contribui com a ideia de que todos os elementos necessários para a revelação do mistério são dados ao leitor da mesma forma que ao detetive. Ainda reforçando essa premissa, a segunda regra afirma: “Nenhum truque ou tapeação proposital devem ser utilizados pelo autor, senão os que tenham sido legitimamente empregados pelo criminoso, contra o próprio detetive” (DINE, s.d., p. 117). Isto é, detetive e leitor são colocados no mesmo patamar e ambos são capazes de chegar às conclusões, que sempre serão explicadas no final do romance policial pelo detetive de “papel y presentado en bandeja de plata al lector” (PREGO, 1997, p. 175).

Essa é justamente a principal característica que sustenta a tese de Omar Prego da narrativa onettiana como “contranovela policial”. Prego,

---

5 Nota autobiográfica: impossível não lembrar de minha avó, que leu vorazmente durante toda a sua vida. Não na cama como Onetti, mas sentada na sua cadeira de balanço, passava dias inteiros lendo. Já tinha lido toda a biblioteca de seu pai e da sua cidade natal, Ponta Grossa, por isso, aos 23 anos, em 1939, ela se muda para Curitiba para estudar Direito (uma desculpa para ler mais?). Ela que também se sentia entregue aos policiais, só não lia quando estava de luto. E quando eu lhe perguntava o motivo dessa separação, me respondia que a leitura a tirava de seu túnel pessoal, de suas tristezas. Por isso, não podia ler, a leitura não a deixava viver o luto.

que dialoga com o texto “Figuras del género policial en Onetti”, de Josefina Ludmer, sugere uma limitação nas afirmações de Ludmer sobre o tema, pois para ele, em Onetti “los hechos están cargados de significados indescifrables, toda historia es infinita y abierta, la verdad es inabordable” (PREGO, 1997, p. 175). Concordo com Prego, pois na narrativa onettiana não lemos uma solução lógica no final da história, nem há final da história. O leitor assume o papel de detetive, mas um detetive cujas evidências circunstanciais são duvidosas, um detetive que não está dentro de uma narrativa que obedece às regras do romance policial e sim dentro de narrativas que

nos dice – de manera tangencial, nunca explícita – que toda historia, como tal, está inexorablemente imbricada con la forma, que son indiscernibles, que la ‘realidad’ de la narración cuenta poco en el discurso literario, que no es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción, sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. (PREGO, 1997, p. 174).

São vários os casos de mistérios que não são solucionados em Onetti. De Rosso (2012, p. 75) aponta a novela “La larga historia” (1944) e sua reescrita “La cara de la desgracia” (1960) como as únicas narrativas estritamente policiais de Onetti, no entanto, nas duas também temos um enigma em aberto. Ruben Cotelo afirma que “La cara de la desgracia” “es el mejor relato publicado en el Uruguay durante 1960, y es también una de las pocas obras maestras de la literatura nacional” (RUFFINELLI, 1973, p. 56). Segundo o crítico a maestria da narrativa se dá por conta do estilo tenso, a precisão de vocabulário, o pudor expressivo e o final misterioso que convida o leitor a recomeçar a leitura. E, assim como ela, também a maioria das narrativas é conhecida por seus mistérios não solucionados. É o caso, por exemplo, de *Los adioses* (1954) e *Para una tumba sin nombre* (1959). Em *Los adioses*, Herr Wolfgang Luchting escreve o artigo “El lector como protagonista de la novela” no qual analisa possibilidades de interpretação do relato e sustenta a tese de uma interpretação específica (na edição de 1981 de Bruguera há a irônica resposta de Onetti à crítica sugerindo que faltaria uma “media vuelta de tuerca” para solucionar o caso). Por outro lado, a

tese de Liliana Reales não tenta de modo algum fechar as leituras de *Para una tumba sin nombre*, faz justamente o oposto, demonstra a infinitude do processo interpretativo. Para Reales as narrativas onettianas: “[...] não desafiam a interpretação como se houvesse uma chave hermenêutica com a qual, uma vez achada, fosse possível acertar o sentido e restabelecer o sossego do intérprete [...]” (REALES, 2009, p. 19). Isto é, o leitor não soluciona o mistério como indica as regras de Van Dine.

Notem que, nos últimos dois parágrafos, expresso argumentos sobre a narrativa de Onetti, e no parágrafo anterior sobre a relação do autor com a literatura policial. Devo esclarecer que nesta tese as duas coisas vão se mesclar, não com o intuito de explicar a obra a partir da biografia e sim para desenvolver uma história secreta de *DHV* e para tanto devo ler a Juan Carlos Onetti da forma mais ampla possível, isso quer dizer uma leitura hipertextual, disseminada, que não obedece a nenhuma categoria. A mesma Ludmer criticada por Prego, quando reedita seu livro sobre Onetti de 1976 em 2009, enfatiza, no novo prólogo, sua mudança de como olhar a literatura. O que antes era uma análise estritamente textual hoje seria uma leitura do que chama de “imaginação pública sem fora” (LUDMER, 2009, p. 14). Ou seja, não é uma leitura estritamente textual, ao mesmo tempo em que também não abarca o extratextual, pois não o vê como um extratexto, simplesmente entende que tudo que abarcar o campo de leitura é texto. Aqui estou, montando um texto com elementos dessa imaginação pública sem fora. E isso, em 2016, quer dizer também ler a narrativa onettiana (e toda sua imaginação pública sem fora) e a história da investigação sobre sua composição. Isso para Todorov (2003, p. 64) definiria a narrativa policial clássica, ou romance de enigma. Nessa narrativa contam-se duas histórias: a história do crime, que já está determinada antes de começar; e a história da pesquisa, da investigação sobre a primeira história.

Ludmer observa a mesma característica da narrativa de *La vida breve*:

Habría que decir: Onetti se adhiere al sistema policial porque es el que exhibe con más nitidez que narrar es el proceso de un saber, de búsqueda del saber; porque muestra que narrar es contar por lo menos dos relatos; porque supone una elipsis, un blanco de no dicho para desencadenar la

escritura. *La vida breve* puede leerse como una novela policial donde las dos historias están presentes y se extienden paralelas: lo que ocurrió (lo “real” del mundo de Brausen) y el modo en que eso se cuenta en la “ficción” (traspuesto, invertido); hacia el fin del relato la historia se contamina de género policial: negocio de morfina, crimen del policía, huida y captura. (LUDMER, 2009, p. 97).

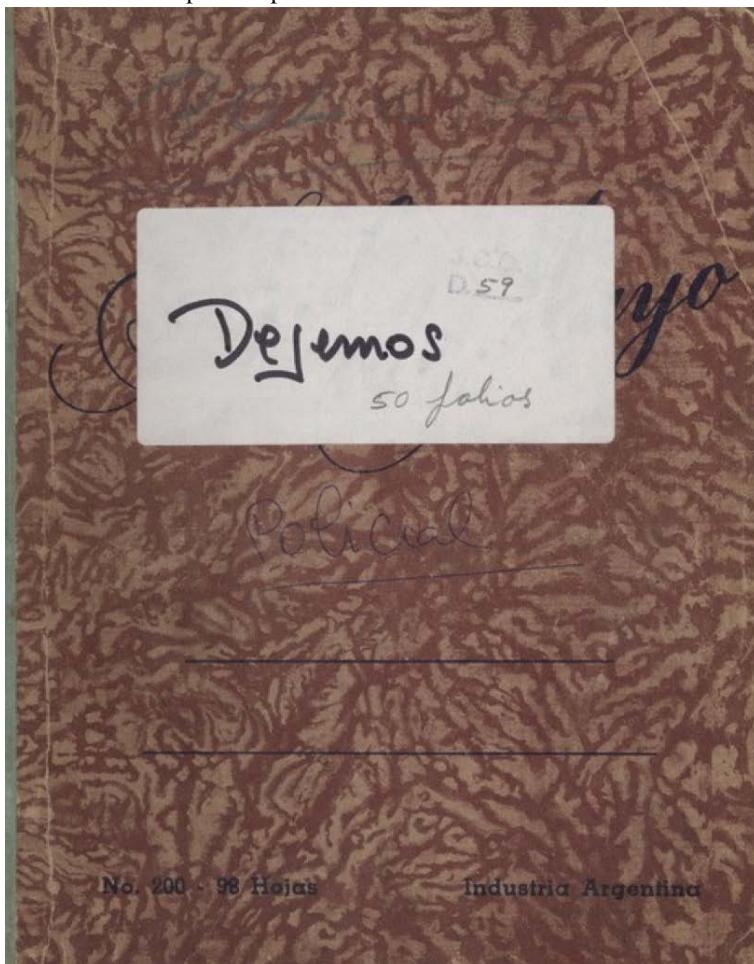
Em 2003, Daniel Link revisa e amplia um livro que havia publicado pela primeira vez em 1992, *El juego de los cautos: literatura policial, de Edgar A. Poe a P. D. James*. O livro é uma compilação de textos de diferentes autores, que Link aponta como essenciais para pensar a narrativa policial. No entanto, não há textos técnicos sobre o tema, por importar menos a análise estritamente literária que a análise dos processos de produção de sentido (LINK, 2003, p. 8). Logo, não levando em conta as diferenças técnicas da narrativa policial e suas variações como do romance negro, todas as narrativas onettianas podem ser lidas como narrativas policiais no que diz respeito à apresentação de um enigma. A maioria delas tem como ponto principal do argumento um mistério que o leitor tende a querer resolver, mas o ápice está na dúvida e em como a narrativa é construída para que se mantenha dessa forma. Assim, quem sabe seria melhor ler a narrativa onettiana nem como policial nem como “contrapolicial” e sim “sob uma capa policial”.

Um dos contos curtos do autor, “Jabón”, de 1981, é um exemplo dessa característica e pode ser lido como uma síntese da obra onettiana. Escrito em terceira pessoa, conta a atração do personagem Saad por uma pessoa cujo sexo ele não é capaz de determinar. Não há sinais físicos, como, por exemplo, seios, barba, ou voz que lhe apresente uma pista sobre o mistério. O jogo da incerteza se entende para o plano da língua e o narrador identifica a personagem pelo pronome neutro “Ello” do castelhano. Após frustradas tentativas de desvelar o segredo de Ello, Saad deseja que a dúvida seja mantida, pois entende que seu enamoramento está justamente nessa incógnita. Nem o personagem Saad nem o leitor são capazes de solucionar o mistério apresentado. Essa é a grande chave de leitura das narrativas onettianas. O prazer, o gozo, está na dúvida, porém, mais que isso, na incessante e infinita investigação do detetive leitor que nunca se verá vencido, pois a

resposta é a perseguição detetivesca do “processo da produção de sentido”.

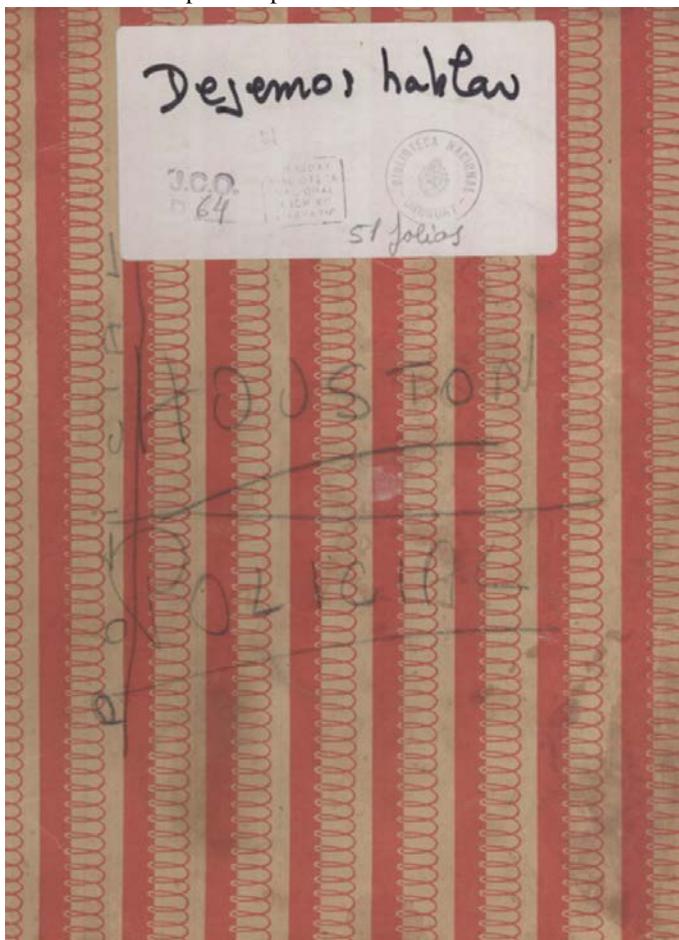
Minha escolha de ter a narrativa policial como uma das pistas para ler os manuscritos de *DHV* tomou corpo quando me deparei com os nomes dados a três dos suportes que compõem o arquivo de *DHV*: “policial”. Nos fac-símiles 2 e 3, a seguir, a palavra “policial” está escrita na capa dos cadernos. No fac-símile 4, a palavra está na folha de rosto do caderno com a indicação “todo el cuaderno” entre parênteses.

Fac-símile 2 – Capa do suporte 59.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Fac-símile 3 – Capa do suporte 64.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Fac-símile 4 – Folha de rosto do suporte 60.

M. M. es Tortuga - No use, pero la  
satisfacción y la felicidad de otros, que  
le vale - pero no, por su bienestar o no sólo por  
esto. Que ya está sufriendo de la parte sujeción  
M. M. M. -

**Policial** (todo el  
ciudadano)

Carretera de la: A punto al punto está en pago  
no le da los que es, no le importa ni X del mal punto,  
no importa que "los cosas" que empuja. Cada día  
es distinto. A punto es montable, es hacer la tarjeta  
longitud más amplia. Cierta que el - sublevar  
expansión - tenía algún, que es para los hombres  
para ayudar y para ayudar a él. No le importa  
en este día del mundo, lo entenderá tal vez por se-  
a este mundo de la parte, de la expansión o del socio inter-  
nacional, a una para siempre que el hombre y el mundo  
le da no son la salvaje "mundo" que son. Cierta  
que está de veros el pasado de dios que él ha  
sufre este momento a los demás a su medida; tal  
es, lo que para siempre; se trata por sí. No hay  
que esperar, no hay que desear en la vida que a.

J.C.O.

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Li um convite nas indicações “policial”, um convite a iniciar uma investigação detetivesca que, muito provavelmente, não encontraria uma resposta única, segura e exata. Mas uma investigação que me levaria ao gozo da travessia. Para Maryse Renaud (1993, p. 107) as numerosas alusões a violência policial, os raptos, desaparecimentos e assassinatos em *DHV* ocorrem em função da evolução econômica-política de Santa María. Há realmente uma forte característica da narrativa policial em *DHV*, no entanto a resposta é indeterminada, assim como outras narrativas onettianas. O resultado final da leitura não é a solução do caso, o resultado final da leitura é o levantamento das dúvidas, dos questionamentos que ativarão um processo de produção de sentido disseminatório. A solução da narrativa é a abertura de possibilidades interpretativas e não de seu fechamento.

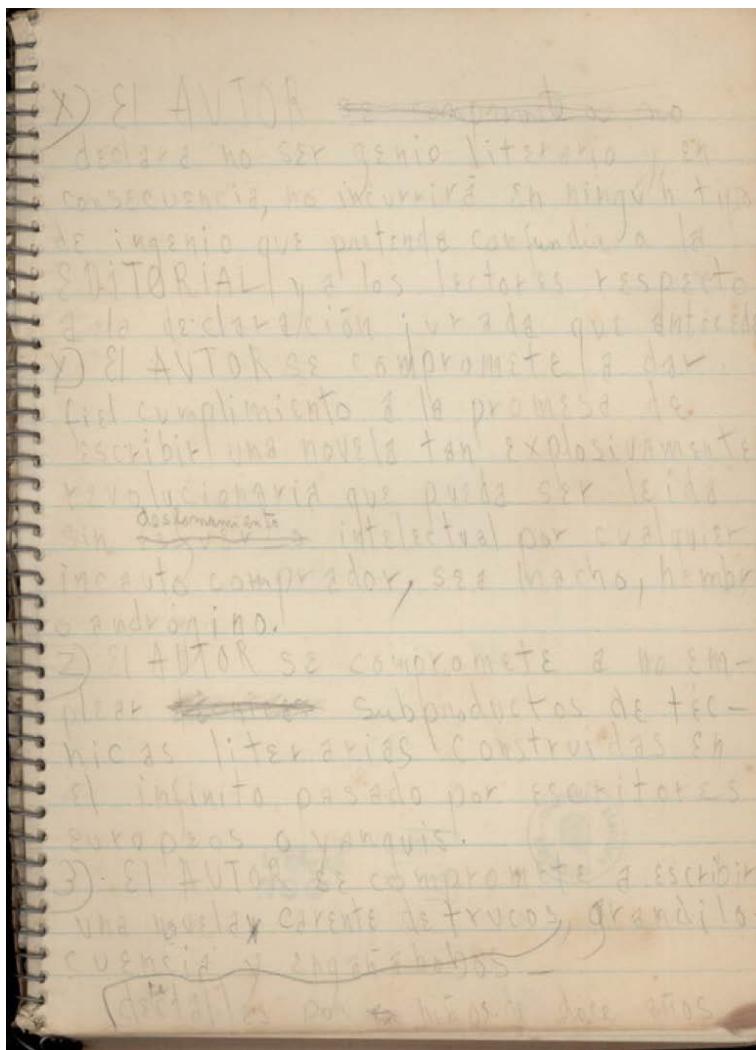
Nos manuscritos de *DHV* encontra-se o seguinte contrato:

X) El AUTOR se compromete a no declara no ser genio literario, y en consecuencia no incurrirá en ningún tipo de ingenio que pretenda confundir a la EDITORIAL y a los lectores respecto a la declaración jurada que antecede.

Y) El AUTOR se compromete a dar fiel cumplimiento a la promesa de escribir una novela tan explosivamente revolucionaria que pueda ser leída sin ~~esfuerzo~~ <deslomamiento> intelectual por cualquier incauto comprador, sea macho, hembra o andrógino.

Z) El AUTOR se compromete a no emplear subproductos de técnicas literarias construidas en el infinito pasado por escritores europeos o yanquis.

W) El AUTOR se compromete a escribir una novela carente de trucos “detectables por niños de doce años”, grandilocuencia y engañosobos. (64.49).



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

As irônicas cláusulas desse contrato revelam duplamente o distanciamento e a aproximação da narrativa onettiana em relação á

literatura policial. Não é difícil identificar a característica paródica com as regras de Van Dine, que também podem ser lidas como um contrato dos escritores de policiais com seus leitores. Se este preconizou: “Nenhum truque ou tapeação proposital devem ser utilizados pelo autor, senão os que tenham sido legitimamente empregados pelo criminoso, contra o próprio detetive” (DINE, s.d., p. 117), aquele declara: “El autor se compromete a escribir una novela carente de trucos, grandilocuencia y engaños”. Ou ainda: “El autor declara no ser genio literario, y en consecuencia no incurrirá en ningún tipo de ingenio que pretenda confundir a la editorial y a los lectores respecto a la declaración jurada que antecede”. Esse paralelo com as regras de Van Dine aproximam a literatura policial e seu tom sem nenhuma dúvida irônico o afasta, só resta saber a relação irônica do texto de Van Dine.

Para Hebert Benítez Pezzolano (2013, p. 97) uma “consciência irônica” atravessa toda a obra onettiana. Consciência que sobrepasa uma característica individual de um personagem e instaura a narrativa onettiana em uma instância dilatada de ironia romântica, na qual, como sugere Friedrich Schlegel, segundo Benítez Pezzolano (2013, p. 100), coloca em xeque o conflito insolucionável entre o condicionado e o incondicionado e sua impossibilidade de comunicação plena. Assim, o pesquisador afirma que a poética onettiana utiliza-se do jogo entre a reticência, a elipse e a condensação, mais que transbordando, potencializando a interpretação. Isto é, a combinação entre a ironia, as características de uma narrativa fragmentada e a atmosfera típica de uma narrativa policial potencializa uma interpretação incomunicável, o oposto de uma literatura policial tradicional. O fato é que, mesmo irônico, Onetti sempre esteve embevecido das narrativas “policiacas”.

Omar Prego, em 1972, ao chegar à praia do balneário *La Floresta* encontra, por acaso, um homem deitado na areia lendo um livro. Ao aproximar-se, identifica Onetti e um romance policial. Essa é a cena que abre a história secreta de *DHV*: Onetti lendo um romance policial deitado na areia da praia (PREGO, 2009, p. 19), em plena fase de composição de *DHV*.

A segunda cena é anterior, alguns anos antes. Onetti deitado em sua cama do apartamento da avenida Gonzalo Ramírez, empresta um livro policial sem capa ao jovem escritor Hugo Giovanetti, que naquela época, estava nos seus vinte anos. O livro era *Laura*, de Vera Caspary (COSSE, 1989, p. 240). Além das peripécias desse exemplar com

anotações de Onetti, chamo atenção ao que não chamou a atenção de Giovanetti, ao romance *Laura*.

*Laura* conta a história de uma publicitária bem-sucedida que é assassinada em sua casa às vésperas de seu casamento. Isso é o que a narrativa de Waldo Lydecker, escritor renomado e melhor amigo de Laura, nos faz acreditar na primeira parte do livro. Lydecker é um escritor de ensaios filosóficos e crônicas de casos estranhos que resolve narrar a história da morte de sua melhor amiga. Logo no início adverte:

Aunque haya dedicado una parte de mi trabajo al estudio del crimen, jamás condescendí a relatar una historia misteriosa. Aun cuando me exponga a parecer algo menos que modesto, citaré mis propias palabras. (CASPARY, 2006, p. 19).

E assim, o narrador cita partes de textos seus publicados anteriormente, fazendo referência em nota de rodapé com data e nome do artigo em questão, o que contribui para a construção de verossimilhança de seu personagem. Em alguns momentos sugere sua posição de “creador” de uma realidade:

Mis diálogos escritos tendrán más claridad y concisión y serán más característicos que los que ellos sostuvieron oralmente, porque yo puedo redactar al escribir; mientras que ellos mantuvieron sus conversaciones de una manera vulgar, sin cuidarse de la presentación de las escenas. (CASPARY, 2006, p. 21).

O artista/criador de realidades deixa claro sua posição de narrador e, enquanto tal, se introduz com o privilégio de armador, montador da história, que tem o desejo de ser o herói de um relato do qual crê ter certeza de seu desfecho. Por isso, decide escrever, para recriar seu papel na história. No entanto, o narrador/autor para de narrar quando uma revelação o faz entender que ele não tem domínio dos fatos, que a história não lhe pertence. O mistério, então, muda de narrador e agora é o detetive Mark McPherson que revela os novos acontecimentos. Logo depois vêm os relatórios dos depoimentos colhidos na investigação policial, seguidos da narrativa da própria Laura. A questão principal

aqui é que o criminoso revela-se ser o escritor e o detetive um leitor. McPherson é um fervoroso leitor de romances policiais, e também leitor de Lydecker. E são suas leituras que o fazem entender que o assassino na verdade é o escritor. Assim, McPherson, que desde o início sabia que Lydecker iniciara a escrever o relato, resolve continuá-lo e adverte aos leitores: “Cuando Waldo Lydecker supo lo que ocurrió después de nuestra cena en el restaurante de Montagnino el miércoles por la noche, no pudo escribir más acerca del caso Laura Hunt” (CASPARY, 2006, p. 71). Além de narrar, McPherson agrega os relatórios e depoimentos do caso e o relato da vítima. Isto é, o detetive/leitor passa de personagem/leitor a narrador/armador/montador.

São vários os paralelos que podem ser feitos com essa narrativa policial e as onettianas. Primeiramente é importante lembrar que há dois contos policiais escritos por Onetti que foram publicados em *Marcha* em 1939 e 1940. Segundo Omar Prego (2009, p. 72), Onetti confirmou a autoria dos contos que havia sido escrito para preencher páginas do caderno cultural da época sob os pseudônimos Pierre Boileau e Regy. “Yo escribí muchos cuentos de ese tipo, pero francamente no podría recordarlos. Digamos que sí, que son míos, que se trata de pecados juveniles [...]” (PREGO, 2009, p. 73). Na declaração confirma a autoria dos dois contos e revela que provavelmente existam outros contos de sua autoria, mas que seria muito difícil de resgatá-los. Assim, os contos “El fin trágico de Alfredo Plumet” e “Un crimen perfecto”, por conta de tal declaração, foram incluídos na publicação das obras completas da editora Galaxia Guttenberg em 2009. Em “Un crimen perfecto” o personagem-assassino, Julián Chapars, desde o início da narrativa, não tem dúvida alguma que há cometido um crime perfeito e é essa sua certeza que o faz revelar-se ele próprio como assassino no final da trama. Chapars está tão seguro de que ninguém nunca saberá que matou seu primo, que apenas dez horas após o crime volta ao local onde depositou o cadáver. Em *Laura* observa-se a mesma “trampa”, posto que o escritor-assassino se revela ao detetive por seu excesso de confiança em sua atuação perfeita enquanto criminoso. Lydecker esta tão seguro que não é um suspeito que inclusive começa a escrever o caso com o consentimento do detetive McPherson. Em “El fin trágico de Alfredo Plumet” já encontramos um início da ambiguidade da literatura onettiana, afinal o caso não é resolvido completamente, pode tratar-se de um suicídio ou de um acidente.

Voltando à aproximação de *Laura* e as narrativas onettianas a questão dos narradores é um bom exemplo. Em Onetti a multiplicidade de narradores em uma mesma narrativa ganha destaque. Em *La vida breve (LVB)*, não há introdução da troca de narrador, no entanto o romance é intercalado com capítulos em primeira pessoa e capítulos em terceira pessoa do singular. E ainda, os capítulos em terceira pessoa são supostamente escrito por Díaz Grey, o médico criado por Brausen, quem, por sua vez, narra os capítulos em primeira pessoa. Já no caso da novela “Jacob y el otro”, a estrutura aponta de forma direta a estratégia de intercalar narradores, o que lembra muito a narrativa de *Laura*. No primeiro capítulo, o segundo narrador é introduzido já na abertura: “Cuenta el médico”. O segundo capítulo introduz a voz do primeiro narrador: “Cuenta el narrador”. No último capítulo temos um terceiro narrador: “Cuenta el príncipe”. O personagem príncipe Orsini cria a história de glória do lutador em decadência Jacob van Oppen. E assim, como em outras narrativas onettianas, a criatura se rebela contra o criador, pois sente a necessidade de autonomia para criar (esse é o caso de *LVB*). No entanto a criação nesses casos está em narrar e em montar, armar a narrativa, posto que a ordem dos depoimentos interfere na compreensão do leitor.

(O caso *DHV* - entre parênteses)

Em *DHV* a primeira parte é narrada por Medina, que é pintor, falso médico e enfermeiro fugido de Santa María para viver na cidade de Lavanda. Na segunda parte, Medina, não mais como narrador, é delegado de polícia, que volta a morar em Santa María e acaba sendo cúmplice e, talvez, o mandante do incêndio criminoso da cidade. Ironicamente, indo contra as regras de Van Dine, o detetive não está imune e pode ser o culpado. Digo “pode ser o culpado”, pois, em Onetti, não temos certeza de “uma” resposta, temos possibilidades. E são muitas as possibilidades do envolvimento de Medina com crimes.

Para Jair Tadeu da Fonseca (REALES, 2009, p. 118) Medina seria a personificação de um detetive genérico da literatura e da cinematografia policial, teria algo do detetive Marlowe, de Raymond Chandler. Essa aproximação, entre outras coisas, se dá pelo Medina

narrador que, ao falar de seu paciente terminal, refere-se ao “largo sueño” no qual o paciente estaria submergindo-se (ONETTI, 1979, p. 17). Fonseca lê na expressão “largo sueño” uma citação a *The big sleep*, de Chandler. A Ricardo Piglia, em 1970, Onetti conta que descobriu Chandler muito tarde para ser uma influência na escrita do romance *Tierra de nadie*, publicado em 1941. Porém, entendo, assim como Fonseca, que esse não é o caso de *DHV*, que é um romance posterior.

Na primeira parte, Medina vive com Frieda que foi expulsa de Santa María, ainda adolescente, por sua família pelos escândalos de seu comportamento sexual. Assim, para mantê-la afastada, a família lhe envia uma boa mesada. Medina não quer viver à custa de Frieda, por isso, e por outros motivos (sempre há outro motivo em Onetti), ela “inventa” distintos trabalhos para Medina. Um deles é o de enfermeiro para cuidar de um velho moribundo. O paciente morre e a suspeita do leitor, já que não há detetive de “papel” para o caso dessa morte, é que Medina é responsável por ela a mando de Frieda e Quinteros.

Desde a primeira parte da narrativa, sabe-se que Medina é um ex-delegado de Santa María que, ironicamente, participa de crimes em Lavanda. No entanto, em Lavanda pode livremente expressar sua arte pictórica, o que não acontecia naquela cidade, onde tinha que pintar escondido e com luz artificial. Em Santa María, pintar era um de seus segredos, seu crime. Mesmo assim, parecem existir outros crimes de Medina, mesmo como delegado da cidade.

O narrador da segunda parte de *DHV* pode ser um narrador homodiegético, pois esse se revela no capítulo XXXIX, “Un hijo fiel”, parte integrante dos acontecimentos da narrativa: “[...] alguno de estos días que estamos viviendo con permiso de las más altas instancias será comprado por alguno de los nuevos riquísimos de la Colonia [...]” (ONETTI, 1979, p. 241). Digo “pode ser” um narrador homodiegético e não “é”, pois os narradores em Onetti podem se mesclar, e nos outros capítulos da segunda parte não há essa ocorrência de primeira pessoa do plural. Assim, não se sabe se apenas esse capítulo é homodiegético ou se poderíamos considerar os outros também a partir dessa única ocorrência. A questão é que esse é um dos capítulos chave para a abertura de possibilidades dos caminhos de leitura do mistério.

Aqui o leitor toma conhecimento do testemunho de Olga de como encontrou Frieda morta na casa na praia. Olga era amiga de Frieda em Lavanda e passou a ser amante de Medina quando ele começou a pintar seu retrato por encomenda (tudo isso na primeira parte de *DHV*). Olga

continua amante de Medina na segunda parte e até mora com ele em uma casa na praia perto da casa de Frieda. Olga então, amante de Medina, tem que fazer seu depoimento sobre o ocorrido para o delegado de polícia, que é Medina. A primeira pergunta que lhe faz é por que ela havia ido à casa de Frieda às oito da manhã e a resposta é: “Pero si tú me habías dicho, antes de irte...”. Medina interrompe o depoimento dizendo: “No importa, no recuerdo. [...] No olvides que este es un interrogatorio policial. Muy serio, muy largo. Tengo que enterarme de lo que sé de memoria. Pero dicho por ti.” (ONETTI, 1979, p. 243). Isto é, o conteúdo do depoimento de Olga é algo já bem conhecido do delegado Medina que sabe de cor o ocorrido, no entanto para o leitor da narrativa elíptica de Onetti esse depoimento é novidade. O detetive de “papel”, nesse caso, sabe mais que o leitor, omite informações. E mais, o detetive “arma” um testemunho com a testemunha fazendo o leitor duvidar da “veracidade” dos fatos (se é que se pode falar em “veracidade dos fatos” em Onetti). No entanto, Olga revela que o próprio Medina lhe havia pedido para ir à casa de Frieda com o objetivo de limpar a casa e ver se seus quadros, aqueles que pintava escondido e à noite, permaneciam guardados no armário fechado à chave. Assim, é revelado ao leitor que Medina frequentava a casa de Frieda durante as noites para pintar, sendo que antes, na narrativa, Medina afirmava que não via Frieda há muito tempo. Mas é o narrador enigmático que instaura a dúvida ao dizer que Olga mentiu ao contar que esteve com Medina até a meia-noite da noite anterior ao crime e que Medina iria pegar o “ferry” para a Capital aquela madrugada. O que estariam escondendo Medina, Olga e o narrador?

Ainda nesse capítulo, a narrativa, caminhando por uma fita de Moebius, dobra-se sobre si mesma, num movimento de gravata borboleta, infinito. Tudo indica que o juiz, que ajuda a “resolver” o caso da morte de Frieda e a também misteriosa morte de Julián Seoane, é o companheiro de escritório de Brausen em *LVB*.

Ahora estaban frente a frente y Medina recordó la imagen huidiza de alguien visto o leído, un hombre tal vez compañero de oficina que no sonreía; un hombre de cara aburrida que saludaba con monosílabos, a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. (ONETTI, 1979, p. 248).

Em *LVB* encontra-se a mesma descrição do personagem que divide o escritório com Brausen e o Juiz de *DHV*, no entanto em *LVB* ele é nomeado:

—Se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos [...] cara aburrida [...] saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. (ONETTI, 1999, p. 204).

Ou seja, Onetti ficcionalizado é o juiz em *DHV*. Mas essa ficcionalização é uma ficcionalização do criador. Ao ver o juiz, Medina compreende e lembra que o odeia desde o início de sua vida, sem o ter visto nunca. “Pero aquél no era un odio de persona a persona; era como el odio a una cosa ineludible, era el odio a todos los sufrimientos [...]” (ONETTI, 1979, p. 248). O criador que interrompe a investigação para oferecer a suposta “solução” do caso. O juiz ao ver o cadáver de Julián pede que esse seja movido. Ao ser virado de lado, o corpo deixa cair no chão um papel branco dobrado. Ninguém podia entender como aquele papel estava ali, pois os policiais haviam revistado tudo anteriormente. No papel estava a solução da morte de Frieda, tratava-se da confissão de Julián: “Hijo de mala madre no te preocupes más yo maté a Frieda. Julián Seoane.” (ONETTI, 1979, p. 249)

Uma confissão, feita assim dessa forma tão inesperada vai contra a regra número cinco de Van Dine: “O culpado deve ser encontrado mediante deduções lógicas e não por acidente, coincidência ou confissão, à qual não tenha sido levado forçosamente” (DINE, s.d., p. 117). Julián é encontrado por Olga, na casa de Frieda na manhã do crime, desacordado, pois estava sob efeito de entorpecentes, uma prática quase diária sua. Quando recuperada sua consciência e interrogado, alega não se lembrar de nada. Em uma narrativa policial clássica, Julián não seria o assassino, pois se deve ler além das evidências, juntar um conjunto delas, além da análise psicológica dos envolvidos.

Lembre-mos de como o detetive August Dupin, no conto de Edgar Allan Poe (1845), encontra a carta roubada da rainha pelo ministro D... Dupin estuda o perfil psicológico do ministro-ladrão, que era um homem apreciador da poesia e da matemática, isto é, suficientemente inteligente para não esconder a carta em lugares obviamente secretos, como um cofre atrás de um quadro, lombadas de

livros ou fundo falso em gavetas. O detetive encontra a carta no lugar mais óbvio possível para uma carta não secreta estar, num porta-cartas em cima da lareira da sala de estar da casa do ministro, junto com outras cartas. Na narrativa de Poe, considerada por Todorov (2003) e Borges (2003, p. 195), o precursor da literatura policial, não sabemos o conteúdo da carta, mas sabemos exatamente onde estava quando roubada além de sua importância vital para a Rainha. Em Onetti sabemos o conteúdo da carta-confissão, por outro lado não sabemos de onde surgiu a carta, sua aparição parece um mistério que não pode ser solucionado. Assim, a culpabilidade de Julián, por ser o único encontrado na cena do crime, parece tão óbvia quanto impossível. No entanto, na narrativa onettiana isso não seria uma regra. No entanto, até em Onetti essa confissão feita “forçosamente” não parece funcionar.

No final do capítulo o juiz manda Medina colocar o que chama de “broche de oro”, o papel com a confissão de Julián, no relatório final do caso. Indica para onde o corpo deve ser enviado com objetivo de uma autópsia e adianta o resultado: “sobredosis de cualquier porquería” (ONETTI, 1979, p. 250). Depois, faz alusão ao médico Díaz Grey, e afirma haver estado com ele e que este não queria mais saber dessas coisas: a venda ilegal de prescrições de morfina. E finaliza dizendo: “Hablamos de tantas cosas; fue como una historia de la ciudad. No recuerdo qué edad tiene. Pero lo sigo queriendo como si fuera mi hijo. Un hijo fiel.” (ONETTI, 1979, p. 250). Assim, o leitor entende o título do capítulo: “Un hijo fiel”. No entanto, novamente essa revelação me parece demasiadamente lógica apesar de complexa no que revela o palimpsesto ao que está situada. Díaz Grey é supostamente criado por Brausen em *LVB*, e Brausen pela ficcionalização de Onetti, assim, ambos seriam criação de Onetti juiz, seus filhos fiéis, já que tudo é criado por ele, que nunca poderá ser traído a não ser em um momento de autotraição. Assim, o juiz sugere que Díaz Grey, por fidelidade a seu pai, ele mesmo, teria conseguido a droga para a *overdose* de Julián na cadeia.

Não podemos esquecer que Medina trata Julián como seu filho na primeira parte de *DHV*. Mesmo não tendo certeza dessa paternidade faz questão de visitá-lo com presentes, ver suas obras de arte e dar algum dinheiro a sua mãe, María Seoane. Na segunda parte, Medina afirma querer “salvar” Julián das drogas e de Frieda, pois esse se faz amante de Frieda em Santa María. Julián, o suposto filho de Medina, é amante de

Frieda em Santa María, que, por sua vez, foi sua amante em Lavanda. O que salvaria Julián das drogas e de Frieda? Medina tenta trazer o “filho” para viver com ele na casa da praia, mas essa é uma tentativa frustrada, se é que é uma tentativa. Se Medina não estava com Olga na noite anterior ao crime, como nos diz o narrador, se pintava escondido na casa de Frieda todas as noites, se ele que havia pedido a Olga para ir à casa de Frieda aquela manhã, se ele queria salvar Julián... Teria Medina matado Frieda e facilitado a morte de Julián? Teria Medina forjado a confissão póstuma de Julián e feito dele seu filho fiel? Explico: essas indagações são motivadas pelo diálogo entre Medina e Díaz Grey na casa noturna Casanova onde também se encontra Julián. Perceptivelmente, o jovem se droga no banheiro e Díaz Grey então comenta com Medina:

Usted, Medina debe saber dónde se consigue cocaína en Santa María. [...]

—Usted tiene en su consultorio.

—Lo indispensable y tal vez menos.

—Gracias. Yo tengo que saber como entra. Por lo menos, me gustaría salvar al chico. (ONETTI, 1979, p. 200).

Medina diz querer saber como a droga entra na cidade para salvar Julián. Tudo indica que a entrada seria pelo consultório de Díaz Grey, que já trafica em *LVB* e em outras narrativas. Como Medina salvaria Julián? Interceptando a droga ou facilitando-a? Mais adiante o narrador enxerta o pensamento de Medina: “En realidad —pensó— pueden morirse todos chorreando droga por los oídos. ¿Quién me importa [...]” (ONETTI, 1979, p. 200). Opinião parecida expressa o Juiz ao ver o cadáver de Julián: “Con alguna excepción, tal vez, todos estos que llaman drogadictos tendrían que terminar así y cuanto antes, mejor” (ONETTI, 1979, p. 250). Teria a droga sido colocada na cela de Julián da mesma maneira misteriosa que surgiu o papel com sua confissão? Teria Medina facilitado a entrada da droga e forjado a confissão? Lembramos ainda que, para Julián, o fato de obter uma arma significa a liberdade, pois nela está explícita a possibilidade de tirar-se ou não a vida, assim como a droga: “Era la seguridad y el amor. Era como un seguro de vida, Un seguro de muerte. Me bastaba con verla y tocarla; nunca podría irme del todo mal” (ONETTI, 1979, p. 179). A liberdade,

ou salvação para Julián-Medina é a possibilidade de uma escolha. Facilitar a droga a Julián na cadeia seria isso, devolver-lhe a possibilidade de usá-la e, mais ainda: de abusar de seu uso e, por consequência, tirar sua própria vida. Ao suicidar-se Julián, estaria justificando sua posição de filho fiel de Medina, fiel ao ponto de tirar sua própria vida por meio das drogas para não mais delas depender. Lembremos que no romance *El astillero*, o personagem Gálvez se suicida. Benítez Pezzolano (2013, p. 103) sustenta a tese de que o destino de Gálvez abre uma desestabilizante proximidade com o ‘real’ em uma narrativa na qual a farsa é institucionalizada. Gálvez escolhe tirar a máscara, num processo de descarnavalização, ou de destronamento em praça pública, ou seja, Gálvez escolhe não viver mais a farsa, suicida-se e, assim como Julián, salva-se<sup>6</sup>.

Barbara Johnson (1996), em uma leitura sobre a leitura que faz Derrida da leitura que Lacan faz de “A carta roubada”, nos lembra de que a narrativa policial de Poe termina com uma citação de Crébillon

---

6 Nota autobiográfica: 30 de junho de 2016, a uma semana venho relendo os capítulos finais de *DHV*, tentando solucionar o caso das mortes de Frieda e Julián. Mesmo afirmando a impossibilidade de resposta hermenêutica, caio na “trampa” da narrativa em todas as releituras e me pego analisando possibilidades. Lembrei-me da relação de Julián com a arma, analisei-a e escrevi as possibilidades do suicídio. Lembrei-me do suicídio de Gálvez em *El astillero*, lembrei-me de sua escolha, da liberdade da escolha, que compartilhava com Julián, apesar de nunca se terem encontrado narrativamente. Vários dias dormi com isso, na manhã de hoje, antes de levantar ou de qualquer outra coisa, lembrei-me do texto de Benítez Pezzolano e de seu argumento sobre o suicídio de Gálvez como proximidade com o real, com a possibilidade de tirar a máscara. Peguei o celular e li a mensagem mais próxima do real que já havia recebido antes: “Amiga estou tão triste e chocada... acordei com a notícia de que a Fátima se matou... se enforcou essa madrugada”. Entendi que esse seria o depoimento de algo incomunicável. Medina alegava que nada acontecia em Santa María, por isso as mortes de Frieda e Julián o tiraram da rotina de delegado de polícia de uma cidade pacata. Nada acontecia em Florianópolis, na minha Florianópolis, assim como na Santa María de Medina, nada acontecia. Nada nunca me tinha colocado tão próxima do real. Alguém que eu conhecia tinha feito a escolha, Fátima 32 anos, loira, magra, arquiteta, escolheu tirar a máscara. Minha avó não tiraria a máscara. Talvez o fizesse apenas para ler um bom romance policial.

oriunda de *Atrée*. O texto em questão conta a história de outra carta, escrita pela Rainha, esposa do Rei Atreo, a qual revela que o suposto filho de ambos, Plístenes é na verdade filho de seu irmão Tieste. A Rainha escreve a reveladora carta a seu amante antes de morrer, no entanto, seu esposo a intercepta e a mantém secreta por vinte anos, só a revela quando seu suposto filho está prestes a se casar com sua prima, que, na verdade, é sua meia-irmã. A trama gira em torno da traição que gera um filho bastardo e, conseqüentemente, a possibilidade de um incesto futuro. Em *DHV* a dúvida da paternidade de Julián é exposta desde o início da narrativa, no entanto, Medina escolhe “fingir” uma paternidade, mesmo que precariamente, por vinte anos, assim como o Rei Atreo “finge” a paternidade de Plístenes também por vinte anos. No caso em *Atrée* a revelação se dá com a leitura da carta roubada da Rainha. No caso em *DHV* a não-revelação se dá a partir de uma lembrança inventada por Medina. E, nessa história inventada, o pai de Julián não era ele e sim um “gringo suízo”.

Medina ignoraba cuándo había nacido Seoane. Pero tiempo atrás, una noche de soledad, horizontal y solitario en su dormitorio del ex Plaza, aburrido, oyendo lejana la insistencia de la lluvia, con una botella de caña Presidente y un cartón de cigarrillos negros, raspadores de bronquios, recordó la receta infalible e hizo nacer al muchacho en el frío de una madrugada en la Colonia: 16 de julio. Lo había visto tan rubio que logró convencerse que no era hijo suyo. Seguía llamándose Julián, María Seoane era el nombre de su madre; pero el padre era un gringo suizo. Era bueno regalar a Seoane una infancia para su cumpleaños. (ONETTI, 1979, p. 217).

Medina inventa uma infância para Julián, porém a dúvida quanto a sua paternidade não é solucionada. A questão é que essa história inventada é contada pelo narrador e não por Medina. Em “A carta roubada”, a citação de Crébillon e explicação de Dupin sobre a origem da citação, finalizam o conto. Portanto, as últimas palavras do conto não

são a citação de Crébillon, como afirma Johnson<sup>7</sup>, senão um recorte do testemunho de Dupin. Testemunho esse que cita a carta deixada ao ministro, que cita Crébillon em latim, mas que ainda explica a origem do texto em inglês.

Remarcado pelas aspas duplas e simples,

“– Un dessein si funeste, S’il n’est digne d’Atrée, est digne de Thyeste’.

They are to be found in Crebillon’s ‘Atrée.’”  
(POE, 1845, p. 06).

A citação é na verdade das palavras de Dupin e é enxertada na narrativa pelo narrador por meio de aspas simples dentro de aspas duplas. Indicando uma citação dentro de outra citação. O mistério da carta roubada é solucionado, por outro lado, a narrativa se abre para outro mistério, o do conteúdo dessa nova carta escrita pelo detetive. Qual o recado que Dupin queria enviar ao ministro? Qual a relação anterior que tiveram? Sem dúvida esse é o conteúdo mais íntimo e revelador sobre o detetive Dupin. Assim como a invenção da infância de Julián por Medina também é o conteúdo mais íntimo e revelador sobre delegado Medina. Por que Medina deseja presentear Julián com uma infância? Por que salvar um filho bastardo? A narrativa policial onettiana, mais uma vez, dobra-se sob si mesma, mas a dobra permite sempre uma dobra a mais e o detetive leitor se perde sob a capa policial. Mas mesmo no claro-escuro goza.

O crime final de *DHV* é um grande incêndio, provocado por Colorado, personagem que já havia mostrado pirofilia no conto “La casa en la arena”. Colorado tem fascínio pelo fogo, idolatra uma escopeta que carrega para todos os lugares. Essa arma, assim como, a arma de Julián, é apenas um acalanto de liberdade. A arma de fogo é um suplemento silencioso das chamas que o encantam: “[...] el Colorado levantó por fin la cabeza y miró el fuego, fijamente, sin nada más que la expresión distraída de quien se ayuda a soñar con la oscilación de la luz, la suave sorpresa de las chispas.” (ONETTI, 2000, p. 166). Essa cena lembra a cena de Louisa, a menina de *Hard Times*, de Charles Dickens (1869),

---

<sup>7</sup> “Pero el autor de la última palabra en ‘La carta robada’, claramente, no es un don nadie. Ni siquiera es Poe; es Crébillon.” (JOHNSON, 1996, p. 48).

que não consegue controlar seus sonhos diante do fogo da lareira. E quando indagada por seu irmão e sua mãe sobre quem anda instigando-a a pensar, ela responde: “I was encouraged by nothing, mother, but by looking at the red sparks dropping out of the fire, and whitening and dying. It made me think, after all, how short my life would be, and how little I could hope to do in it” (DICKENS, 1869, p. 69). As faíscas do fogo da lareira fazem Louisa perceber a efemeridade de sua vida. A diferença em “La casa en la arena” é a característica elíptica, como todos os relatos onettianos. Não sabemos o que Colorado pensa ao olhar o fogo, mas entendemos sua paixão, paixão essa também compartilhada com Louisa. Vale destacar que o lugar onde é reservado-guardado o fogo em uma casa, a lareira, também reserva-guarda a resposta-solução em “A carta roubada”.

É pertinente lembrar que em “La casa en la arena” o narrador narra o exercício de Díaz Grey para a manutenção de uma lembrança do médico:

En el final preferido para su recuerdo, Díaz Grey se deja caer a un costado de la casa, sobre la arena mojada. El frenesí del Colorado, que amontona ramas, papeles, tablas, pedazos de muebles contra la pared de madera del chalet, lo hace reír a carcajadas, toser y revolcarse; cuando respira el olor del kerosene inmoviliza al otro con un silbido imperioso y se le acerca, resbalando sobre la humedad y las hojas, saca del bolsillo la caja de fósforos y la sacude junto a un oído mientras avanza y resbala. (ONETTI, 2000, p. 173-174).

Em *DHV* Colorado aparece tramando algo com Medina. O delegado lhe leva dinheiro várias vezes e combinam detalhes, nunca de forma clara e completa, sempre fragmentada e com poucas informações. Quase no final da execução do plano, Colorado se mostra preocupado em garantir sua inocência e revela a cumplicidade dos dois: “[...] yo quiero asegurarme la inocencia. Usted pone el dinero, es cierto, pero el que se juega soy yo [...]” (ONETTI, 1979, p. 231). Medina que chama o plano de uma “operación limpieza” espera a execução feita por Colorado, e esse por sua vez revela a preocupação quanto ao vento: “Y ahora, además, pienso en el viento. Mientras reventamos de calor se acerca

Santa Rosa con su tormenta. No puede demorar. Pero quién adivina para qué lado soplará el viento?” (ONETTI, 1979, p. 252). O vento é o grande responsável pela direção em que o fogo se espalhará; o vento é um elemento do acaso que não pode ser planejado ou manipulado pelo homem. É nesse momento que eles deixam falar o vento. O vento dirá o que acontecerá com a cidade, seus personagens e suas histórias. O vento contará a história. Isto é, a história contada nada mais é que a reunião de relatos do acaso.

A cena final de *DHV*, a mercê do vento, lembra o testemunho de Hegel a seu amigo Niethammer, lembrado por Derrida (2015, p. 93) (em uma nota de pé de página, do que fora inicialmente uma conferência proferida em 1995 na Bélgica sob o título primeiro “Ficção e Testemunho”). Hegel, que vive na cidade de Iena durante a invasão dos franceses em 1806, mantém correspondência com seu amigo na época. Na carta de 22 de outubro, o filósofo revela grande preocupação com alguns manuscritos perdidos e confessa a sorte dos franceses e dele mesmo pela falta de vento: “Que sorte para os franceses e para nós estar fazendo este tempo! Se o vento tivesse soprado, toda a cidade estaria reduzida a cinzas!”. O vento, que não soprou naquela ocasião em Iena, sopra em Santa María que estava esperando há dias a tormenta de Santa Rosa. Medina e Colorado tinham certeza que o vento sopraria, no entanto não tinham certeza de sua direção. A “sorte” no caso de *DHV* parece que também ajudou os personagens mentores do plano de limpeza da cidade, plano esse que Medina afirma ter esperado durante anos, a razão pela qual retorna a Santa María.

Medina sentía la cara iluminada y el aumento del calor en el vidrio, caso insoportable. Temblaba sin resistirse, víctima de un extraño miedo, del siempre decepcionante final de la aventura. “Esto lo quise durante años, para esto volver”. (ONETTI, 1979, p. 254).

Medina, delegado-detetive usa de sua suposta imunidade oriunda de sua posição para cometer o grande crime, destruir Santa María. E no final da narrativa, não é apenas Medina que se frustra com o final da aventura, também o leitor que, identificando-se com o delegado-detetive, sente-se culpado. Por outro lado, igualmente, sente-se

preenchido pela elíptica narrativa que se abre a suas possibilidades. O remédio-veneno é o que conta-não-conta o acaso, o vento, a “dicha”. “La policial” então se transfigura em *Dejemos hablar al viento*, para esclarecer-escurecer (o fogo-sua ausência). Um processo do qual nem mesmo a narrativa policial está imune das elucubrações de Colorado-Medina-Juiz-Louisa-Onetti-Pinto.)

De volta à cena no apartamento da Avenida Gonzalo Ramírez no início dos anos sessenta. Onetti presenteia Giovanetti com *Laura*. Na época, Onetti escrevia “La policial” que, posteriormente se chamaria *Dejemos hablar al viento*. O escritor presenteia o leitor com uma pista, seria essa uma chave de leitura-prescrição de leitura? Ou de escrita? A julgar pelos conselhos de Larsen a Medina em *DHV*, creio que essa é tanto de leitura quanto de escrita.

—Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro.

—Pero yo estuve allí. También usted.

—Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos. (ONETTI, 1979, p. 142).

Se Brausen, personagem escritor em *La vida breve*, inventou a cidade de Santa María e todas as suas histórias, outros personagens também podem fazer o mesmo. Sugestão essa acolhida por Medina que é o narrador da primeira parte do livro. No caso de Giovanetti, Onetti, ao colocar *Laura* em suas mãos, parece fazer o mesmo convite que Larsen: “invente usted también”. Quem sabe isso seria o que faltava na literatura iniciática de Giovanetti, um pouco mais de leitura policial, que o levaria a uma escritura policial. Ou simplesmente essa seria uma chave de leitura-prescrição de leitura da narrativa onettiana. O que diria Onetti a Giovanetti hoje se tivesse lido suas obras posteriores? Talvez lhe estendesse outra cópia de *Laura*, pois como leitor de Giovanetti saberia que ele ainda não a leu<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> O jogo do rastro-pistas aqui remete ao jogo de bonecas russas de um testemunho sob-sobre outro. O testemunho é sempre autobiográfico e não deixa de lado sua possibilidade de ficção. A existência testemunhal é um

## *As peripécias do exemplar de Laura*

O exemplar de Laura, sem capa, que Onetti entrega a Giovanetti continha anotações a lápis na primeira e na última página. Com o tempo, Giovanetti se dá conta que eram possíveis títulos para a novela “La cara de la desgracia”, e que, na sua maioria, tratava de citações extraídas do bíblico livro de Jó. Os títulos são: “La prueba del inocente”, “Levantarás tu rostro limpio de mancha”, “Qué es el hombre para que sea limpio”, “Hasta su silla”, “El hablar de los astutos”, “Los días del impío”, “La cama en las tinieblas”, “Para una infanta” (COSSE, 1989, p. 241).

Sob uma capa policial ausente, o exemplar guarda pistas na narrativa de *Laura*, como vimos. E a capa/pele substituta é o suporte que serve de registro para as digitais. As digitais do escritor são sua caligrafia. O detetive Mark McPherson deixa claro que não acredita em impressões digitais (CASPARY, 2006, p. 47). O que ele quer dizer é que não se deve acreditar somente nas digitais sem analisar as circunstâncias como um todo. Cada um dos elementos deve ser analisado em uma série.

Ironicamente, as digitais são a caligrafia, justamente o oposto do que entendemos hoje pelo termo digital. Escrevo minha tese diretamente no computador, logo, meu processo de escrita é digital e minha caligrafia não tem registro. No caso dos manuscritos de *DHV*, as provas/documentos/monumentos estão cheias de digitais, de modo que elas deverão ser analisadas em seu conjunto, em uma série na qual todos os elementos podem contribuir para uma hipótese de composição da história secreta de *DHV*. Porém, as digitais-caligrafia dos títulos de “La

---

fantasma ou simulacro ficcional, como nos fala Derrida (2015, p.70). Aqui temos o testemunho de Giovanetti, que foi primeiro escrito-lido (COSSE, 1989, p. 241) e depois repetido em entrevista, que eu, pinto, testemunho, nesta página. Confirmou-me Giovanetti que não lera o livro ofertado por Onetti e que, mesmo depois de o exemplar desaparecer, não buscou a narrativa para leitura. Se isso é ficção ou não, não importa, o que importa é a pista-rastro que encontramos na narrativa de Laura e que não encontramos em Giovanetti.

cara de la desgracia” não existem, pelo menos a nosso alcance, já que o exemplar de *Laura* sumiu com um “macró da arte”.<sup>9</sup>

Desse conjunto de cenas, não temos as digitais, temos um testemunho que se abre como uma boneca russa, em palimpsesto, várias narrativas: Onetti na cama escrevendo *DHV*; Giovanetti juvenzinho levando para casa o livro *Laura*; Em casa este dedica seu tempo a imaginar as origens dos títulos manuscritos na folha de rosto do livro sem capa/pele, títulos provisórios de outra narrativa “La cara de la desgracia”; sob essa pele repousa a narrativa de *Laura*, e todas as suas nuances narrativas; os olhos/mãos de Pinto continuaram essa história sem pressa de uma revelação e sem necessidade de digitais, no entanto também se pautando nelas.

---

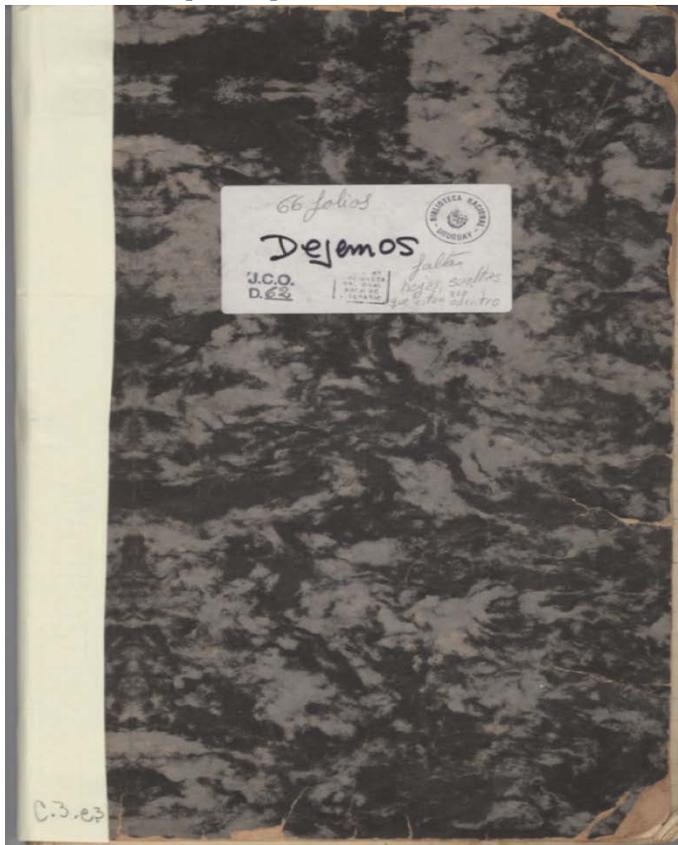
<sup>9</sup> Nota autobiográfica: A história secreta do exemplar de *Laura* está parcialmente contada no texto-testemunho de Giovanetti (COSSE, 1989, p. 241). No entanto, o segredo só me foi revelado sob sigilo de que não seria revelado aqui, afinal, sempre haverá espaço para uma nova lacuna a ser descoberta, a uma nova pista, a um novo testemunho, a uma nova ficção.



## PISTA 2: “A MIUCHO QUERIDO, TUCHA”

Dolly: – Juan tenía un enorme libro con tapa gris, se dice policial. Bueno ahí está, sí.

Fac-símile 6 – Capa do suporte 62.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Na casa de indeterminável número de gatos, na rua Entre Rios número 1078, no bairro Olivos em Buenos Aires, em fevereiro de 2012, Dorotea Muhr me recebe pela segunda vez com chá e media lunas para

uma entrevista sobre Onetti<sup>10</sup>. Dolly Onetti, como é mais conhecida, a viúva de Onetti, optou por dividir sua vida entre Buenos Aires e Madrid, mesmo não sendo pirófila, em busca do calor. Assim, vive o verão duas vezes por ano, fugindo do inverno, nos meses de setembro, outubro, novembro, dezembro, janeiro, fevereiro, março e abril está em Buenos Aires, e nos meses de maio, junho, julho e agosto em Madrid.

Dolly, lembrando-me de nosso último encontro, que aconteceu em 2005, não acredita que eu ainda sigo “investigando” Onetti. E quando lhe falo de meu interesse sobre os manuscritos de *DHV* ela comenta: “Pobrecita, tenés que meterte con Juan, que era un desordenado total, ¿no? Mejor si fuera un Vargas Llosa, que escribía en un solo lugar y además todo pasado a máquina”<sup>11</sup> (Dolly 1, 24’14”,

---

<sup>10</sup> A primeira vez que havia estado com ela, nessa mesma casa, fora em 2005, na ocasião eu estava com minha orientadora Liliana Reales e outros onettianos do Núcleo Onetti. Esse encontro possibilitou a publicação “Conversa com Dolly” em setembro do mesmo ano (publicação em anexo). Naquela época haviam 28 gatos na casa. Ressalto o número de gatos, pois em 2015 não passava de 14, contrariando assim o comentário de Omar Prego na biografia que escreve de Onetti, no qual diz que o número de gatos da residência de Olivos é indeterminável, mas sempre crescente. (PREGO, 2009, p. 48).

<sup>11</sup> É conhecida a comparação que Onetti faz de seu processo de escritura com o processo de Vargas Llosa. Para o autor, Vargas Llosa tinha uma relação de casamento com a escrita, já que mantinha horários rígidos e regulares de trabalho. Já ele, tinha uma relação de amante, pois escrevia apenas quando tinha vontade. Sobre essa questão, Omar Prego declara: “A Onetti le resultaba incomprendible, por ejemplo, la disciplina que eran capaces de imponerse escritores como Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez. En particular le asombraba el ritmo de trabajo de Vargas Llosa. (Vargas Llosa, que a principios de los años sesenta trabajó en la sede central de la Agencia France Presse de París, llegaba de vuelta a su casa y se sentaba a la máquina de escribir al menos durante seis o siete horas, invariablemente. Y mantuvo ese mismo ritmo cuando pasó a trabajar en Radio France” (PREGO, 2009, p. 21). O próprio Vargas Llosa, em um evento sobre Onetti em Madrid em 2015, conta a anedota a Juan Cruz. Em ocasião da viagem que fizeram aos Estados Unidos para participar do Congresso do Pen Club Internacional em 1965, Llosa teve bastante contato com Onetti, mas declara que era muito difícil conversar com ele, pois Onetti respondia com monossílabos e parecia sempre distante de todos. Em algum momento

2012). Depois desse comentário, pergunta se eu havia visto o “cuaderno gris policial”. Essa é a primeira lembrança de Dolly dos manuscritos de *DHV*, o caderno cinza policial.

“Juan tenía un enorme libro con tapa gris, que dice policial” (Dolly 1, 14’17”, 2012), afirma Dolly<sup>12</sup>. E quando lhe mostro a foto do caderno, Dolly se surpreende: “¡Bueno! Ahí está, sí!”. Ela se emociona ao ver as reproduções dos manuscritos que doou à Biblioteca Nacional em minhas mãos e quer saber como eu tive acesso a eles. Lembro-lhe de minha procedência e da ligação com minha orientadora e o Núcleo Onetti. E esclareço que o Núcleo recebeu o convite do Departamento

---

falando sobre como trabalhavam Vargas Llosa conta a Onetti que trabalhava de uma maneira muito disciplinada: “[...] todos los días, tantas horas, aún que no escriba, corrijo, si no hubiera sido así jamás podría terminar un libro”. E o comentário de Onetti foi: “O sea que trabajas como un oficinista? Qué horror” (VARGAS LLOSA; CRUZ, 45’20”).

<sup>12</sup> Meus três encontros com Dolly foram gravados em áudio e vídeo, todas as vezes além de permitir a captura das imagens e relatos a viúva opinou no posicionamento da câmara e me chamou atenção quando algo poderia atrapalhar a qualidade da filmagem. No primeiro encontro em 2005, chegou a oferecer uma fita cassete, que ainda era a mídia de captura na época, emprestada, pois a nossa já havia esgotado o espaço. Infelizmente, essa fita, cujo conteúdo não foi visualizado, não foi encontrada (quem sabe ainda será encontrada e suscitará a continuação desta pesquisa). Vale lembrar que este encontro não foi planejado para esta pesquisa, foi um encontro organizado por minha orientadora Liliana Reales com o objetivo de inserir os jovens pesquisadores do Núcleo Onetti no mundo onettiano, eu inclusive. Objetivo esse conquistado, posto que os dois outros encontros foram planejados especificamente para atender as necessidades desta tese e são seus registros que são referenciados. O material de 2012 foi dividido em 5 vídeos que foram nomeados da seguinte forma e assim serão citados: Dolly 1 2012, Dolly 2 2012, Dolly 3 2012, Dolly 4 2012 e Dolly 5 2012. Cada vídeo tem um total de duração distinto: Dolly 1 2012, 29 min e 32 seg; Dolly 2 2012, 22 min; Dolly 3 2012, 24 min e 03 seg; Dolly 4 2012, 13 min e 43 seg; Dolly 5 2012, 29 min e 33 seg. O material de 2015 foi dividido em 9 vídeos com as seguintes durações: Dolly 1 2015, 20 min; Dolly 2 2015, 06 min e 59 seg; Dolly 3 2015, 12 min e 50 seg; Dolly 4 2015, 06 min e 26 seg; Dolly 5 2015, 10 min e 25 seg; Dolly 6 2015, 20 min; Dolly 7 2015, 20 min; Dolly 8 2015, 7 min e 53 seg; Dolly 9 2015, 10 seg. A maioria das citações desta pista estão também na montagem cinematográfica realizada como parênteses da mesma pista.

Archivos da Biblioteca Nacional na pessoa de Ana Inés Larre Borges para pesquisar os manuscritos. Dolly confessa que me fez tal pergunta porque Mario Vargas Llosa havia-lhe telefonado contando da dificuldade que encontrou para consultar os manuscritos na ocasião em que organizava o livro *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*<sup>13</sup>. Ao que tudo indica, a dificuldade de Vargas Llosa foi uma coincidência que uniu um feriado local com uma ausência da funcionária responsável, que naquele dia trabalhava em outro lugar (Dolly 1, 05'15", 2012). O fato é que são muitos os cuidados que o Departamento Archivos toma para a conservação dos manuscritos, desde o condicionamento na temperatura adequada, até sua integridade física. Para consultá-los, é necessário ter um cadastro aprovado. Após isso, com o auxílio de luvas devesse realizar a pesquisa na sala do departamento sob a vigilância de suas guardiãs responsáveis. Talvez o escritor peruano não tenha se sentido à vontade ao ver-se em posição de um personagem de uma narrativa policial, e ser considerado um detetive disfarçado em busca de provas documentais para seu novo livro. Será que é isso que procuro nos manuscritos também, provas documentais? Pergunto-me enquanto Dolly conta o caso. Em seguida, a própria Dolly me questiona, com ar desconfiada: “¿Qué buscás en los manuscritos? ¿Correcciones? (Dolly 1, 07'50", 2012) ¿Pistas? Son pocas. Bueno, vos sabés más que yo” (Dolly 1, 09'58", 2012). “No hay mucho para saber. Están ahí y chau” (Dolly 2, 6'00", 2012). Agora quem fica surpresa sou eu, como escuto uma afirmação dessas da pessoa que mais havia trabalhado para a manutenção desses manuscritos? Como a pessoa que mais conhecia esses documentos se manifestava dessa maneira? Como a

---

<sup>13</sup> No livro de Vargas Llosa não há nenhuma referência a essa consulta e nenhuma referência aos manuscritos de Onetti. Se a história contada por Dolly é verdadeira, o que estou inclinada a acreditar, pois os funcionários da Biblioteca Nacional me confirmaram a visita e consulta do escritor peruano, penso que o pouco tempo com os manuscritos o impossibilitaram de escrever algo sobre eles. No entanto, na página 183, ao comentar sobre o processo de escrita de ambos e resgatar o famoso encontro dos dois nos Estados Unidos, Llosa comenta que Onetti escrevia: “...en papelillos sueltos a veces, muy despacio, palabra por palabra, letra por letra”, o que pode ser constatado manuseando os manuscritos arquivados, porém Llosa se limita a dizer que essas informações foram confirmadas por Dolly (VARGAS LLOSA, 2008, p.183).

grande arquivista onettiana tentava desviar-me de meu caminho detetivesco? Naquele momento, aumentou minha intuição de que Dolly sabia muito mais da importância daqueles manuscritos que eu e que, na verdade, o que fazia era despistar-me de alguma coisa que eu não sabia o que era. Guardarei essas perguntas para voltar a elas mais à frente.

*Dolly operadora da antessala onettiana e narradora do Caso Onetti*

La dedicación de Dolly, desde 1955, fue absoluta. Esposa, madre, enfermera, secretaria, correctora, mensajera, son roles que alternó a lo largo del tiempo con una fidelidad que de tan radical, se convirtió un amor transgresivo de las convenciones burguesas. (DOMÍNGUEZ, 2009, p. 224).

Assim, Carlos María Domínguez homenageia a viúva no final da última biografia publicada de Onetti. Quando o crítico chama o amor de Dolly “transgressivo das convenções burguesas” ele se refere à forma não convencional que ela aceitava a relação de Onetti com outras mulheres. Esse é um ponto biográfico muito comentado da vida do autor. Onetti foi casado quatro vezes e durante todos os relacionamentos teve o que chama de “amoríos”, ou aventuras, com outras mulheres (CHAO, 1990, p. 42). No entanto, vale destacar que a entrada de Dolly em sua vida, por volta dos quarenta anos do escritor, é além de definitiva, providencial, como sugere Vargas Llosa e tantos outros críticos onettianos (2008, p. 77).

Poderíamos nominar inúmeros outros momentos os quais o papel de Dolly é reconhecido pelos críticos. Destaco o texto publicado por Jorge Ruffinelli, no livro organizado após o evento Movidá Onetti, que aconteceu em Colônia, Uruguai, em 2004. Intitulado “El lado iluminado de la luna”, o texto inicia com uma advertência entre parênteses “(Madrid 1991. Onetti aún duerme la siesta)” e abre-se uma narrativa, sem qualquer outra introdução de seu conteúdo, mas que para o leitor/crítico onettiano, logo na leitura da primeira frase, não resta dúvida de que não se trata apenas de uma ficção de Ruffinelli. Trata-se da voz operadora da grande sala de espera onettiana, a voz de Dolly.

Desde la infancia estaban los dos: lectura y violín. Siempre fueron fuertes para mí. Y bueno, la música la empecé muy chica. Hacía cuarteto con mi padre y en los intervalos jugaba a la pelota con los chicos de la casa. Me crié con la música de cámara, y por eso, todavía después de muchos años de la muerte de mi padre, me cuesta escuchar música de cámara. Puedo tocarla porque me entretiene y me gusta, pero escucharla solo me trae demasiados recuerdos, porque con él, mi padre, toqué todo, todo. Era un fanático. Pobrecito, él tendría que haber sido músico y en cambio tuvo que ser contable, vendedor, todo lo que no le interesaba para nada. Los fines de semana eran la gloria porque hacía su música. Y esa pasión me la pasó, totalmente. (RUFFINELLI, 2007, p. 153).

Esse é o primeiro parágrafo, das cinco páginas, do que se tornou um monólogo de Dolly, sendo que apenas nesse trecho fala de sua infância e não de Onetti. O texto de Ruffinelli, na verdade, é uma montagem de uma transcrição das divagações feitas por Dolly a seu interlocutor enquanto Onetti não acordava. Uma montagem, já que o texto omite as falas do entrevistador. Vale destacar que além do título e da didascália inicial o texto não apresenta mais nenhuma marca de interferência direta de Ruffinelli, apenas a voz de Dolly que termina o texto introduzindo o despertar de quem seria o personagem principal, Onetti: “Vamos a verlo a Juan, que se acaba de despertar” (RUFFINELLI, 2007, p. 158). Mas dessa vez, nessa publicação, não escutamos/lemos a voz de Onetti propriamente dita, e sim a voz de Dolly, “el lado iluminado de la luna”, epíteto dado pelo crítico e amigo.

E assim, Ruffinelli, faz uma homenagem, poderíamos dizer, em nome de todos os críticos e jornalistas onettianos, a Dolly, pois nós, que procuramos Onetti, passamos antes por sua antessala. Ruffinelli faz mais que isso, oferece um suporte para esse/a arquivo/voz narrativo/a e nos sugere seu lugar e sua qualidade. Dolly é o lado iluminado da lua, ou seja, o lado iluminado de Onetti. Primeiro, Dolly é um lado de Onetti e não outro ser, Dolly é Onetti. Segundo, ela é o lado iluminado, e não o lado escuro. Qual o lado iluminado da lua? Qual o lado escuro? É sabido

que a lua não tem lado escuro, o que chamamos popularmente de lado escuro é a face que não vemos, pois está de costas para nosso planeta, no entanto, esse lado recebe mais luz solar do que aquele que vemos. Resta saber o que Ruffinelli pensaria sobre essas interpretações a respeito do poético, e ao mesmo tempo tão clichê, título de seu artigo.

Seria Dolly o lado que não vemos? O lado de Onetti que não consideramos, mas que é o mais iluminado? Ou seria Dolly a face que vemos, pois a outra face, a face oculta, ou seja, Onetti, não conhecemos realmente?

Dolly é a face de entrada onettiana. A entrada, não aquela que apenas acompanha Onetti, aquela que vem antes dele, o introduz, sua antessala. Francisco Umbral descreve no Diário *El País* de Madrid em 1978: “Primero entra su mujer. Qué mujer tan joven tiene Onetti, me digo. Pero luego entra él y debo rectificar: qué joven es Onetti, qué jóvenes son los dos” (apud PREGO, 2009, 22). Que jovens são os dois, “el hombre tiene la edad de la mujer a la que ama”, já diz o provérbio chinês. Para Onetti, que segundo María Esther Gilio, baixava a cabeça quando falava de Dolly:

Dolly fue creada para mí. Tantas veces lo he dicho. Para contrarrestar mi descreimiento con su alegría y mi abulia con su entusiasmo. Pienso en otras cosas que no te voy a contar. (GILIO, 2009, p. 137).

Dolly me hizo feliz y me sigue haciendo feliz. Mujeres con la que podés ser feliz un rato hubo muchas; días o meses: algunas. Años... alguna. Toda la vida: Dolly. Yo no sabía que iba a ser para toda la vida, y ni siquiera me lo preguntaba. Pero ella lo sabía. Sabía que era para siempre. Con ella aprendí mucho sobre el amor y sobre el matrimonio. (GILIO, 2009, p.138).

“Fue creada para mí”, dijo una vez Onetti. También pudo haber dicho, como dios Brausen: “Fue creada por mí”. Com essa hipótese, Wilfredo Penco termina um boletín da Academia Nacional de Letras Uruguiaia publicado em 1998 sob o nome: “Dorotea Muhr, personagem de Onetti”. Não estou de acordo com tal sugestão, porém também entendo que Dolly é uma personagem onettiana para além da violinista de *La vida breve*. A própria Dolly em entrevistas destaca: “La violinista

de La vida breve soy yo. Juan dijo que le estropeé el final de la novela”. Já em outro momento comenta: “Estaba por la mitad de La vida breve y no podía avanzar, pero de pronto ‘había entrado la violinista en la novela’, y Juan me confesó que había reanudado la escritura con pasión, con alegría, con alivio” (ONETTI, 2009b, p. XIX). No entanto, a questão aqui não é a de procurar situações ou personagens da chamada vida real para explicar a ficção de Onetti, pois como a própria Dolly comenta na sequência do mesmo texto: “Hay que desconfiar de estas intromisiones de la realidad en la literatura” (ONETTI, 2009b, p. XIX). A questão aqui é destacar as relações importantes para o personagem Onetti, autor de *DHV*. Nesse contexto, Dolly não é apenas importante, é essencial, visto que é mais que uma personagem na vida de Onetti, também é uma autora, uma das/os autores da vida do escritor, afinal Dolly mantém Onetti vivo para além das narrativas onettianas, Dolly mantém Onetti vivo a partir de sua própria narrativa. Dolly é a grande narradora da sala de espera onettiana. O livro de entrevistas com Onetti, de María Esther Gilio, destaca esse papel de Dolly, que está sempre presente de forma ativa nas entrevistas, como no caso do texto de Ruffinelli já mencionado.

Onetti me impactaba totalmente. Siempre impactó, tanto a hombres como a mujeres. Además había una diferencia de edad muy fuerte, como 16 años. Después la diferencia no importó, pero entonces era mucho, y la sensación de que me protegía totalmente, que decidía todo porque lo sabía todo. Era un hombre muy fuerte con todo, con las mujeres, con su literatura, con su política, con todo. Y a mí me tenía totalmente fascinada. Además yo soy así, cuando me enamoro se acaba el mundo. Como esas enfermedades que te agarran y quedás completamente idiota. Total, era muy fuerte. Ahora llevamos cuarenta años juntos. (RUFFINELLI, 2007, p. 156).

Ainda hoje, Dolly continua exercendo seu papel de narradora, como pude mais uma vez comprovar em nosso terceiro encontro, em maio de 2015. Na mesma casa de sua família, no bairro Olivos, ela recebe onettianos de todas as partes e transforma a residência, proliferada de

gatos de sua irmã, na continuação da antessala onettiana. Ali e em Madrid Dolly vive com Onetti e é, sem dúvida, além de arquivista, a maior parte do arquivo Onetti. Nesse último encontro, quando questionada sobre o que seria sua vida, ela responde:

Mi vida es una mentira. Me salió, pero porque es... ahora tenemos que analizar porque diría una cosa así. Porque, quizás mi vida con Juan se acabó y estoy tentando prolongarla a través de ustedes. Podría ser. Es una mentira, pero no sé, tendría que volver a mi psicoanalista. (DOLLY 7, 11' 14", 2015).

Essa análise psicanalítica não me corresponde. A pesar de saber que as questões de arquivo caminham com a história e performance da psicanálise, faço apenas meu trabalho de arquivista da arquivista, ou talvez de “montadora” de uma parte do arquivo Dolly. Entendo que, como aponta Elisabeth Roudinesco, dialogando com Jacques Derrida: “a ausência de vestígios ou a ausência de arquivo é tanto um vestígio de poder do arquivo quanto o excesso de arquivo”<sup>14</sup>. O arquivo, tanto como presença ou como ausência, é a condição da história. Ao longo desta tese, meu trabalho de montagem tem como proposta desvelar o quanto de vestígios a operadora da antessala onettiana arquiva, o quanto de vestígios ela ainda tenta apagar/criar, o quanto encontramos em lugares não esperados e que espaço temos para uma construção interpretativa da história de *Dejemos hablar ao viento*.

Sabemos que muito antes da morte de Onetti, Dolly, em 1965, já divagava sobre sua condição de “inventora/criadora/narradora/mentirosa”.

Lo que pasa es que yo no sé bien dónde acaba el recuerdo real y dónde empieza lo que Juan me contó. Te voy a decir algo muy raro. Mis

---

<sup>14</sup> Elisabeth Roudinesco dialoga com a conferência proferida por Jacques Derrida “O conceito de arquivo. Uma impressão freudiana” no livro *A análise e o Arquivo*. O texto derridiano, primeiramente lido em 5 de junho de 1994 em Londres no colóquio “Memória: a questão dos arquivos”, organizado por René Major e Elisabeth Roudinesco posteriormente publicado com o título *Mal de arquivo: Uma impressão Freudiana*.

recuerdos sobre todo ese episodio son un poco confusos. Incluso la figura de Juan me resulta confusa. Porque se superponen mis propios recuerdos y los de Juan. (GILIO, 2009, p. 12).

Lembremos que isso se passa há cinquenta anos, e que Dolly esteve quarenta anos com Onetti vivo e vinte anos com sua memória. Apesar dessa diferença de espaço temporal, a narrativa de Dolly mantém ênfase na importância de Onetti em sua vida. Na mesma entrevista com Gilio, em 1965, ela afirmava: “Yo no soy importante, yo sé que no viniste a perder tiempo conmigo” (GILIO, 2009, p. 11). Em 2015, toda vez que eu perguntava sobre coisas pessoais suas, me respondia a mesma coisa: “Yo no soy importante”. A diferença está, talvez, na segurança que tem hoje na performance de seu papel de narradora do Caso Onetti. No mesmo ano de 1965, Dolly ponderava “Yo no sé qué cosas se pueden decir y qué cosas no se pueden decir en una entrevista” (GILIO, 2009, p. 11). A questão é que na maioria das vezes, Dolly não estava sendo oficialmente entrevistada, pois todos estavam ali para ver a Onetti. Por isso, por exemplo, fica surpresa uma vez que Gilio, em 1966, complementou uma história a qual contava e indaga: “¿Juan te contó?”. E a entrevistadora responde: “No, tú me contaste”. Claro que não penso que Dolly fosse ingênua a ponto de não saber que mesmo não formalmente, sempre estava sendo entrevistada, mas hoje, o papel de Dolly é muito mais claro. Pois agora, continuamos indo ver a Onetti, mas sabemos que veremos Onetti a partir de sua porta de entrada, de sua antessala, a partir de Dolly, e ela está ciente do mesmo.

Além do texto de Ruffinelli, que serve de suporte para a narrativa de Dolly, encontramos textos oficialmente assinados por ela, como, por exemplo, “Adiós a la Esperanza” publicado um ano depois de seu falecimento, “Se llamaba Onetti” compoendo a publicação mexicana *Presencia de Juan Carlos Onetti: Homenaje en el Centenario de su nacimiento*; “Me duelen las ventanas”, preâmbulo das obras completas publicadas em 2009 pela editora Galaxia Gutenberg; o texto introdutório do livro *Juan Carlos Onetti. Ensayo iconográfico*, publicado por Del Centro Editores em 2010 e pela mesma editora em 2014 foi lançado *Con Onetti (Diálogos con Dolly Onetti)*. Este é um livro só de entrevistas com Dolly que os organizadores justificam com o objetivo de conservar histórias do que chamaram de “personalidade real” de Onetti. No

entanto, a narrativa de Dolly começa com sua própria infância e a história de seus antepassados. Narrativa essa que não passa despercebida para o leitor, pois é construída com histórias de amor e morte, e, como pano de fundo, histórias de guerras, imigrantes e crises históricas. A história de sua avó materna, por exemplo, por si só já justificaria o livro. Assim, entendo que estar com Dolly é muito mais que estar com lembranças de Onetti, como comentam os organizadores do livro, estar com Dolly é estar com uma arquivista e narradora, assim como o arquivista de *O caso Benson*, de Van Dine. No entanto concordo com o texto introdutório que adverte: “Estar con Dolly es estar con Juan Carlos Onetti, ella sigue amando tanto a ese hombre que siempre lo lleva consigo, está en las conversaciones, en los recuerdos, en las complicidades”. Estar com Dolly é estar com Onetti.

Sua presença e narrativa também estão em vários eventos dedicados a Onetti. Desde uma pequena Jornada literária da qual eu e membros do Núcleo Onetti participamos na Universidade Católica Argentina em maio de 2005 com uma mesa dedicada a Onetti, até grandes eventos, como “Reencuentro con Onetti” no museu Casa de América em 2014 em Madrid, onde Dolly, além de emprestar e montar grande parte do material exposto, palestrou durante uma hora sobre Onetti, concedeu entrevistas entre outras atividades.

Figura 1 – Foto com Dolly (Jornada Literária, 2005).



Fonte: Arquivo pessoal.

Em entrevista sobre o documentário *Jamás leí a Onetti*, de Pablo Dotta, Mariela Besuievsky (COLÓQUIO, 2012, 1'31") revela que Dolly influenciou muito no tom que decidiram dar ao filme: "Porque Dolly siempre nos insistía que Onetti tenía mucho humor" Ao falar sobre o documentário, Ruffinelli novamente destaca o papel de Dolly na resenha "Onetti va al cine":

Quien finalmente se 'roba' el documental es Dolly. Inteligente, aguda, sensible, con los pies sobre la tierra, Dolly 'confiesa' su doble personalidad – que trata desde hace años con sicoanalistas - : la de Dorotea Muhr, música, y la de Dolly Onetti, la mujer del escritor. Sin pose alguna de viuda ilustre, más bien con la sencillez que siempre la ha caracterizado, Dolly cuenta el instante de la muerte de Onetti. (RUFFINELLI, 2010, p. 217, grifo do autor).

Em nosso encontro de 2015, quando lhe pergunto sobre essa sua suposta dupla personalidade, Dolly responde, sem nenhuma reserva, quase antes de eu terminar a pergunta:

Dorotea Muhr vive en Olivos y toca el piano, está con catorce gatos, con una hermana y esa es Dorotea Muhr, que tiene un pasado musical. Y Dolly Onetti vive en España donde casi toda la gente que me conoce me relaciona con Juan Carlos, acá no, los amigos míos no relacionan mucho, casi nada. (DOLLY 6, 01' 11", 2015).

Ironicamente estávamos no bairro Olivos em Montevideu e quando cheguei, ela compunha em seu piano, enquanto sua irmã ensaiava também piano, em outro cômodo. Lá estavam os, talvez catorze gatos, no entanto quem me recebeu foi Dolly Onetti e não Dorotea Muhr. Novamente, sem pretensões psicanalíticas, saliento que Dorotea Muhr se transfigurou em Dolly Onetti há muito tempo atrás. E o passado/presente musical é parte essencial de Dolly Onetti, que teve a incumbência de sugerir títulos de obras a partir de referências musicais e

fazer correções relacionadas à musicalidade das narrativas. Segundo Dolly:

los sonidos eran cosa mía. Juan se servía de mi oído musical, haciéndome caso cuando yo le decía que determinada frase resultaba estridente o a aquella otra le faltaba ritmo. En sus manuscritos, yo observaba y marcaba repeticiones, rimas involuntarias, cacofonías. Y en algunas ocasiones le sugerí además varios títulos musicales que él aprovechó, como “El caballero de la rosa”, o “La muerte y la niña”. (ONETTI, 2009b, p. XX).

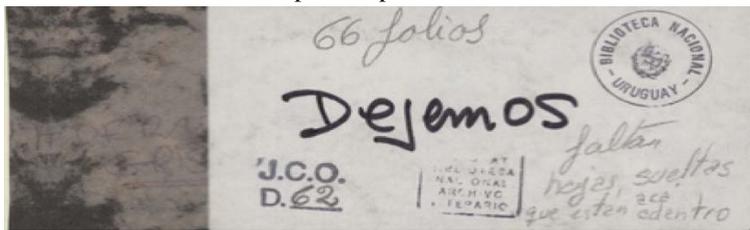
Podemos agregar a esses títulos outros ainda: *La vida breve*, *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, “Justo el treintaiuno”, que podem ser lidos em diálogo com as obras de Fragson, Beethoven, Debussy, Santos Discépolo e Schubert. O estudo de Beatriz Vegh a partir dos manuscritos de *DHV* analisa referências a outros compositores, como, por exemplo, a mescla dos nomes de diferentes membros da família Bach, lida em uma parte inédita do capítulo X “La invitada”. Ou o interesse do personagem Carve Blanco na música gregoriana, no capítulo XII de *DHV*. Ou ainda outras tantas referências em *El astillero* e *Juntacadáveres*. O fato é que para Vegh: “La frecuencia de intertextualidades musicales en la obra de Onetti parece indicar una familiaridad y una intimidad con la música así convocada que su vez están remitiendo a una escucha diaria” (VEGH, 2013, p. 308). Desse modo, Vegh defende a hipótese de que essa intimidade provém de uma época áurea do rádio, conforme suas palavras, que compreenderiam, justamente, os anos de sua produção mais expressiva. Concordo com a tese de Vegh, mas não posso deixar de lembrar que a mãe de Onetti dava aulas de piano quando este era criança e, segundo suas lembranças, ela o contagiou (CHAO, 1990, p. 232). Além disso, a presença de Dolly na vida de Onetti foi fundamental. Dolly, que foi violinista da Orquestra de Montevideo e de Madrid e que tinha a música como uma herança familiar principal, e que foi e ainda é sua ocupação diária, além de Onetti. Seguramente sua vida em comum influenciou tanto no repertório quanto em suas escolhas, fato esse desprezado por Vegh (2013) no artigo “Días de radio: las razones musicales de Juan Carlos Onetti”.



### PISTA 3: (O PLANO DE OBRA - ENTRE PARÊNTESES)

Pensando na questão das “provas”, volto às primeiras palavras de Dolly sobre os manuscritos e a minha busca por provas: “Juan tenía un enorme libro con tapa gris, se dice policial”. Infelizmente não é possível ler a palavra policial na capa, pois há uma etiqueta branca colada, provavelmente, em cima da marcação. O que conseguimos ver é que essa etiqueta, posicionada pela equipe encarregada de arquivar o material na Biblioteca Nacional, esconde metade da marcação “cuaderno gris” feita por Dolly a lápis, quase ilegível. Assim, começamos nossa investigação/história, com a “prova” da obliteração das “provas”.

Fac-símile 7 – Detalhe da capa do suporte 62.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*

A ideia de “prova” é problematizada por Jaques Le Goff (1997, p. 95) que a descreve como uma evolução do termo latino *documentum* (exemplo, lição, prova, documento) oriundo de *docere*, ensinar, muito difundida no vocabulário legislativo e jurídico francês a partir do século XVII. Segundo Le Goff, o documento é entendido como prova histórica para a escola positivista do fim do século XIX e início do século XX, mesmo entendendo que este provém de uma decisão do historiador.

Após um resgate da trajetória do conceito de documento e monumento ao longo da História, Le Goff destaca que é na escola positivista que o documento triunfa e a partir dela que a concepção de documento é ampliada. O teórico aponta as ponderações de Fustel de Coulanges sobre o tema: “Onde faltam documentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos... Deve escrutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação... Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história” (LE GOFF, 1997, p. 108). O que antes era entendido como

documento ou prova histórica era o “papel justificado”, ou ainda o texto escrito, que guiou os trabalhos da crítica do documento tradicional que se consolidou no Renascimento, cuja principal atribuição era de autenticidade e datação. Mais tarde, o documento/monumento, passa a ter um sentido mais amplo, passa a ser analisado como um elemento de uma série de outros documentos ou suportes e o papel que representa em sua época, gerando a história quantitativa e a obsessão pelo arquivo. No entanto, a “prova”, o documento/monumento, não é mais orientadora de uma suposta “verdadeira construção histórica”. Pois se entende que, “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores” (LE GOFF, p. 108). O documento é uma “roupagem” ou, ainda, uma “montagem”, sendo assim:

No limite, não existe um documento-verdade. [...] qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. (LE GOFF, 1997, p. 103).

Sendo assim, o documento/monumento “é o testemunho de um poder polivalente e, ao mesmo tempo, cria-o” (LE GOFF, 1997, p. 104). Faz parte do documento/monumento, não apenas aquilo que está escrito, (aqui entendendo o escrito como tudo que possa ser interpretado, ou seja, concordamos com o desenvolvimento de Jacques Derrida sobre não haver nada fora do texto), mas o que não está escrito também. O que está presente, no arquivo é tão importante quanto o que está ausente. E assim a história se constrói a partir da presença e da ausência de “provas”, documentos/monumentos e sua montagem por parte do historiador, arquivista ou crítico literário.

Na literatura policial dos anos vinte, o personagem Philco Vance, intelectual, conhecedor e colecionador de arte, cria um método de investigação no qual compara a execução de um crime a de uma obra de arte. Isso, muito antes, claro, das narrativas de Ricardo Piglia, *Nombre*

*falso*, Sérgio Pitolo, *El desfile del amor*, e tantos outros, que desenvolvem narrativamente as tarefas do crítico de arte, ou do historiador como a de um detetive policial. Na teoria de Vance, não há diferença entre as duas coisas.

O crime assenta sobre os mesmos fatores de uma obra de arte- concepção, técnica, imaginação, iniciativa e organização. Além disso os crimes variam tanto em suas particularidades, aspectos e natureza, como as obras de arte. Na verdade, um crime planejado cuidadosamente denuncia, tanto como um quadro, a expressão individual do seu autor. E isso é que permite e facilita a pesquisa. (DINE, 1977, p. 76).

Para o personagem do intelectual norte-americano Willard Huntington Wright, que publicava sob o pseudônimo S.S. Van Dine, na investigação de um crime ou de uma obra de arte, não se deve fazer deduções baseadas apenas em indícios materiais e provas circunstanciais, posto que os indícios podem ser forjados, ou até mesmo podem ser preparados para desorientar seus investigadores. (O detetive deve conhecer, antes de tudo, a psicologia humana (personalidade) de seu personagem/objeto de estudo). Assim, enquanto detetives, temos que considerar as possibilidades como, por exemplo, August Dupin no conto de Poe, que soluciona o caso da carta roubada por observação do comportamento do ministro D.

O fato é que os indícios materiais não podem ser a única fonte de análise. Por outro lado, elas também são muito importantes e é o próprio narrador de *O caso Benson*, que também se chama Van Dine, que aponta a importância de seus registros metódicos para a composição da narrativa. O narrador e personagem, Van Dine, conservou o registro completo dos casos analisados por seu amigo Vance, ele confessa que anotava “os métodos psicológicos inéditos que usava para determinar a culpabilidade, conforme ele os expunha” e que se não fosse essa tarefa de anotações e transcrições não poderia ter escrito tais narrativas.

E foi uma sorte que eu tivesse feito esse trabalho desinteressado de anotação e transcrição, pois hoje, que as circunstâncias me permitem, quando menos o esperava, publicar esses fatos, acho-me

em condições de apresentá-los com uma multidão de minúcias, com todas as suas nuances e complicado desenvolvimento - tarefa que não me seria permitido cumprir sem meus numerosos apontamentos e recortes. (DINE, 1977, p. 9).

O jurista, Van Dine, é o arquivista, aquele que seleciona e guarda as notícias sobre o caso, aquele que anota os dias e as horas dos encontros e desencontros da investigação, aquele que registra os diálogos principais dos personagens, suas ponderações e conclusões. O arquivista, que mais tarde se vale das evidências materiais, no entanto “arma a história” não apenas com as informações de suas minuciosas notas, mas devido ao fato de que ele mesmo é um arquivo vivo de tais experiências. O próprio Vance destaca: “Cada crime, como cada obra de arte, tem as suas testemunhas” (DINE, 1977, p. 55). Nesse caso, *O caso Benson*, uma das testemunhas é um obcecado arquivista que depois se torna também um historiador e artista ao narrar o caso desvendado.

A narrativa de Van Dine é uma das muitas “pistas” deixadas por Onetti em sua obra jornalística que enriquecem as possibilidades de leitura de sua obra narrativa e talvez de seu plano de obra. Em seis de dezembro de 1940, o autor publica no semanário *Marcha*, sob o pseudônimo Periquito el Aguador, o texto “Mr. Philo Vance, detective”, onde questiona a individualização do sujeito, mas precisamente do artista e enaltece a literatura policial em comparação aos romances realistas e à arte engajada.

Y que puestos a elegir entre un poema dedicado a la guerra que azota al mundo y una novela de trescientas páginas donde se estudien sabiamente las reacciones producidas en el personaje por un drama de adulterio, nos quedamos con una buena novela policial de Philo Vance, escrita por S. S. Van Dine, de la firma social Van Dine, Van Dine y Van Dine. (ONETTI, 2009d, 388).

Como vemos, já em 1940, Onetti em seus textos jornalísticos, envolvia seu personagem de escritor com uma capa de um livro policial, bem como seus manuscritos do romance *DHV*. Uma capa que seu personagem usou até seus últimos dias de vida. O que podemos ler

sobre/sob a capa policial? Entre outras coisas, podemos ler rastros do que Liliana Reales chamou de “plano meticuloso” da obra onettiana:

Talvez como nenhum outro escritor latino-americano, Onetti trabalhou segundo um plano meticuloso, problematizando a escrita ficcional e suas categorias canônicas. Assim, sua obra mostra uma extrema coerência interna e repensa a literatura, desestabilizando seu sistema mas evitando a tentação de reorganizá-lo de acordo com um projeto fundador, como fizeram muitos dos escritores hispano-americanos de sua época. Ao expor em seus textos uma lógica da ambivalência, Onetti convida à multiplicidade interpretativa e desafia o poder da crítica, em seus diversos enfoques. (REALES; COSTA, 2001, p. 9).

Na época que Reales elaborou as hipóteses do plano da obra onettiana, ainda não eram conhecidas as cartas de Onetti a Julio Payró, publicadas em 2009 por Hugo Verani, nem os manuscritos que hoje se encontram na Biblioteca Nacional. Sua argumentação está baseada na análise do conjunto de narrativas onettianas. Hoje, com a leitura desses documentos/monumentos, podemos elaborar argumentos para sustentar tal hipótese para além de suas narrativas. A questão do plano onettiano é polêmica, pois, até então, o que tínhamos ademais dos textos publicados pelo autor, era a imagem construída do escritor Juan Carlos Onetti a partir de seu próprio depoimento e de suas testemunhas. A imagem de um escritor vestido de uma capa policial, “amante” da escrita, um escritor despreocupado com os rumos de sua obra, um escritor que escrevia para si mesmo<sup>15</sup>, um escritor despretenso, que não relia suas narrativas<sup>16</sup>, um escritor que escrevia “de un tirón”<sup>17</sup>. Onetti declarava

---

<sup>15</sup> Ramón Chao pede a confirmação de Onetti sobre o tema: “O sea, que usted escribe para Onetti” e ele responde: “Sí; él es mi mayor amigo. Nunca escribí para pocos o muchos. [...] En mí caso, el lector no es imprescindible” (p. 71). Barbel: ¿Entonces para quien escribes?/Onetti: Para un tipo llamado Onetti.

<sup>16</sup> “Nunca vuelvo a leer nada mío. Cuando acabo un trabajo se corta el cordón umbilical que nos une y nos da vida y ya adquirimos de nuevo cada cual su independencia. Yo, desde el preciso instante en que el libro sale de mis

que escrevia desde pequeno para “nadie” (AINSA, 1970, p. 174). Prego testemunha: “Onetti nos decía que a veces se pasaba días, semanas y hasta meses sin escribir una sola línea. Pero que cuando le venía el tirón, era capaz de escribir día y noche, sin dormir, casi sin comer, bebiendo café y, en ciertas ocasiones, estimulado por el alcohol” (PREGO, 1986, p. 21). Onetti contou algumas vezes a história sobre a escrita de *El pozo* no período da ditadura do general José Félix Uriburu na Argentina (6 de setembro de 1930 a 20 de fevereiro de 1932). Em seu regime ficou proibida a venda de cigarros nos finais de semana. Numa sexta-feira que Onetti se viu sem cigarros, escreve *El pozo* em uma tarde<sup>18</sup>. Ou, ainda, a história que Onetti conta a Emir Rodríguez Monegal, em 1969, sobre a gênese de *La vida breve*, na qual, segundo Onetti, o argumento lhe teria “caído do céu”.

Desde mi punto de vista, no sé. Son de esas cosas que pasan fatalmente, Para mí es inexplicable. Se estaba formando dentro de mí sin que yo me diera cuenta. Me acuerdo que estaba en Buenos Aires, viviendo en la calle independencia 858, y un día que me iba a mi trabajo y mientras caminaba por el corredor de mi apartamento, me cayó así del cielo, *La vida breve*. Y la vi. Me puse a escribirla desesperadamente. (RUFFINELLI, 1973, p. 247).

Dolly conta que foi justamente nessa época que conheceu Onetti, quando ele escrevia *La vida breve* desesperadamente às sextas-feiras

---

manos, lo entrego al mundo para que se sumerja en él y viva como pueda. Y yo igual”. (CHAO, 1990, p. 191).

<sup>17</sup> Essa expressão é usada muitas vezes por Onetti e Dolly para definir seu processo de escrita. Em 1990 Onetti comentava com Chao sobre *El pozo*: “Lo escribí de un tirón en Buenos Aires”. (CHAO, 1990, p. 80).

<sup>18</sup> “Cuando en el año treinta, el 6 de septiembre, el general Uriburu dio el golpe de Estado contra Yrigoyen [...] una de las primeras medidas [...] de los milicos para salvar a la patria fue prohibir la venta de tabaco los sábados y domingos. Así que todos los viciosos como yo tenían que hacer acopio el viernes comprando dos o tres cajetillas. A mí me ocurrió que un viernes me olvidé. Tuve un sábado y un domingo horribles, loco de ganas de fumar, me era imposible y en un ataque de malhumor me volqué a escribir *El pozo*. Lo escribí en una sola tarde”. (CHAO, 1990, p. 80).

depois que chegava do trabalho. Dessa forma Onetti contribuía para imagem de escritor “amante”, visceral:

Mire pibe. Cuando yo me pongo a escribir es la hora de la verdad, y con la verdad no hay cuentos chinos. Acepto que mi literatura sea de esa manera, como la describen, pero no hay ninguna contradicción. Es aquel famoso “distanciamiento” del que hablaba Brecht. Sólo que Brecht lo decía casi como un dogma, y en mí, cuando escribo, no hay ningún dogma. Pienso que la vida es así; si hay ternura sale, si hay posición política, sale, quiera o no lo quiera el autor. Pero esas cosas no hay que proponérselas, van a aparecer solas, siempre y cuando estén en la vida. (RUFFINELLI, 1973, p. 8).

Ou seja, Onetti disseminava a ideia de que não havia plano, não havia “artimanhas literárias”, a escrita “aparecia” sem uma proposta delineada. Assim, o escritor ajudava a guiar a imagem construída sobre seu próprio personagem de escritor. Carlos Liscano sugere que “todo o escritor es un personaje inventado por el individuo que quiere ser escritor” (REALES, 2010, p. 123) e também observa que agora que temos acesso às cartas de Onetti a Julio Payró podemos ler pistas de seu plano de obra, o que Liscano chama de invenção de seu personagem de escritor: “[...] entre los años 1937 y 1943 Onetti inventó al escritor que iba a escribir su obra y que para hacer esa invención debió pasar por las etapas por las que pasan todos o casi todos los escritores” (REALES, 2010, p. 125). Primeira etapa: escolher seus mestres.

[...] no olvido que Faulkner no es santo de su devoción, aunque yo vea en él a mi enemigo. Claro que hay 465784935 tipos que escriben mejor que yo; pero en la clase de cosa que yo quiero hacer mis rivales están en U.S.A. (ONETTI, 2009a, p. 106).

Onetti revela mais que sua paixão pela narrativa de Faulkner, revela seu próprio plano de obra. Claro que os críticos onettianos já encontravam grandes indícios desta influência na narrativa do uruguaio,

mesmo porque Onetti sempre citou Faulkner entre seus preferidos escritores e em algumas ocasiões afirmou ser seu escolhido. Em uma entrevista com Eduardo Galeano publicada em 1980 Onetti não hesita quando perguntado qual seria seu autor preferido: “Faulkner. Faulkner. Yo he leído páginas de Faulkner que me han dado la sensación de que es inútil seguir escribiendo. ¿Para qué corno? Si él ya hizo todo. Es tan magnífico, tan perfecto...”. (COSSE, 1989, p. 233).

São vários os estudos críticos comparados entre a narrativa dos dois escritores, a exemplo do livro de Josefina Ludmer, *Los procesos de construcción del relato* (1977), que dedica um capítulo a essa análise; ou ainda o livro de José Pedro Díaz (1989), que também reserva um capítulo ao tema. O que não sabíamos é que esta aproximação a Faulkner era seu desejo, seu plano. O que não sabíamos era o quão consciente Onetti estava de seu plano narrativo. Ler Faulkner é um exercício de escrita para Onetti: “[...] reconozco la calidad de Hemingway y me gusta. Pero a Hemingway siempre lo sentí lejos. Lo leí, como lector. En cambio con Faulkner sí, entro... me enloquezco – soy yo quien está escribiendo!” (RUFFINELLI apud DÍAZ, 1989, p. 51). “Sou eu quem está escrevendo”: mais que uma confissão é uma adoração. Em 1990, na longa entrevista de três dias que teve com Ramón Chao, o entrevistador tenta tirar essa confissão do escritor uruguaio: “Y la técnica de taracea, de ir colocando fragmentos, situaciones relatadas desde varios puntos de vista e ir metiendo al lector en un laberinto, ¿no es faulkneriana?”. Onetti retruca: “Eso implicaría un propósito anterior a la obra: voy a escribir de tal o cual manera. No, no; yo me pongo a escribir y sale como sale, quiero contar un cuento nada más” (CHAO, 1990, p. 69). Quase cinquenta anos após a revelação de seu plano de obra, Onetti o nega. Nega qualquer propósito anterior à obra, no entanto, como lemos nas cartas, esse era justamente seu plano anterior, ter Faulkner como rival. Apesar de negar um plano de obra, confessa sua adoração pelo estilo do norte-americano: “[...] lo que me importa de Faulkner es su estilo, ese afán de decirlo todo, aunque sea imposible. [...] Pero bueno, tal vez mi amor por él se refleja así”. (CHAO, 1990, p. 69).

Hugo Verani, responsável pela publicação das cartas, ressalta a importância delas para os críticos onettianos, principalmente, por seus elementos surpresas: “Onetti se descubre a sí mismo en una obra ajena donde se narra, justamente, de la manera que requiere su propio

temperamento artístico” (ONETTI, 2009a, p. 29). Para Verani, as cartas contribuem significativamente para modificar a imagem que se tinha do escritor. (ONETTI, 2009a, p. 30). Por meio delas sabemos que Onetti tinha preocupações quanto à qualidade de suas narrativas, já que pedia a opinião de Payró sobre as mesmas, justificava suas escolhas e comentava sua opinião. Desmentindo a imagem de um Onetti que não se preocupava com a crítica e que escrevia para si mesmo. Se isso fosse verdade, Onetti não enviaria seus textos a Payró, um intelectual, acadêmico e crítico de arte reconhecido. A amizade com Payró, na verdade, é providencial. O próprio Payró entrega os manuscritos de *Tierra de nadie*, segundo livro de Onetti a ser publicado, para o concurso de Losada e era ele o intermediário que fazia os textos de Onetti chegarem às mãos de Eduardo Mallea em *La nación* e nos colaboradores de *Sur*. Quando escreve o conto “Un sueño realizado”, por exemplo, envia-o ao amigo deixando claro suas intenções: “Lo escribí con intenciones de publicarlo en La Nación y se lo mando para que usted le dé traslado a Mallea...” (ONETTI, 2009a, p. 114). Isso, segundo a interpretação de Verani, “[...] para asegurarse de que sus trabajos fueran recibidos en los medios en que aspiraba publicar; es decir, ambicionaba formar parte de la élite de la modernidad argentina [...]” (ONETTI, 2009a, p. 15). Concordo com essa afirmação, Onetti não era um escritor desprezioso. Onetti queria escrever uma grande obra e queria ser reconhecido pela elite intelectual rio-platense, mas para isso, ele sabia que além de precisar escrever estupidamente bem, precisava ser lido pelas pessoas certas.

Em 1990 o escritor pontua: “Son cosas de la edad. Es probable que entre los veinte y veinticinco años me haya importado mucho que me leyeran. Hoy no me importa nada que se publique o no se publique lo que escribo” (CHAO, 1990, p. 246). Quem fala aqui é Juan Carlos Onetti, escritor reconhecido pela crítica literária pelo conjunto de sua obra e ganhador do Prêmio Cervantes, maior prêmio concedido a escritores em língua espanhola, em 1980. Ou seja, não lhe importa ser publicado pois já foi publicado e reconhecido. Não se preocupa com seu leitor, pois já tem seus leitores e esses já o identificaram com seu mestre norte americano: “Mucha gente dice que mi obra es un empecinado plagio de Faulkner. Por otra parte, las clasificaciones son siempre muy cómodas para los críticos” (CHAO, 1990, p. 69). Além disso, não lhe importava ser publicado, pois já havia ganhado uma boa quantia monetária com o Prêmio Cervantes. Dolly e Onetti nunca esconderam a

importância econômica desse prêmio para eles. Afinal, segundo Dolly me relata em 2015, com o dinheiro foi possível comprar o apartamento que viviam em Madrid e duas salas comerciais, o que melhorou a vida de ambos nos últimos anos e que tem sido fundamental para a sobrevivência de Dolly e de sua irmã até hoje. Mesmo observando cada um desses fatores, é difícil de acreditar que, não lhe importava ser publicado, posto que ao falar sobre seu método de trabalho, o já consagrado Onetti destaca também o trabalho de correção, edição e o pagamento por sua obra:

Dolly! Confírmale a este caballero cómo trabajo. Escribo a mano, ella se encarga de marcarme las palabras repetidas y de que no queden consonancias, los ente con ente... etcétera, de modo que si a alguien hay que felicitar por la maravillosa perfección de mi escritura es a ella; después lo pasa a máquina y se lo manda a Carmen Balcells. Y, al fin, a esperar el cheque. (CHAO, 1990, p. 30).

Se realmente não lhe importasse ser publicado ou lido, as fases de correção, edição e venda não seriam comentadas com esse grau de importância. Importância essa que realmente exerce Dolly e Carmen Balcells. Trata-se, pois, de uma despreocupação aparente, ou uma “sensação” de despreocupação, que Onetti almejou ter desde o início, uma vontade de não virar um “macró” da arte, assim como o personagem de *Tierra de nadie*, mas para entender isso temos que voltar no tempo e visitar o jovem Onetti. Afinal, para chegar a esse estágio de “sensação” de despreocupação com o leitor, a crítica, as publicações e o método de trabalho, o velho Onetti foi antes o jovem Onetti, que, em certos momentos da sua vida, esteve preocupado com todos esses temas. O fato é que no começo de sua carreira artística Onetti revela algumas tensões que seriam encaminhadas de forma diferente no decorrer do tempo.)

### *Onetti e o plano de um “macró da arte às avessas”*

Onetti declara que *El pozo* foi escrito “de un tirón”, no início da década de 30 na cidade de Buenos Aires, em decorrência da falta de

cigarros. No entanto, a narrativa só foi publicada no final dessa década, em 1939, quando dois amigos seus, Cunha Dotti e José Pedro Díaz, compraram uma prensa caseira e lhe pediram um livro curto para inaugurá-la. Onetti, que havia perdido os manuscritos de *El pozo*, o reescreve e este é publicado com um total de 500 exemplares (CHAO, 1990, p. 84,85). O próprio José Pedro Díaz comenta o ocorrido e sugere que o extravio da obra não significa um descaso pela mesma, se não uma preferência pela realização da escrita mais que por sua conservação (DÍAZ, 1989, p. 9). Por outro lado, essa constatação não exclui o interesse de Onetti em publicá-la. Mas esse seria um assunto de outra esfera, uma esfera arquivística. Relevante lembrar que a capa dessa primeira edição de *El pozo* revela duas características importantes que acompanhariam toda a trajetória de Onetti: a apreciação das artes plásticas e seu tom irônico. Explico: Onetti encomenda um falso Picasso a um de seus amigos, ou à sua esposa na época, que também pintava, para ilustrar a capa do livro. A verdadeira história da origem da capa nunca vamos saber, o que sabemos é que se trata de uma “broma” onettiana. Na carta que escreve a Payró em dezembro de 1939, comenta: “No me reproche demasiado el Picasso de la carátula. Me ha servido para divertirme en silencio con mucha gente” (ONETTI, 2009a, p. 93).

Já o segundo livro a ser publicado, *Tierra de nadie*, foi uma narrativa trabalhada ao longo do tempo apesar de também preenchida por ataques de “tirón” como revela na carta 12 de data provável de fevereiro de 1938:

Víctima de un espantoso ataque de ganas de trabajar —y con esta máquina que usted juzgará— he quedado casi mudo y manco para toda prosa vil. Término que comprende a todo montón de palabras no nacido para la eterna vida que gozarán las páginas de la actual the best of the world. (ONETTI, 2009a, p. 56).

Desde a primeira carta (1937) que temos acesso, Onetti faz alusão à narrativa de *Tierra de nadie*: “¿Qué decirle de su carta sobre mi islita, ínsula o islote?” (ONETTI, 2009a, p. 35). A ilha é uma alusão à ilha paradisíaca de Faruru, espaço literário criado para refúgio de criação em *Tierra de nadie*. A narrativa é chamada inicialmente de *Folletín* e por vezes é mencionada como “the best of”:

Anoche pasé en limpio (un limpio semejante al de esta carta), un capítulo de the best etc. [...].  
Pero tranquilícese, no se trata de una novela de frases, habrá de todo y sigue llamando ‘Folletín’.  
(ONETTI, 2009a, p. 56).

Ainda nessa carta de fevereiro de 1938 o jovem escritor revela outro elemento que nos faz não ter dúvidas de que a narrativa em questão é *Tierra de nadie*:

Todo el tiempo pensando en usted por varias cosas y acaso sobre todo porque uno de los capitulados era un pintor con una cierta rebelión ante las circunstancias, ante la obligación de optar. En fin, ya lo leeremos y hablaremos. Hay una frase del citado señor que puede servir de pista. No es enfática porque la dice más o menos en chiste: una vida artística es la de Gauguin y no la de Oscar Wilde; así como el amante es Romeo y no Casanova. (ONETI, 2009a, p. 56, 57).

Assim é, em *Tierra de nadie* os personagens Casal, Llarvi e Mauricio se questionam sobre a arte e o que seria a vida de um artista. E em dado momento revelam a “pista” sugerida por Onetti na correspondência com Payró:

Vida de artista es la de Gauguin y no la de Wilde.  
Entregar la vida de uno al arte y no usarlo para embellecerse la vida.  
Pero déjeme lucir mi frase. Vida artística:  
Gauguin y no Wilde. Luego se agrega: el amante es Romeo y no Casanova. (ONETTI, 1996, p. 56).

O que o jovem Onetti faz questão de chamar de “pista”, é mais um elemento importante de seu plano de obra e seu plano de artista. No diálogo o personagem pintor coloca em oposição a vida de Gauguin e Oscar Wilde. Sugere que o último ao usar a arte para embelezar a vida, ou seja, “explorar a arte” e viver dela, seria como ser um “macró” da arte. Mas adiante na narrativa de *Tierra de nadie* lemos a opinião do personagem pintor sobre o tema:

Compro libros de arte, reproducciones de arte, tengo dos viajes artísticos en mi prontuario. Converso de arte y voy a todo lugar donde se huele arte... Magnífico. Pero eso es, más bien, ser un poco macró. [...] No digo macró de mu mujer sino macró del arte. (ONETTI, 1996, p. 56).

“Macró”, segundo o dicionário etimológico do Lunfardo de José Gobello (2005, p. 41) significa proxeneta, cafetão, ou seja, “persona que obtiene beneficios de la prostitución de otra persona” (RAE). Isto é, o personagem onettiano sugere a existência de dois tipos de artista, um que usaria a arte, usufruindo de seus benefícios, como um cafetão, como um “macró” vive de suas prostitutas. E o outro que vive da arte, mas despreocupadamente, ou ainda, preocupado com a execução de sua própria arte menos que com sua repercussão, seu valor de compra e venda. Essa teoria onettiana me remete ao conto “Las mellizas”, publicado pela primeira vez em 1973. O conto narra a história de duas irmãs gêmeas que sobrevivem da prostituição. No entanto, uma delas não consegue cobrar de seus clientes, exerce a atividade da prostituição, mas não recebe por isso. Já a outra irmã, sabe muito bem como realizar a função e receber por ela, assim acaba por ter que sustentar a irmã. É notável como esse caso pode exemplificar a teoria. A irmã que executa e sabe cobrar seria “macró” de si mesma, já a irmã que apenas executa a função mas não recebe por isso, seria um tipo de “macró às avessas”. Vale lembrar que mesmo sem receber a personagem não deixa de exercer a função, ou seja, ela não “vende seu corpo”, não existe troca, ela faz porque essa é sua função.

No entanto, o grande “macró” das narrativas onettianas é Larsen, quem em *Juntacadáveres*, decide reunir os “cadáveres” de Santa María e organizar um prostíbulo. Coincidência ou evidência, uma das possibilidades da origem do termo “macró” é *maquereau*, do francês, que significa o mesmo nessa língua, mas também significa o nome de um peixe “caballa”. Esse é um peixe comercializado normalmente já dessecado, como as mulheres em *Juntacadáveres*. Já “proxeneta” tem sua origem no grego, *προξενητής*, que significa “protetor”, “estrangeiro” e que foi para latim com o sentido de “mediador, intermediário, comissionista”. Assim, o “macró” seria o mediador, intermediário, comissionista, entre os “cadáveres” e seus compradores. O “macró” da

arte também teria a mesma função de comissionista do que poderia ser entendido como um “cadáver” de arte.

Em seu plano de artista Onetti não quer ser um “macró” de arte, como o personagem de *Tierra de nadie*, senão um artista: realizando mais que comentando sobre sua realização. Preocupando-se com a obra mais que com sua repercussão, detendo-se a escrever mais que arquivar e publicar. Não exercendo a função de “mediador” ou “intermediário” entre a obra e seu consumidor. Sem surpresas para a crítica onettiana, visto que isso explica de certa forma muitas de suas atitudes ao longo de sua vida, que contribuíram para a imagem de um Onetti fechado, recluso, que concede poucas entrevistas e participa de raros eventos literários. Talvez o melhor exemplo sobre esse plano de fuga a quase impossível posição de “macró às avessas” seja quando ao receber o prêmio Cervantes em 1980, Onetti não tenha participado da festa de comemoração do prêmio. É muito significativo o fato de o premiado naquele ano não ter participado da festa pós cerimônia de premiação. O autor, apesar de ter recebido, aceitado e, de certa forma, até esperado o prêmio (dois anos antes Luis Rosales lhe havia dito que ganharia o prêmio, no entanto aquele ano o prêmio foi para Dámaso Alonso e no ano seguinte para Borges e Gerardo Diego) não vai à comemoração. Conta Dolly que Onetti disse à rainha espanhola que não iria no jantar e ela lhe disse que o buscaria, mas isso não aconteceu. Dolly e Raquel, irmã de Onetti, o representaram naquela noite. Essa atitude sugere sua vontade de mostrar-se “macró da arte às avessas”.

A questão da obra de arte e da indústria cultural também é problematizada em outras narrativas onettianas, como, por exemplo, em *La vida breve* e *Dejemos hablar al viento*. Na primeira, Brausen vive o dilema da escrita e é a forma como esse dilema é construído que extrapola a narrativa convencional revelando-a, para muitos, como uma das narrativas inaugurais do romance hispânico contemporâneo. Além disso, o assunto é abordado de forma paralela, sob diferentes perspectivas durante a narrativa, a exemplo do capítulo “Los Macleod”, no qual Brausen e Macleod divagam sobre a arte e a indústria cultural. Macleod justificando suas ações, que poderíamos considerar de “macró” da arte, explica que na Idade Média a arte era guiada pela Igreja, já no século XX guiada pela propaganda. E como sempre, preocupado com quantias e valores a serem recebidos e pagos pontua a capacidade de Stein de conseguir dinheiro “con alguna fórmula infalible de Platón

Carnegie, Sócrates Rockefeller, Aristóteles Ford, Kant Morgan, Schopenhauer Vanderbilt” (ONETTI, 1999, p. 165). Assim, em uma única frase, o personagem ironicamente reúne renomados filósofos da arte e grandes empresários que construíram impérios, sugerindo que a fórmula para a sobrevivência da arte estaria no “casamento” desses dois tipos de arte.

O pensamento de Schopenhauer sobre a arte, por exemplo, pode ser lido em paralelo à suposta teoria onettiana sobre um “macro da arte às avessas”, posto que o filósofo constrói um pensamento que opõe a arte à utilidade e ao interesse. Também ataca claramente os escritores que fazem da literatura uma mercadoria. Segundo Leo Afonso Staud (2014), Schopenhauer, ao fazer uma distinção entre o “homem vulgar” e o “sujeito puro”, sugere que o primeiro é “aquele que nunca esquece de si e da ciência que produz conhecimentos utilitários” (STAUD, 2014, p. 157). Já o segundo, “ao contrário, ao fazer a abstração da utilidade, não pergunta mais por que as coisas são, nem para quê, onde, quando, mas apenas o que são” (STAUD, 2014, p. 157). O “homem puro” seria o artista, ou gênio, como também o estabelece Schopenhauer. O personagem Macleod já sugere a Brausen a necessidade do afastamento de si mesmo para a composição de uma obra: “Un hombre no hará nada si no se olvida de sí mismo. [...] le doy ese consejo: si usted no se olvida de Brausen y se entrega por completo a un negocio... Es la única manera de trabajar, de hacer cosas” (ONETTI, 1999, p. 165). Seria a gêmea “macro às avessas” um exemplo do “homem puro”? Seria ela uma artista por não se fazer utilitária, por esquecer-se de si mesma e nunca cobrar?

Coincidência ou evidência, folheando o livro *Con Onetti: diálogos con Dolly Onetti*, publicado em 2014 com apenas 100 exemplares e sem marcação de número de páginas, me deparo com o nome de Schopenhauer. Paro e leio. Dolly narra a relação entre seu pai e Onetti. Juan Muhr, nascido na Áustria, amante da música clássica, violinista, quando jovem se muda para a Inglaterra para aprimorar sua destreza em língua inglesa, no entanto, quando inicia a primeira guerra mundial se refugia em Buenos Aires. Apesar de não trabalhar com música, quando Dolly e sua irmã eram pequenas, passavam todos os fins de semana tocando com seu pai. Dolly tocava violino como seu pai e sua irmã piano com sua mãe. No início quando soube da relação de sua filha com Onetti não ficou nada satisfeito, já que conhecia a fama do escritor, mas depois se acostumou com a ideia. Em umas férias na casa do casal,

na praia de Logomar, no Uruguai, Dolly viu seu pai e seu esposo caminhando na praia e conversando. “Hablaban de Schopenhauer, de literatura, de música clásica”. E esse é o único episódio que Dolly escolhe narrar sobre a convivência entre seu pai e seu esposo. E Schopenhauer é o único autor citado.

Em *Dejemos hablar al viento*, o personagem Medina vive uma dupla posição enquanto “macró”. Assim, como outros personagens onettianos, ele vive à custa de uma mulher, Frieda. Esta, por sua vez, o coloca em posição de “macró da arte” falido, já que é ela quem inventa um Medina pintor de retratos e é ela quem agencia seus clientes. Medina se entendia pintando por encomenda, vivendo como um “homem vulgar” e servindo-se da arte, uma arte utilitária, ele não é um “macró” profissional, é um “macró” em decadência. Mas, contraditoriamente ou talvez não, tem um sonho de “sujeito puro”, almeja pintar uma “onda perfeita”. Medina, que mora em uma casa na praia, durante toda a narrativa caminha pela costa em busca de tal “onda”, uma busca como a de Gauguin, que vai morar nas Ilhas Marquesas em busca de pureza e paz para criar. Assim, lemos em seu diálogo com o jovem Cristiani:

—Usted que pinta, señor. Por qué no hace cuadros para mostrarle a la humanidad el peligro de las bombas atómicas... Quiero decir que la gente habla mucho, pero ni siquiera lo imagina. En lugar de balas, hidrógeno.

Yo quería insultarlo, pero contesté con dulzura, lento:

—Tiene razón, Cristiani, sería bueno, sería mejor. Pero la humanidad no va a mirar mis cuadros. Está seguro. Y es posible que después de las bombas empiece el paraíso. Sin embargo, usted y yo andamos en lo mismo. Hay que pensarlo. (ONETTI, 1979, p. 70).

Cristiani quer ver a intenção na pintura, procura um engajamento político, um sentido claro e para ele urgente. Medina por sua vez é paciente e tenta plantar a dúvida no jovem. Primeiro perguntando-se se a “humanidade” veria seus quadros. Segundo destacando sua dúvida perante certezas. Como ter certeza das consequências de uma bomba?

Por último, Medina sugere que ambos estão na mesma situação e têm a mesma responsabilidade.

Lembramos que indagações semelhantes já são encontradas em *Tierra de Nadie*: “La intención, ¿Cómo decirle? lo que yo quiero hacer con las figuras y los colores, y claro que todavía no puedo, eso es mío. ¿Entiende? Pero no las figuras que usted ve, no esos colores. Ni siquiera la manera de ponerlos con el pincel” (ONETTI, 1996, p. 54). Casal, o personagem pintor, problematiza a questão da intenção na criação de uma obra de arte, explicando pacientemente, assim como Medina, a diferença entre a visão do autor e as possibilidades de leitura de uma obra. É como se a argumentação de Medina complementasse a de Casal, ou vice e versa. O que Medina pondera a Cristiani é justamente isso, que não importa a intenção do autor, a leitura estará a cargo do leitor que verá com seus olhos, com suas experiências e conhecimento. Nas duas narrativas, a de 1940, *Tierra de Nadie*, e a de 1979, *DHV*, a questão do autor, ou de sua morte, como se leria, posteriormente, em Michel Foucault e Roland Barthes, é colocada em xeque com complexidade e ao mesmo tempo simplicidade. A simplicidade que almejam Casal e Medina em suas pinturas. Casal sugere que preferiria ser um bárbaro, mas não um bárbaro que faz barbaridades, “un barbarito ingenuo, tener un alma simple” (ONETTI, 1996, p. 53). O “homem puro” de Schopenhauer? E na continuação do diálogo ele compara seu ideal “barbarito” com uma criança: “Cuando un niño dibuja solo piensa en reproducir lo que quiera, ¿no?, nada más que en eso. Ahora la preocupación de todos no es expresarse. El centro está en otra cosa, se pinta para usar medios de expresión hermosos o como quiera decir” (ONETTI, 1996, p. 53). Vida de artista é a vida de Gauguin. Gauguin buscou justamente preocupar-se com sua arte e não com as delimitações postas pela indústria da arte, por sua mediação, pela figura de um “macró”. Medina, numa tentativa de fugir de ser um “macró” de Frieda e “macró” da arte, almeja pintar a onda perfeita: “No era una ola del Pacífico, no era una ola japonesa; que esto quede aclarado” (ONETTI, 1979, p. 95). Supomos que Medina não queria reproduzir *The Great Wave*, do artista japonês Katsushika Hokusai (1760-1849), mas será que sua onda não lembraria *The wave*, pintura de Gauguin de 1888?<sup>19</sup>

---

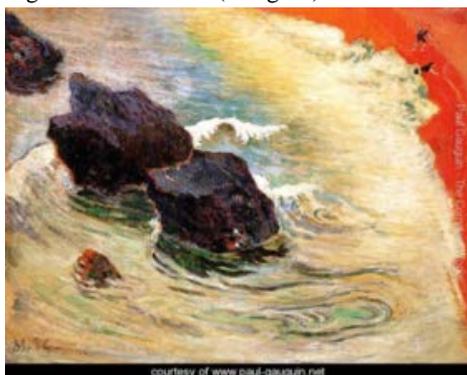
<sup>19</sup> No artigo “Onetti e Bacon: um estudo para *Dejemos hablar al viento*” (em anexo), publicado em 2012 na revista Landa eu já havia feito essa aproximação entre as pinturas de Gauguin, Hokusai e a de Medina. No

Figura 2 – *The Great Wave* (Hokusai)



Fonte: [www.kasushikahokusai.org](http://www.kasushikahokusai.org)

Figura 3 – *The wave* (Gauguin)



Fonte: [www.paul-gauguin.net](http://www.paul-gauguin.net)

E Casal, em *Tierra de nadie*, continua sua explicação sobre a condição artística: “Si fuera el barbarito ingenuo encontraría fácilmente lo que es mío. Somos un conjunto de cosas prestadas. A veces las robamos. Fíjese en el cuadro.” (ONETTI, 1996, p. 54). Somos um conjunto de coisas emprestadas, o dialogismo de Mikhail Bakhtin:

---

entanto, nesse artigo a análise vai além, pois aproxima também à pintura de Francis Bacon (como o texto foi produzido durante uma das fases de composição desta tese, optei por trazê-lo em anexo). Juan Carlos Mondragón faz um estudo sobre as artes plásticas na narrativa de *DHV* no artigo “Las ideas estéticas del comissário Medina”.

“entre todas as palavras pronunciadas no cotidiano não menos que a metade provém de outrem” (1988, p. 147). O “mosaico de citações” diria Julia Kristeva ou intertexto. O texto plural e seu rumor de Roland Barthes. A disseminação de Derrida. Ou o mal de arquivo? Seria o arquivo um conjunto de coisas emprestadas, que se fazem presentes enquanto ausentes e enquanto presentes ausentes? O que está presente no arquivo, o documento/monumento, registro armado pelo arquivista e pelas “intempéries” do tempo, seria esse documento justamente aquilo que está ausente, já que sob essa capa documental.monumental.policial o que se mostra é o que se quer mostrar e o que se esconde é o não registrado. O documento é uma “roupagem” ou ainda uma “montagem”. O que estaria o documento omitindo? A etiqueta branca da Biblioteca Nacional esconde a palavra policial e a palavra policial o que esconde? O que mostra? O que estaria sob esta capa policial? O que mostram os manuscritos de *DHV*? O que não mostra? O que doa Dolly aos arquivos da Biblioteca Nacional? O que não doa? O que nos fala? O que não nos fala?

O personagem Medina, narrador, falso médico, enfermeiro, pintor, na segunda parte de *DHV*, não mais como narrador, ao menos assim a narrativa nos faz interpretar, é delegado de polícia, ou seja, é investigador. Medina que já foi delegado de polícia em “La cara de la desgracia”, agora além de investigador de crimes, pinta, mas escondido. Medina pinta escondido em Santa María (segunda parte). Se antes em Lavanda (primeira parte) Medina ocupava seu tempo pintando, em Santa María tem que exercer a função de delegado e pintar apenas durante as madrugadas. Juan Carlos Mondragón afirma que: “La obra de Medina expone los límites de la palabra [...] el relato escrito es resultado del no poder pintar lo que se cuenta” (p. 4). A narrativa que surge seria um suplemento da pintura. Estaria Mondragón sugerindo a possibilidade de Medina também ser narrador da segunda parte de *DHV*? Se for isso, gostaria de ter sido Pinto a primeira a dizer isso.

Van Dine aproxima a concepção de um crime com a concepção de uma obra de arte:

O crime assenta sobre os mesmos fatores de uma obra de arte- concepção, técnica, imaginação, iniciativa e organização. Além disso os crimes variam tanto em suas particularidades, aspectos e natureza, como as obras de arte. Na verdade, um

crime planejado cuidadosamente denuncia, tanto como um quadro, a expressão individual do seu autor. E isso é que permite e facilita a pesquisa. (DINE, 1977, p. 76).

Em *DHV* Medina exerce as funções de artista, de investigador de crimes e também de criminoso. Que empréstimo observaria Casal nesse quadro/narrativa? Os empréstimos continuam (e claro não pararam de continuar enquanto houver um leitor diferente para a obra, afinal já nos advertiu Casal, o que vê o leitor não é o mesmo que vê o autor), no final de *DHV* descobrimos que a onda perfeita é pintada furtivamente por Medina, que a esconde no armário. E quem faz a revelação é uma das testemunhas deste crime/obra, confirmando a teoria de Vance de que todo crime e toda obra de arte têm suas testemunhas:

Y pude ver que había un cuadro grande, pintado sobre cartón que representaba una ola gigantesca, hecha toda con pedazos de blancura distinta. Blancura de papel, de leche, de piel. Nunca en este río hubo, nadie puede haber visto una ola como ésa. Así que pensé que el comisario la había imaginado o que era un recuerdo de otro país, de otro río o de un mar que yo nunca vi. (ONETTI, 1979, p. 244).

Uma lembrança ou imaginação de outro país, esteve Medina em Faruru? Ou em Papeete, capital da Polinésia? Esteve Medina em *Tierra de nadie*? Ou em *Noa noa*? Isso não sabemos, só supomos. Os empréstimos agora não são mais de Onetti, são de Pinto. E Pinto, eu pinto, pinto um quadro/narrativa/relatório policial-literário/tese no qual revelo que no documento/monumento/manuscrito podemos ler o processo de criação da pintura da onda perfeita de Medina. No caderno cinza policial, entre o que seria posteriormente a narrativa do capítulo XI “Juanina”, nos fólhos 62.35 e 62.36 há uma parte inédita da narrativa que revela a busca de Medina e o nome do artista Japonês:

Ahora mi mamá es hacerme comprender. Se me ocurre de pronto que todo será más fácil de

explicar si hablo un poco de un blanco; un verde y un azul.

Frieda tenía o alquilaba una casa en cualquier parte de la costa de La Banda. Todas son iguales desde el sur hasta Brasil. Yo conocía la inutilidad de mis madrugadas, de las tardes hambrientas, de los crepúsculos ardientes o invernales. Reconocía esa esperanza en cada viaje sin destino.

Final e inquieta que se junta con la hora en que vuelven los pescadores; cuando es posible creer que el secreto será revelado de improviso al último que se mantenga atento, al que aguarde tenaz y resignado. Nunca descubrí la clave ni me llegó la gracia. Pude jurar, no es seguro, que la culpa no era mía, que sólo se trataba de un desencuentro con la casualidad.

Próximo a Frieda, regresaba al hotel en el principio de la noche, cargando el caballete, la caja de pinturas, la barba y la pipa. No sufría demasiado, tal vez no existiera, por lo menos allí, desde el primer grano de arena en La Banda hasta el misterio de Brasil, lo que yo había salido a buscar.

Después de la comida, en la noche alta, quedaba los cartones y los fracasados, respiraba plácido el olor de los óleos; para no verlos más, para que no me despistaran en la peregrinación de la mañana siguiente. Se trataba de "Hokusai", claro, y yo no tendría nunca, entre tantas otras cosas, noventa años de edad. Pero, sin buscar excusas, los verdes y los azules sólo me interesaban como bases del cuadro; podían ser cualquier cosa, podían no ser agua. Yo estaba obsesionado por la conquista de un blanco impuro y su espuma, su espesa, extendida insolencia, su corrupción y su sonrisa bajo los colores graves del cielo.

Y fue así la pequeña historia: en cuclillas cumplía cada noche el rito solitario de la fogata, cuando el hotel dormía. Respiraba sin tristeza el olor acre del aceite, el olor de la estación. (62.35, 62.36, grifo nosso).

O capítulo XI é justamente o capítulo no qual Medina faz sua explanação sobre a obra de arte para Cristiani. Nesse trecho inédito sabemos que Medina realmente nunca teria visto a onda buscada, pois ela não estaria na costa de La Banda, era uma onda imaginada, e se tratava de um “Hokusai, claro”. A revelação que depois é omitida da narrativa está clara no manuscrito/monumento. O que também é revelado é o nome dado ao que, posteriormente, seria a cidade de Lavanda, La Banda. Sobre essa transfiguração falarei mais adiante, o que quero ressaltar agora é o que eu Pinto sobre essa transformação a partir dos quadros em questão. Estaria Lavanda ocultando um paralelo com o livro *Noa noa* de Gauguin? *Noa noa* na língua nativa Maorí significa perfumado em algumas traduções. Julio Payró (1951, p. 89) traduz como “La isla fragante” em seu livro *Héroes del color*. A relação de Onetti com Payró, que antes da publicação das cartas era desconhecida, agora se mostra evidente. Payró é artista, intelectual e referenciado estudioso e crítico de arte. Realiza inúmeras publicações em La Nación e na revista Sur, além de livros sobre arte. Evidência ou coincidência? Seria Lavanda uma transfiguração de *noa noa*?

Quanto mais ingênuo e menos experiente for, menos referência de outros se terá e mais facilmente encontrar-se-á na obra de arte, assim divagava Casal. Evidência ou coincidência Payró reproduz trechos de uma carta que Gauguin escreve a Strindberg desde Taiti:

‘Si nuestra vida está enferma nuestro arte, también tiene que estarlo, y sólo podemos devolver la salud empezando de nuevo, como niños o como salvajes... Vuestra civilización es vuestra enfermedad, mi barbarie es mi restablecimiento’. (PAYRÓ, 1950, p. 150, grifo do autor).

Começar de novo como crianças ou selvagens, o mesmo desejo do personagem Casal em *Tierra de nadie*. Sendo que o livro de Payró, *Pintura moderna*, é publicado pela primeira vez em 1942 e a narrativa de Onetti em 1941. A julgar pelo diálogo lido nas cartas entre eles sabemos que Onetti tinha grande respeito pela sabedoria sobre arte do amigo. Em uma carta escrita em 1937, o jovem escritor reclama a falta de uma crítica a altura de Gauguin no livro *Historia del arte*, de Elie Faure (p. 41). Na carta de 16 de novembro de 1942, Onetti agradece o

livro recém-publicado que recebe do amigo. Hugo Verani, em nota dessa carta, alega que Payró publica três livros naquele ano: *Pintura moderna: 1800-1940*, Maillol e *Tintoretto* (ONETTI, 2009a, p. 147). Não se sabe qual livro foi enviado na ocasião, ou se foram os três livros. Por outro lado, na carta de 18 de janeiro de 1943, Onetti comenta o que parece ser o livro *Pintura moderna: 1800-1940*. “Anoto: me dio una impresión de Gauguin muy distinta a la anterior y distinta también a lo que me habían dado otras cosas suyas sobre el tema” (ONETTI, 2009a, p. 152). E parece também estar em posse do livro *Tintoretto*, pois comenta em seguida: “Demonio: ¿Por qué Tintoretto? ¿Por qué no algo extenso sobre cualquiera de esta gente, de los impresionistas en adelante?” (ONETTI, 2009a, p. 152). Onetti alega a necessidade de mais estudos sobre a arte a partir dos impressionistas, já que, no livro sobre a pintura moderna, cada pintor ganha de duas a três páginas apenas. Payró parece atender ao apelo do amigo e em 1951 publica um estudo minucioso dos pós-impressionistas no qual cada pintor selecionado ganha mais de quarenta páginas. Nessa publicação, faz menção a uma famosa carta de Gauguin a Pissarro na qual pede, ironicamente, ao amigo que envenene Cézanne durante a noite para que este revele em sonho a “receita” de sua arte. Segundo Payró (1951, p. 78), Cézanne no final da vida acusa Gauguin de ter roubado “sua pequena sensação”.

Quem rouba a sensação de quem? Não seria esse roubo os inevitáveis empréstimos ponderados pelo personagem Casal? Esse jogo de documentos-provas-pistas e suas datas não nos levam a afirmar que a narrativa de *Tierra de nadie* carrega empréstimos consideráveis de sua relação com Payró e de sua adoração por Gauguin, mas as palavras do personagem Casal não nos deixam outra escolha a não ser a de fazer tal afirmação. Afinal, a relação de ambos me parece que ia muito além dos conteúdos das cartas publicadas. O que dizem as cartas não publicadas? Teria Onetti sentido a pequena sensação de Payró ou teria Payró sentido a pequena sensação de Onetti?

Ainda em *Tierra de nadie* há outra referência a Gauguin, no nome da ilha paradisíaca almejada pelo personagem Aranzurú. Faruru, uma alusão a uma série de gravações de Gauguin, que inicialmente foram produzidas com o objetivo de compor o livro *Noa noa*, que nunca foi publicado, levam o nome escrito em Maorí, *Te Faruru*, que significa “aqui se faz amor”, como já adverte Verani (2009, p. 19). Seria Lavanda uma transfiguração de Noa noa-Faruru?

Coincidência ou evidência, Onetti declarava que para ele fazer amor, embriagar-se e escrever eram como que uma religião.

La pérdida del sentido a causa del alcohol, o a causa de estar escribiendo casi obsesivamente o el momento en que se hace el amor, son hechos religiosos. La vida religiosa—en el sentido más amplio— es la forma que uno quiere darle a la vida. (ONETTI, 1985, p. 36).

E agrega que escrever é um ato de amor. Ou seja, criar é um ato de amor, criar é uma religião. A religião de Onetti e Gauguin? Gauguin buscou não apenas o “homem puro” em sua experiência em ilhas afastadas da civilização europeia, mas uma “arte pura”, uma arte fora das convenções estéticas e técnicas consagradas no ocidente na época. Segundo Teresa Camps (2008, p. 24): “Paul Gauguin quiso ‘liberar a la pintura’, liberar a la pintura de sí misma, de todo aquel artificio que suele conllevar; de los convencionalismos y de los recursos técnicos que facilitan la realización de obras destinadas a los salones; de los virtuosismos decorativos”. Não é difícil entender porque a vida do pintor é uma referência para Onetti e seus personagens. Podemos imaginar os personagens de *DHV*, Medina e Cristiani caminhando na praia em busca da onda perfeita ao lado de Onetti, Juan Muhr e Gauguin.

Se Gauguin é o exemplo de “macró às avessas”, Wilde é exemplo de “macró”. Wilde é narrador, teatrólogo, poeta, mas também é ensaísta, teórico, crítico e palestrante. No ano de 1882, por exemplo, em 260 dias Wilde profere 140 palestras sobre estética nos Estados Unidos da América. Isso significa mais que uma palestra a cada dois dias, Wilde tem uma vida de “macró” vive da arte: explora as suas possibilidades, disserta, filosofa, teoriza sobre ela, como define o personagem Casal: “Compro libros de arte, reproducciones de arte, tengo dos viajes artísticos en mi prontuario. Converso de arte y voy a todo lugar donde se huele arte... Magnífico. Pero eso es, más bien, ser un poco macró”. Mas isso não quer dizer que Onetti desqualifique o trabalho de Wilde.

Vejam os que posso emprestar da produção de Onetti para explicar minha afirmação. Primeiro, alguns empréstimos que leio do livro *A decadência da mentira*, de 1889, no qual o autor, no estilo de um

diálogo socrático, apresenta o que chama de uma Nova Estética, na qual teoriza sobre a arte e pontua algumas de suas opiniões mais famosas sobre o tema: “[...] Life imitates Art far more than Art imitates Life [...]” (WILDE, 1894, p. 36) e “Art never expresses anything but itself” (WILDE, 1894, p. 39). Em primeiro de setembro de 1939, sob o pseudônimo *La piedra en el charco*, Onetti reclama por uma literatura uruguaia metropolitana inexistente: “[...] Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita” (ONETTI, 2009a, p. 368). Repassando os contos apresentados em um concurso organizado pelo semanário *Marcha*, o escritor constata que a maioria tem argumentos que se passam no interior do país, por isso escreve o texto em questão, intitulado “Literatura nuestra”. No trecho citado, já notamos o diálogo com Wilde quando declara que a capital só terá vida quando os escritores escreverem sobre como é a vida em Montevideo. Sobre esse tema Renaud (1993, p. 21) se pergunta: “¿Pero responde su obra a las exigencias teóricas que él mismo ha formulado? ¿Ha sabido conferirle el rango de ciudad a la aldea y se reconocen realmente en sus cuentos y novelas sus contemporáneos?”, a própria crítica responde: “Indiscutiblemente, el desafío ha sido brillantemente aceptado”. O artigo de Onetti termina citando diretamente a Wilde:

Decía Wilde –y ésta es una frase de las más inteligentes que se han escrito– que la vida imita el arte. Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de la ciudad. Es indudable que, si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban. (ONETTI, 2009d, p. 368).

A citação vem acompanhada de um elogio a Wilde: “a frase mais inteligente que escreveram, que a vida imita a arte”. Lembremos que somente um ano antes, o jovem Onetti havia escrito a Payró sobre sua teoria da vida de “macró da arte”, de Wilde, o que já me leva a pensar que sua teoria não exclui de forma alguma sua admiração pelo

autor irlandês. Mesmo porque, isso também implicaria no respeito e adoração que tem pelo próprio Julio Payró, já que este é também além de pintor, intelectual e crítico de arte. Payró, dentro desta concepção onettiana, também poderia ser considerado um “macró da arte”.

Outra testemunha da narrativa onettiana, Luis Harss, escritor, crítico e ensaísta chileno, comenta que, segundo o próprio Onetti o cenário do quarto de Brausen em *La vida breve* teria sido emprestada de uma aquarela do pintor norte-americano Ivan Albright encontrada em uma edição de luxo de *O retrato de Dorian Gray* (HARSS, 1973, p. 230). No entanto, a relação do pintor com a obra de Wilde vai muito além disso. O quadro mais famoso de Albright é justamente *The picture of Dorian Gray*, encomendado, em 1943, para a cinematização do romance homônimo realizada por Albert Lewin. O filme estreou em março de 1945<sup>20</sup>.

Coincidência ou evidência em *La vida breve* Brausen é um publicitário que é contratado para escrever um argumento para cinema. Entre suas angústias com sua mulher e as novas experiências com sua vizinha, Brausen escreve ou imagina o médico Díaz Grey e a cidade de Santa María, que, na verdade, é um resgate de uma lembrança de Brausen. Assim como em *Dorian Gray*, a criação passa a fazer parte essencial na vida do personagem e no final da narrativa transfere-se para o nível diegético de seu criador. Assim entendo que há mais empréstimos que o nome de Díaz Grey e *Dorian Gray*, como sugere Díaz (1989, p. 15). Na narrativa de Wilde, o pintor encontra no amigo e modelo uma nova concepção de arte que muda tudo. Quando termina o retrato de *Dorian Gray*, prefere não expô-lo por achar que o quadro retrata muito de si mesmo, revela-o em demasia. O quadro então é presenteado a seu modelo, que deseja que este envelheça em seu lugar: “Se o quadro pudesse mudar, e eu permanecer para sempre como sou hoje!” (WILDE, 2016, p. 37). Brausen por sua vez vive momentos desinteressantes e penosos com sua mulher que recém sofreu ablação da mama, então muda sua posição na narrativa ao criar Díaz Grey e toda

---

<sup>20</sup> Em abril do mesmo ano Onetti se casa com sua terceira esposa, Elizabeth María Pekelharing, Peke, ou “la holandesa” e vivem em Buenos Aires. Conta a história, que em 1948, um dia que saía para o trabalho, *La vida breve*, lhe caiu do céu (DOMÍNGUEZ, 2009, p. 99).

sua atmosfera e ambiente, ao ponto de virar um fundador, ou até mesmo um deus em narrativas posteriores como em *DHV*.

Confidência ou evidência, para o filme de Albert Lewin, houve um segundo pintor contratado, o português Henrique Medina de Barros, responsável pela concepção da primeira versão do retrato de Dorian Gray. Seria ele uma primeira referência de Medina? Medina, assim como o pintor de Wilde, receia revelar sua melhor obra. Talvez por ela também revelá-lo em demasia. O que revelaria Onetti em demasia? Talvez a lenda que tentou construir sob/sobre a capa policial de um “macró da arte às avessas”. Lenda essa que Dolly ajuda a manter até hoje:

Le costó mucho entrar en ese tipo de firmar libros y hablar en público, sufría horrible, después se fue acostumbrando un poco.” (DOLLY 3, 2012, 10’59”).

Le costaba entrar en la vida mundana, normal de todo el mundo. Si salía de la casa era dentro de un taxi si no, no iba. (DOLLY 3, 2012, 13’36”).

Paro aqui, pois para uma “macró da arte” a revelação está mais presente em sua ausência.

Voltando às pistas do plano de obra onettiana, a surpresa está, no caso de *Tierra de nadie*, no tempo que o autor leva trabalhando na obra e a importância que ele agrega a ela, já que esse é um livro pouco reconhecido pela crítica. Para Rodríguez Monegal:

Cualquiera que haya leído *Tierra de nadie* sabe que Onetti no pudo hacer con ella una novela. La escribió apresuradamente para el concurso “Ricardo Güiraldes” de Losada y no consiguió organizarla. Le faltaba coherencia, unidad, sentido estructural. (ROGRÍGUEZ MONEGAL, 1993).

O que verificamos a partir das cartas a Payró é que a narrativa já estava sendo pensada desde 1937, e apenas em 1940 é enviada ao concurso Ricardo Güiraldes de Losada, e consegue o segundo lugar. No entanto, na carta 31 de 16 de abril de 1940, Onetti revela que teve que apressar a escrita da narrativa por conta do concurso e que a pressa teria afetado a obra.

Agregue a esto que estaba escribiendo una novela para mandar al concurso de Losada y que tuve que escribirla de una manera casi desesperada, porque se me iba el tiempo, aprovechando cada momento libre, encerrándome toda la semana santa para poder llegar a tiempo. Consecuencia: que la novela quedó estropeada, con lagunas absurdas, contrahecha. (ONETTI, 2009a, p. 96).

Aqui o escritor não revela que se trata da mesma narrativa a qual vinha trabalhando anteriormente, mas a partir das questões já levantadas podemos inferir que sim. Logo, o que fez de maneira apressada foi finalizar e montar a narrativa, que já estava sendo concebida a pelo menos dois anos. Faltando justamente essa unidade e sentido estrutural que aponta Rodríguez Monegal, ou as lacunas absurdas destacadas pelo próprio Onetti. Levando em consideração a importância da estrutura das narrativas onettianas e suas lacunas e elipses, esse não é apenas um detalhe. Isto é a importância da montagem. Essa é uma questão que voltarei mais adiante. Assim, Onetti não fica satisfeito com sua obra, já que tinha sim, pretensões literárias com ela, apelidando-a inclusive de *the best of the world*.

Na mesma carta de abril de 1940, Onetti comenta que começou a trabalhar em uma narrativa para outro concurso, dessa vez o de Rinehart e Farrar (Nova York). Assim sendo, mais uma revelação de método de trabalho.

El sábado leí el aviso del concurso ése de novelas americanas. El domingo me fui a Carrasco para inventar el argumento. Ya lo tengo; es un mamarracho, claro, pero es bueno, estoy seguro, porque lo hice de un tirón y ‘sintiendo’ la gente y los sucesos. (ONETTI, 2009a, p. 96, 97).

Primeiro sai para elaborar um argumento, que escreve “de un tirón”. Depois, por motivo do prazo de entrega do material para o concurso traça um plano de trabalho, que chama de método de Hollywood.

Tuve, pues, que trazarme un plan de trabajo. Método de Hollywood. 15 días para escribir el argumento de cada una de las escenas, momentos o capítulos o lo que sea. Quedan 90. Escribir luego a razón de dos mil palabras por día, con una tolerancia de diez días. Quedan 30 días para corregir y pasar en limpio. (ONETTI, 2009a, p. 97).

Ou seja, Onetti se vê obrigado a fazer um planejamento de trabalho comparável ao trabalho de escritório, método que crítica, posteriormente, a exemplo das comparações que faz com o processo de escrita de Vargas Llosa. O que não sabemos é se o romance enviado para o concurso foi mesmo esse, cujo argumento escreveu “de un tirón” a partir de um passeio ao bairro de Carrasco em Montevideo. Explico: o romance enviado foi *Tiempo de abrazar* e, segundo Onetti, trata-se de uma narrativa que escrevera em 1934, cujo manuscrito se perdeu, de modo que, em 1940 escreve uma segunda versão para enviar ao concurso. Sobre a primeira versão, conta Onetti que em 1934 seu amigo Kostia Constantini o levou a conhecer Roberto Arlt a fim de que desse seu parecer sobre o romance. Arlt leu fragmentos de algumas páginas e perguntou a Kostia: “Decíme vos, Kostia, ¿yo publiqué alguna novela este año?” e depois de o amigo lhe confirmar negativamente, responde: “Entonces, si estás seguro de que no publiqué ningún libro este año, lo que acabo de leer es la mejor novela que se escribió en Buenos Aires en los últimos doce meses. La tenemos que publicar.” (CHAO, 1990, p. 133). No entanto, a narrativa não é publicada em 1934 e também não é publicada em 1940, já que não é escolhida para representar o Uruguai no concurso de Nova York. O segundo manuscrito também é esquecido e perdido posteriormente. Alguns anos mais tarde, em 1943, o semanário *Marcha* publica alguns de seus capítulos. Somente em 1974 são recuperados e agrupados alguns capítulos e é finalmente publicada pela editora Arca. Sobre a questão Onetti comenta:

Nunca se llegó a publicar completa, tal vez por mala; acaso, simplemente, porque la perdí en alguna mudanza. El manuscrito se había extraviado, se recuperaron algunos capítulos y se han publicado como una novela. Es mentira.

Además, el editor le sacó tantas cosas que salió un mamarracho. (CHAO, 1990, p. 127).

Esse resgate da história de *Tiempo de abrazar*, não tão secreta, é importante, pois novamente aponta para um problema ou solução de conservação, arquivo e montagem. O romance é publicado “mutilado”, interferindo seriamente na estrutura e nas lacunas, porém, se não fosse essa versão, não teríamos o romance.

Em 1990 quando Chao lhe comenta que deveria ser difícil escrever um romance de trezentas páginas sem uma releitura, Onetti confirma:

De ahí vienen muchas confusiones, y al fin tengo que releer para ver dónde estaba y también recoger lo que pudiera llamar el espíritu del libro, la atmósfera, el ambiente, como se quiera llamar. Además, como escribo en libretas pequeñas y una cosa va en la libreta número siete, otra es un pedacito, un recorte de papel que a lo mejor me llevé de una confitería, después se me presentan problemas. Porque a veces me digo: “Sí, yo escribí esto, pero ¿qué quería decir? ¿cómo juega esto dentro de la novela?”. He tenido que cortar pasajes por esta razón. (CHAO, 1990, p. 34-35, grifo do autor).

A lenda do Onetti que não lia suas narrativas cresceu tanto que o nome do documentário de Pablo Dotta é *Jamás leí a Onetti* (2010) por isso. Aqueles que se deparam com esse título, sem conhecer as peculiaridades do escritor, com certeza, têm dificuldade de imaginar que se trata do próprio Onetti afirmando que não lia o que escrevia. No trecho da entrevista citado a cima, Onetti comenta que esse fato dificultava a composição de suas obras. Ter que reler algumas coisas para resgatar a atmosfera da obra, pode ser identificado nos manuscritos de *DHV*, a exemplo do caderno cinza policial, o qual serve de apoio para “passar a limpo” e organizar capítulos já existentes. Ou ainda, o roteiro da narrativa que, dividido por capítulos, identifica os acontecimentos em cada um. O conteúdo do caderno cinza está, na sua maioria, preenchido com a letra de Onetti, já o roteiro, na letra de Dolly.

–¿Y Onetti soñó con escribir la novela perfecta?  
–Yo no sé a qué tú llamas la novela perfecta; ¿la novela total, capaz de sustituir a todas las obras maestras que se han escrito en el mundo y que uno admira? No tengo la menor idea de cuándo podría hacerlo. Pero ambición, así, vagamente, la tengo, la tuve. No sé cómo se haría. (CHAO, 1990, p. 287).

### *Dolly e o mal de arquivo*

Na “antes-sala” com María Esther Gilio, no mesmo ano em que estive Ruffinelli, em 1991, Dolly confessa: “Yo en esta casa soy una archivista” (GILIO, 2009, p. 100). Na ocasião sua tarefa era encontrar alguns livros os quais comentavam o escritor e a entrevistadora, por isso faz esse comentário, pois só ela sabia como achar livros específicos na casa. No entanto, sua tarefa de arquivista era muito maior. Além de comprar livros, praticamente, todos os dias, – “En esta casa entran uno o dos libros por día” (RUFFINELLI, 2007, p. 156) – tinha que entender a desorganização deles na casa, pois ela não tinha permissão para organizá-los, mas era responsável por encontrá-los. “Yo no puedo ordenarlos, Juan detesta que los ordene. Creo que lo que más le gusta es extender la mano al azar y atrapar alguno” (GILIO, 2009, p. 28), conta Dolly em 1966.

Quando pergunto a Dolly se ela escreve suas memórias, a primeira resposta, dada de forma brusca, é “No, yo no soy escritora, soy música” (Dolly 4, 5’00”, 2015), mas depois revela que, de alguma forma, colabora com a narrativa onettiana quando se dispõe a dar entrevistas e participar de eventos sobre Onetti.

Yo pienso que a través de no sé cuántos millones de gente que me han preguntado sobre Juan y cuantas cosas he escrito para un acto, así con recuerdos, tanto que revisé todas las cartas que le envié a mi madre durante años, en que le contaba nuestra vida y había muchas anécdotas de Juan, ahí que me sirvieron. Ya me había olvidado de todo eso. O sea, que creo que he dado mi aporte de reconstruir lo que era la..., bueno la parte de

arriba ¿no?, Lo más superficial. (Dolly 4, 5'10", 2015).

Aqui observamos a reunião das características de arquivista e narradora. Primeiro a viúva escreve cartas à sua mãe durante anos, contando sua vida com Onetti, depois guarda as cartas que escreve. Narradora e arquivista. Anos mais tarde, em um tempo por vir, ela volta à sua narrativa, lê, estuda e seleciona histórias e reconstrói sua vida com Onetti. Arquivista, narradora e armadora.

Se Onetti tinha um plano de obra, Dolly tinha um plano de arquivo. Assim, comparando com a narrativa de *O caso Benson*, “O caso Onetti” também conta com a presença indispensável de arquivistas. A principal delas, também principal testemunha, e verdadeira responsável pela manutenção de todo arquivo Onetti, doado a Biblioteca Nacional do Uruguai é, como já dito, Dolly Onetti.

Assim como o arquivista de *O Caso Benson*, que explica a importância de sua tarefa para a reconstrução do caso no futuro, Dolly explica que sua motivação para arquivar os manuscritos de Onetti era pensando no futuro. E se arrepende de não haver salvado o manuscrito de *La vida breve* e *Los adioses*:

Hasta que no empezamos a vivir juntos, no me impliqué en el día a día de su escritura, y me reprocho no haber podido salvar el manuscrito de *La vida breve*, que él tiró al fuego sin pensar en la posteridad, que para él no existía. Por no estar a su lado, cosa que no era siempre posible en aquellos años, tampoco pude salvar el manuscrito de *Los adioses*, novela que me envió a Viena cuando ya estaba editada, en 1954. (ONETTI, 2009b, p. XIX, grifo do autor).

A viúva também sente muita tristeza quando lembra que os manuscritos de *El astillero* desapareceram. Ela mesma havia passado à máquina a narrativa, porém teve que deixá-los para trás quando, às escondidas, Onetti e ela tiveram que se exilar na Espanha. Sobre o episódio, em nosso encontro de 2012, confessa sua dor: “[...] supongo que lo tiraron en la basura ¡Yo no sé! ¡Me da terror cuando pienso!”

(Dolly 1, 16'50", 2012). E logo depois comenta sua angustia de arquivista por ter perdido um documento:

Lo que valdría hoy en día como documento, ¿sí? Tengo esperanza que algún día pude aparecer y estuve a tratar de averiguar, pero ¿por qué yo guardaba todo? Juan escribía algo y quería romperlo y después tirarlo en la basura porque decía así que se confundía con lo que ya estaba pasado a máquina. Fue yo la que guardo, guardé todo. (Dolly 1, 16'55", 2012).

“Fui eu que guardei tudo”, “o que valeria hoje em dia como documento”. Dolly já sentia esse amor por um arquivo futuro, por um documento que seria posteriormente atestado por ela. De certa forma, Dolly já previa a institucionalização dos manuscritos, mas não como uma moeda de troca, isto é, não por dinheiro, mas por amor aos arquivos, por amor ao futuro, por sentir certo mal de arquivo. Mal que ela mesma visualiza como sendo a razão da existência dos documentos do Arquivo Onetti: “[...] fue yo la que guardé todo, no pensando nunca que valdría nada, simplemente porque me daba, sí, por cariño, sí. Y por eso tenemos esto, lo que hay, lo que quedó, no hay tanto, sí” (Dolly 1, 17:20, 2012).

Dolly já entendia/sentia sua “responsabilidade para o amanhã”, mais que uma questão de passado, segundo Derrida, o arquivo põe em xeque a “chegada do futuro”:

[...] a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos já sobre o tema do passado, um conceito arquivável de arquivo. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. (DERRIDA, 2001, p. 50).

É assim que entendo a posição de arquivista de Dolly, mais como uma questão de futuro que de passado, a questão de um tempo por vir,

um tempo sem Onetti em “carne e osso”, mas nunca um tempo sem Onetti. Um tempo com Onetti institucionalizado na Biblioteca Nacional do Uruguai como em sua vida. Conta Dolly que desde o início, quando Hugo Verani a advertia para o possível valor financeiro dos manuscritos se negociados com instituições nos Estados Unidos, ela já sabia que não faria isso, pois o lugar deles era no Uruguai, segundo ela: “Juan hubiera querido que quedaran en Uruguay.” (Dolly 5, 29’00”, 2012).

É pertinente destacar que para Dolly o Uruguai significa a paz. Em nosso encontro de 2015, ela relata que foi nesse país que tiveram finalmente paz, pois foi lá, em 1955, que iniciaram a vida como casal oficialmente. Em Buenos Aires, viviam um romance clandestino, pois Onetti era casado (Dolly 7, 2’12”, 2015). É muito significativo que ao ser perguntada sobre o que Uruguai significava para ela, a primeira coisa que disse foi: “A paz”, já que, como ela mesmo lembra, o casal teve que se refugiar na Espanha justamente pela falta de paz no Uruguai. Isto é, a lembrança de “paz” no Uruguai é muito forte para ela, pois em suas palavras: “[...] cuando estuve ahí, ya era la mujer de él, era por primera vez, después de haber estado años [...]” (Dolly 7, 2’20”, 2015). Assim, por amor ou pelo mal de arquivo foi Dolly quem escolheu o destino dos arquivos, visto que, na verdade, só supõe que Onetti também escolheria essa opção, não tem certeza. Foi Dolly quem guardou, selecionou o que guardar e selecionou o que doar e para onde doar. Sabemos que Dolly teve a ajuda de Hortensia Campanella e Daniel Balderston. Campanella por conta de sua amizade e da edição das obras completas de Onetti e Balderston pela edição comentada das novelas. Ambos pesquisadores consultaram os manuscritos que, na ocasião, ainda estavam com Dolly e devido ao caráter dos trabalhos, organizaram, certamente, o material. Tudo indica que Balderston foi o primeiro a consultá-lo, em 1997. No estudo preliminar da edição das *Novelas cortas*, esclarece que para estudar os documentos, ele e Dolly organizaram os manuscritos e tiraram cópias (ONETTI, 2009b, p. XLI).

No entanto, quando pergunto a Dolly sobre a autoria da organização do material, ela responde: “Yo no arreglé nada, entregué los libros y chau” (Dolly 2, 3’49”, 2012). “[...] pero simplemente entregamos todo no organizamos nada. No, yo entregué todo los manuscritos y chau” (Dolly 1, 15:20, 2012). A primeira pessoa do plural que usa aqui corresponde a ela e a Hortensia Campanella. Todavia, ao longo do encontro, confessa que existem muitas cartas escritas por

Onetti que ainda estão com ela em Madrid (Dolly 2, 4'25", 2012). E confessa ainda que existem materiais datilografados também na Espanha. Além disso, num momento que eu lhe mostrava os manuscritos digitalizados em meu *notebook* e fazia perguntas, ela, olhando para uma de suas marcações, comenta: “Qué bueno que yo etiqueté eso” (DOLLY 1, 27'26", 2012). Já em 1996 Gustavo Arango em visita à viúva, afirma ter visto as caixas e cadernos etiquetados:

Dolly se acerca hasta el mueble del comedor y abre uno de los cajones inferiores. Allí, donde era de esperar una vajilla, hay un mar de cuadernos enormes, cada uno con una etiqueta: *Dejemos hablar al viento*, *Cuando entonces*. La última novela, *Cuando ya no importe*, fue escrita en una agenda. (ARANGO, 1996, n.p).

Ou seja, Dolly realmente entrega os manuscritos à Biblioteca e tchau, como diz ela, no entanto, antes de entregá-los faz uma seleção e uma organização, cumpre sua função de arquivista, com a ajuda dos pesquisadores onettianos, função essa que ainda cumpre até hoje, pois continua selecionando materiais que ficam e outros que vão. Exemplo disso, segundo ela mesma me conta, é o caso das cartas que ela escreveu durante anos à sua mãe e que optou por revisar, recentemente, para lembrar de anedotas inéditas sobre Onetti (Dolly 4, 5'20", 2015).

Outro exemplo são as fotos tiradas e arquivada por Dolly durante toda sua vida. Dolly é apaixonada por fotografia e confessa que gostaria de ter estudado mais sobre a arte, suas questões técnicas e teóricas. E adverte que é uma *amateur*, isto é uma amante da fotografia e não uma profissional. Sua paixão pela fotografia, em sua opinião começa muito cedo desde a época que seu pai trabalhava na Kodak e começou a tirar fotos. Roland Barthes (1984, p. 17) nos adverte que o que o faz sofrer ao olhar uma fotografia “inclui-se na categoria ‘Fotografias de amadores’, que foi tratada por uma equipe de sociólogos: nada mais que o traço de um protocolo social de integração, destinado a salvar do naufrágio a Família, etc.” Querida Dolly salvar Onetti?

Na ocasião que me mostra o livro *Onetti: una larga confesión*, de Hortensia Campanella (2005), faz questão de dizer, quando paro para ver uma foto mais detalhadamente: “Esa foto es mía, muchísimas de las fotos de Juan, porque siempre lo saqué, siempre me divertía” (DOLLY

1, 7'10", 2015). E quando me apresenta o livro *Juan Carlos Onetti: ensayo iconográfico* (2010) antes de abri-lo se entusiasma ao falar: "Bueno, son fotos mías" (DOLLY 3, 46", 2012). "A quem pertence a foto ao sujeito (fotografado)... ao fotógrafo..." (BARTHES, 1984, p. 26). Nesse caso, o fotógrafo tem os direitos autorais do sujeito fotografado. Nesse caso, o fotógrafo é o "lado iluminado" do ser fotografado, sua câmara clara. A paixão de Dolly pela fotografia se mostra colada a sua paixão por Onetti, por sua paixão pelo arquivo e por seu futuro. Dolly como fotógrafa e arquivista sente o poder de micro experiência da morte no processo de uma fotografia, o mesmo sentimento que sente ao guardar um manuscrito ou um recorte de jornal. A diferença é que sob o ato fotográfico ela é também autora. Ela quem decide quais momentos documentar.

Figura 4 – Dolly fotografando



Fonte: *Juan Carlos Onetti: ensayo iconográfico* (PÉREZ MÍGUEZ, 2010).

Porém, o que leio no livro que é composto por 324 fotografias, de maioria inédita e de autoria de Dolly, é a sua paixão pelo arquivo e suas possibilidades narrativas. O arquivista segue uma lógica da sensação do fotógrafo e do cineasta, pois objetiva guardar o que futuramente servirá como elemento, prova de uma história. Essa é uma história editada, montada, armada (como toda a história o é), no entanto a arquivista em questão tem ciência de seu poder de escolha, de seleção do passado. A escolha do que guardar já é a preparação para uma futura narrativa; logo,

a pré-montagem de um *corpus* a ser publicado, exposto. Seu mal de arquivo a faz escolher primeiro qual composição enquadrar e mais adiante qual publicar.

Cada documento do livro mostra-se importante para a história de Onetti. A certidão de nascimento, as fotos da infância e da família. Fotos da maioria dos lugares que morou. Fotos de eventos importantes como, por exemplo, o encontro com outros escritores e de viagens. Fotos do cotidiano do escritor: lendo, brincando com a cachorrinha, com um revólver, fantasiado, de óculos, sem óculos, sendo entrevistado, na cama, escrevendo... Cada foto tem um motivo de estar na seleção e o conjunto conta a história que Dolly quer contar sobre Onetti. Poderíamos dizer que a maioria das fotos parte do elemento que Barthes (1984, p. 48) chama de *studium*, que seriam as informações culturais e históricas de uma foto. “Reconhecer o *studium* é encontrar as intenções do fotógrafo” partindo de informações culturais prévias que estão “congeladas” na foto. O *studium* na maioria das vezes está indicado na legenda da foto, como as quatro fotos que selecionei.

Figura 5 – Mario Benedetti e J.C. Onetti



Fonte: *Juan Carlos Onetti: ensayo iconográfico* (PÉREZ MÍGUEZ, 2010).

Nessa foto a legenda do livro aponta: “Mario Benedetti y J.C. Onetti bromeando en la casa de éste último, en Madrid, 1980- Dolly Onetti”.

Esse seria o *studium* que estamos diante, o encontro de dois escritores compatriotas em um país estrangeiro.

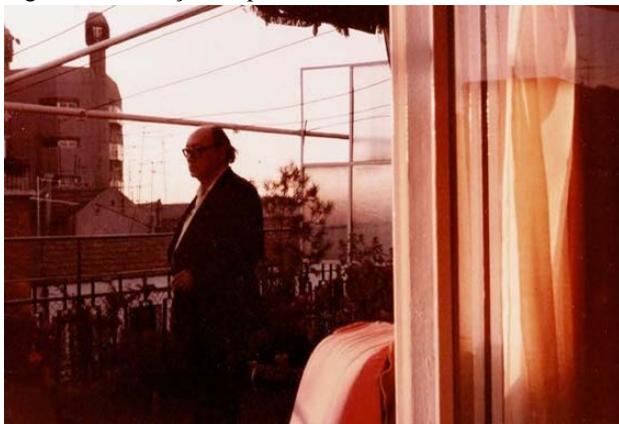
Figura 6 – Casa da Rua Bonpland



Fonte: Juan Carlos Onetti: *ensayo iconográfico* (PÉREZ MÍGUEZ, 2010).

A legenda dessa foto indica: “En su casa de la Calle Bonpland 598, Montevideo, 1975. Dolly Onetti”. No caso dessa foto, não saberíamos tais informações sem a legenda, nosso conhecimento histórico e cultural nos entregaria apenas Onetti de boné sem camisa, em um jardim, realizando uma tarefa caseira. A partir do *studium* descrito na legenda, sabemos se tratar de um instante de alegria aprisionado entre dois fatos biográficos essenciais de Onetti. Nosso autor viveu poucos meses nessa casa em Bonpland e foi dela que os militares o levaram encarcerado em 1974; foi ela que Onetti abandonou em 1975 para se exilar em Madrid; e aí ficaram os manuscritos de *El astillero* e dali saíram os manuscritos de *DHV*.

Figura 7 – Terraço do apartamento de Avenida de América.



Fonte: *Juan Carlos Onetti: ensayo iconográfico* (PÉREZ MÍGUEZ, 2010).

Legenda no livro: “En un atardecer en la terraza del piso de Avenida de América. Dolly Onetti”. Aqui no terraço do apartamento que viveram a maior parte do tempo que estiveram em Madrid. As duas fotos mostram o contato da casa com o lado de fora, numa o jardim na outra o terraço.

Figura 8 – Espera do Premio Cervantes



Fonte: *Juan Carlos Onetti: ensayo iconográfico* (PÉREZ MÍGUEZ, 2010).

Legenda: “Vestido para ir al acto de recepción del Premio Cervantes, espera sentado en su cama, en abril de 1981. Dolly Onetti”. Essa foto expõe um instante de intimidade absoluta, um momento anterior a muitos outros momentos que seriam capturados durante o evento de entrega do prêmio naquela mesma noite. Dolly escolhe guardar o momento que ninguém mais guardaria, e como arquivista tinha segurança de sua importância. Arrisco-me a dizer que a legenda dessa foto pode ter sido pensada antes de sua existência, assim como a legenda de muitas outras. As fotos parecem ser tiradas para acompanhar as legendas e não o inverso. A arquivista se antecede, prevê em um sentimento de amor ao futuro a função de seus gestos. O mesmo parece acontecer com a foto anterior, a fotógrafa-arquivista passa pelo terraço, vê a cena e decide capturá-la. Nesse caso, lembro-me de um filme que Dolly destaca como um de seus preferidos: *Don't come knocking* (2005), de Wim Wenders. Do qual ela destaca justamente a fotografia do filme, aproximando ao trabalho do pintor Edward Hopper e a narrativa de Onetti (DOLLY 7, 00'22”, 2015). Esse seria meu *punctum* na foto. Barthes define o *punctum* como algo que “fere”, que corta. “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46). O *punctum* é algo pessoal, que me fere e que talvez não vá ferir outros. No caso da terceira foto, o que me corta são as palavras de Dolly conectando a pintura de Hopper com o cinema de Wenders com a narrativa de Onetti. O corte de Onetti no pô do sol em Madrid poderia ser um plano do filme de Wenders ou uma pintura de Hopper.

Na segunda foto o *punctum* está nos grampos do varal que Onetti está levantando. Pergunto-me o que Onetti está fazendo, se tenta tirar o varal das árvores com um impulso de repulsão ao objeto tão ligado as tarefas domésticas atrapalhando a paisagem. Na primeira foto o que me fere é o olhar de Onetti para a estante de livros. Pergunto-me o que estaria procurando Onetti na estante, que livro buscava para mostrar a Benedetti. E na última foto, meu olhar se fixa na concentração de Onetti para execução da tarefa de abotoar seu paletó.

Seria possível analisar cada uma das fotos que compõe o livro, que, novamente repito, na sua maioria tratam de fotos tiradas por Dolly. Apesar disso, Dolly não assina o livro de fotografias e também não assina o livro *Con Dolly: diálogos con Dolly Onetti*, sem embargo, seus autores, Claudio Pérez Míguez e Raúl Manrique Girón agradecem-lhe a

participação ativa nas publicações. Os dois verdadeiros “macrós da arte” convidam a viúva para selecionar as fotos para a publicação e descrever todas as informações necessárias.

O mesmo ocorre com o livro *Miradas sobre Onetti*, publicado, um ano após seu falecimento, pela editora Alfaguara em homenagem ao escritor. Para a ocasião, solicitaram a seleção de registros fotográficos a Dolly, de modo que todas as imagens que compõe a publicação foram selecionadas e disponibilizadas por ela.

Coincidência ou evidência, a lembrança que Dolly seleciona para montar o quadro de sua família durante a crise econômica da Argentina de 1929 é a de seu pai comprando um Ford velho, viajando por longos períodos para vender mercadorias no interior. “Lo que yo me acuerdo eran marcos ovals para poner las fotos familiares. Los vendía por los pueblos de por ahí. Era la gran novedad, nosotros tuvimos unos cuantos” (PÉREZ MÍGUEZ, 2014, n.p.).

#### *Dolly armadora, montadora*

Além de organizar e entender a desorganização de suas narrativas, Dolly era a responsável por datilografá-las. “En 1955 decidimos vivir juntos, nos casamos y nos trasladamos a Montevideo. Desde entonces hasta el final, pasé a máquina todo lo que escribió” (ONETTI, 2009a, XX). Algumas vezes Dolly conta a história de haver “pasado a máquina” o romance *El astillero*, na sua mesa de trabalho na empresa Electrolux em Montevideú, onde exercia a função de secretária bilíngue. A exemplo do preâmbulo das obras completas: “Recuerdo que en una de las empresas en las que trabajé, Electrolux, tenía un jefe tan cordial que me autorizó a pasar todo *El astillero* en el horario de trabajo, siempre y cuando no tuviera yo otras ocupaciones”. Em outra ocasião agrega que se reclamava que estava cansada Onetti lhe lembrava que Madame Tolstoi havia copiado sete vezes *Guerra e paz* (PÉREZ MÍGUEZ, 2014, n.p.).

No entanto, tudo indica que com a narrativa de *DHV* a tarefa foi maior. Primeiro porque segundo a hipótese que desenvolverei mais adiante, a escritura da narrativa durou vinte anos. Segundo pela forma como foi escrita. Quando pergunto a Dolly sobre sua interferência nas narrativas ela diz várias vezes que não tinha nenhuma, que tudo que fazia era “pasar a maquina” quando a obra já estava pronta. Insisto um pouco mais e lhe mostro algum material com sua letra e ela agrega que

fazia correções na musicalidade do texto e sugeria alguns nomes (como já vimos anteriormente). Mostro algumas de suas anotações nos manuscritos de *DHV* e ela comenta: “Yo trabajaba mucho allí también, ¿qué te parece?” (Dolly 5, 8’45”, 2012), “había que organizarlo, porque eso se escribió a través de los años y se olvidaba” (Dolly 5, 8’10”, 2012).

Antes de vermos esses fac-símiles comentados por Dolly, temos que entender sobre qual a diferença do processo de *DHV* comparado com outras narrativas, como foi escrito *DHV*. Temos que entrar um pouco mais na história secreta de *DHV*.

Em 1975, ao comentar sobre a narrativa em processo, Onetti declara a Herber Raviolo:

Un largo novelón que está tratando de armar Dolly. Lo vengo trabajando desde hace mucho. El error fue el modo de escribirlo, cómo te voy a decir: me viene el ataque y escribo unas páginas en un cuaderno, después pierdo el cuaderno. (DOMÍNGUEZ, 2009, p. 198).

Depois de ler e escutar tantos relatos sobre como Onetti lia e escrevia: deitado na cama com o corpo apoiado sobre o cotovelo direito, não é difícil visualizar essa dinâmica de trabalho. Não existia uma mesa de trabalho, existia uma cama de trabalho. “El problema es que él pasa la vida apoyado en ese codo. Y su vida consiste en escribir y leer”, constata Dolly (GILIO, 2009, p. 28). Talvez, por isso, Dolly desencorajava meu trabalho com os manuscritos de *DHV*, pois sabia exatamente a dimensão da empresa, afinal “tratou de armar a narrativa” para Onetti. Contudo ela não confirma essa hipótese, diz que não lembra. Deixemos suspensa a voz de Dolly e dar voz a outras testemunhas.

Em 1969, o então jovem escritor Hugo Giovannetti Viola é um dos que interrompe o “tírón” da escritura onettiana. Segundo o artigo que publica em 1983 em *Plural*, uma noite, em 1969 vai, com sua jovem esposa, a casa de Onetti para lhe mostrar seu primeiro livro, recém-publicado, *El ángel*. Dolly abre a porta da antessala onettiana e adverte que Onetti está “noveleando”, por isso não pode atendê-los. Onetti escuta as vozes dos visitantes e cede à visita de Giovanetti. Como

“punição” pela intromissão, Onetti escreve em seu caderno de trabalho: “Soy un animal por haber interrumpido una obra maestra.” e faz Giovannetti rubricá-la. A obra interrompida era *Dejemos hablar al viento*, “por aquel tiempo rotulada como ‘la policial’” (GIOVANNETTI, 1989, p. 239). Coincidência ou evidência, o caderno no qual Onetti trabalhava é o caderno cinza policial, como o chama Dolly. É na página 25, segundo as marcações de Onetti e no fólho 62.26, segundo a numeração da Biblioteca Nacional, encontramos a frase rubricada, como vemos na imagem abaixo.

25

Andaba entre cuapos y voces sin extraviar  
 el rumbo que ellos de habían impuesto, tenaces  
 e involuntarios, olvidados de la hora de su  
 muerte, amén, ignorando que el tiempo no  
 existe, no es. Pero yo sabía, desde la infancia, y  
 quería me sacaría como una enfermedad.  
 Andaba sin propósito, jugando con un haz de  
 consideraciones que ya estaba sospechando. Solo  
 pedía darme en Santa María, la abandonada.  
 Sin embargo, persistía, me apoyaba, entre otras  
 tantas cosas, en la fuerza terrible de las su-  
persticiones veían hechas que tienen un R  
fuera muy superior al de las bondades. Nada  
 tenía que ver con los laberintos.

Soy un animal por interrumpir  
 el discurso de una obra maestra.

Ana María Benítez

Por ahí está cuando queda von Klisstein  
 posiblemente no insati el segundo trabajo. Más  
 o menos fue un tiempo de impaciencias -  
 este trabajo se llama así:  
 - Yo no apostaría otra vez por Medina en  
 ferreo, nurse o médico de cabecera. No sé. Dije  
 tantas cosas para ayudarte.  
 - Para ayudarte me a matarlo, para ayudar  
 a que lo mataran.  
 - Eso, ya ni siquiera como broma. Dije  
 tantas cosas que tal vez haya hablado de  
 Haeley y Stroket y de Medina el baronet.  
 Debe haber sido cómico, pero ¿quién se a-  
 verda? Lo de baronet vuelve a ser diver-  
 tido. Aposté, perdí y yo nunca me arrepiento.

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

O texto aqui encontrado, corresponde à parte do terceiro capítulo de *DHV*, chamado “Los retratos”. A narrativa é interrompida um pouco depois da metade da página, com a frase mencionada, uma assinatura e uma rubrica, contornados por um retângulo. A rubrica é do jovem

Giovanetti e a assinatura de, Ana María Barrios, primeira esposa de Giovannetti. Em entrevista a mim, concedida em outubro de 2015, Giovannetti confirma a história e agrega que na ocasião Onetti já havia lido sua primeira obra e se limitou a parabenizá-lo, principalmente, por um dos contos que fora o único que chamara atenção do escritor. Além disso, Giovanetti destaca sua lembrança clara do “cuaderno gris grandote, que se llamaba la policial”<sup>21</sup>.

Coincidência ou evidência, o momento que mostro a Giovanetti sua rubrica no manuscrito de Onetti, assim como sua surpresa pela descoberta, estão registrados no documentário *La sombra fisurada* (2015), de Juan Pablo Pedemonte. Coincidência e evidência, o dia em que entrevistei Giovanetti foi também o dia em que Pedemonte tomava seu depoimento na casa do escritor. Isso só aconteceu, pois, a entrevistadora/arquivista e também montadora, Pinto, chegou com vinte minutos de antecedência do horário marcado para a entrevista. Pinto com ânsia de pintar a cena, e sabendo da incerteza de qualquer começo se antecipa. O arquivista, apaixonado pelo futuro é aquele que antecede, aquele que vem antes, aquele que como num jogo de xadrez estuda e prevê o movimento futuro de seu adversário. O arquivista segue a lógica da sensação de um pintor, de um fotógrafo, de um cineasta. E como em uma caminhada por uma fita de Moebius, em uma lógica da sensação de composição do quadro de Velázquez, eu Pinto a cena daquela tarde com Giovanetti que pinta seus encontros com Onetti que por sua vez pinta sua interrupção de escrita, interrupção essa que pinta uma data na escrita de *DHV*, que pinta mais um elemento de evidência da hipótese de organização dos manuscritos e em cadeia todas as suas possibilidades. E tudo isso é pintado por Pedemonte que como arquivista antecedendo o futuro é o último a sair e a desligar a câmara de filmagem<sup>22</sup>.

Com esse indício circunstancial, como chamaria Van Dine, e com esse testemunho, poderíamos concluir que em 1969 Onetti escrevia o início de *DHV*, que na época era chamada de *La policial*. No entanto, a

---

21 A história de como cheguei a Giovanetti é contada no preâmbulo da entrevista que ele me concede e que é publicada em dezembro de 2015 em duas partes. Na publicação podemos entender um pouco mais sobre a influência de Onetti em sua produção e crescimento intelectual e artístico. (PINTO, 2015).

22 O documentário de Pedemonte estreou em dezembro de 2015. Minha participação encontra-se a partir do minuto vinte e nove do filme.

partir da análise de todos os suportes de manuscritos arquivados na Biblioteca Nacional, sob a nomenclatura de *DHV*, minha hipótese é a de que esse caderno *gris* era um suporte no qual o escritor vinha organizando a narrativa. Tal hipótese é desenvolvida na pista sobre o mapa dos manuscritos, mas o que já afirmei aqui é que, considero então que tal página do caderno *gris* estava sendo preenchida em 1969, o que não significa necessariamente que tais capítulos estavam sendo concebidos naquela ocasião. Essa data é importante, pois significa também que, nessa etapa de escritura de *DHV*, Onetti ainda vivia em Montevideu e não havia passado por sua prisão e, posteriormente, seu exílio.

Outra testemunha da história secreta de *DHV* é Omar Prego, que esteve com o Onetti e Dolly no balneário de Floresta, a 56 quilômetros de Montevideu, nos verões de 1972 e 1974. Em 1972, Prego teve o primeiro contato com o processo de escrita onettiana:

Ese verano, la novela en cuestión estaba diseminada en varias cajas de zapatos, un simple vistazo a ese magma bastaba para provocar una sensación de vértigo. Había algunos capítulos pasados a máquina, pero en su gran mayoría se trataba de carillas, de papelitos multicolores, cubiertos por esa escritura de Onetti que se parece, extrañamente, a los rastros caprichosos dejados por el paso de una mosca que se hubiera entintado las patas. Páginas llenas, además, de códigos misteriosos, de llamadas y de números destinados a remitir al eventual compilador a otras páginas del manuscrito, infinitamente. (PREGO, 2009, p. 20).

As caixas de sapato que guardavam a narrativa de *DHV* foram depois aludidas por Dolly e Onetti, assim como os tais códigos misteriosos que estão por toda parte nos manuscritos de *DHV*, os quais abordaremos mais adiante. O que quero chamar atenção nesse testemunho, são as anotações e os números destinados para ajudar um eventual futuro compilador da obra. Esses números podem ser encontrados em diferentes suportes da narrativa, como é o caso mostrado abaixo tirado do caderno cinza:

34

... sorprendido, agradeciendo que el mundo me reservara  
asombros e inocencias.

— Porque si es por eso — regateó.

Había vuelto al mal tiempo y la luz de la  
tarde me servía con trampas. La miré en el  
cuadro y en el diván. La nalga izquierda  
brillaba verde y rosada; la otra sugería un  
recuerdo de pelos en la sombra; el cuello  
se alzaba violento, se apoyaba confiado en la  
derecha.

Me estremecí lento mientras reventaban los  
truenos, pensando en los años muertos que nadie  
entenderá, absorto en la firmeza feliz y resignada  
del diván, en el olor pasajero de la tarmenta  
ta que invade y sacudebaba la padreumbra  
del mercado.

Supe que era la bestia maternal y compesi-  
na que yo había supuesto. Tampoco después ha-  
blamos de nosotros. Él desnuda el óleo para  
que llegara a casa de la novia exactamente  
en el día de las bodas.

Preguntó, vestida, desde la puerta. Yo estaba  
tirado en el diván, con la pipa reconquistada, es-  
cuchando llaves.

— ¿Te seguís viendo con la flaca? — pregunta  
— Juana. Si. A veces, cuando ella quiere,  
cuando me necesita, cuando le dan permiso.  
Siempre pasa así.

— Me tengo tanta lástima. Pero, te aviso,  
es una viborita.

— También eso. Y tan amiga tuya. Tan  
amiga de Frieda. Siempre pasa así.

(sigue en 33 vuelta)

J.C.O.  
D. 62-34

BIBLIOTECA NACIONAL  
PROVINCIA DE BUENOS AIRES

BIBLIOTECA NACIONAL  
PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Nesse fólío lê-se parte da narrativa do capítulo V “Gurisa”. Nota-se que não é uma versão final posto que existem algumas diferenças entre ambas as versões. O que importa aqui são as indicações que o autor faz para a “armadora” no final da página, “sigue en 33 vuelta”. Está é a

página 34, segundo a marcação no canto direto superior e sua continuação está no verso da página anterior, 33. Já no verso da página 33 entende-se que sua continuação está no verso da página 34:

Fac-símile 10 – Fólio 34.

Saltó sin golpear. Seguido levitando y volví a pensar en ella con dulzura y suspiro. No sé si hebel hecho feliz, recordaba sus lágrimas en mi brazo veía manchando un trozo de colares, impregnada de sudor, para sacarle la mejilla y la nariz, por cuidado de la lluvia en el techo, de los que en el mercado, de la injusticia y el dolor de la vida.

La tarde se repitió con temores y presencias mientras el desnudo progresaba en el caballete y avanzaba pareciéndosele. Yo no necesitaba los b para mirar al y copiar.

Hablo ahora de la inevitable inteligencia de tal vez la tuviera en los bucos de las pámulas, el brillo quieto de los ojos, hablo de eso, a la tura, porque nunca me hablo de amor. Desnudo enorme e infantil, abriéndose las rodillas, solo bleba del idotea que presirir una virgen. Bien cada y con dinero.

Pero ya conocía a Rog y le había vendido cu alders y casi llegó a pagarme un todo tenía de idiota. no podía confundirlo a el hombre ~~que~~ que no ~~había~~ describía Olga, sistente, y se pitidose.

Desnuda enfurruñada, grande como una Olga insulta de y comia, me iba pan en el con a lo y tomillo, marid a penas el vaso pa reclarar vino. Silo hebeza del cuadro y sin nombrarlo de Rog. Pero ya vigilaba a furia secreta, su manne de golpear los cigarrillos dentro de encendidos. Porque ella estaba bismos sabiendo y recordando que yo había estado a juvenine y que con ella o con Frieda o solo hebe hecho mi locapada irra guler a la casa en dones para recorrer la playa buscando crestas de (sigue en 34 vuelta)

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

No verso da página 34 outra indicação para a continuação que está no verso da página 35:



Isso que Prego chama de números destinados a outras páginas dos manuscritos, infinitamente. Essas seriam marcações para ajudar o compilador da obra, que é efetivamente a arquivista da casa, como concluiremos mais adiante. No entanto, em janeiro de 1974, em mais um verão em *La Floresta*, Onetti convida Prego a ajudá-lo na tarefa, pois tem a intenção de retomar a escrita e dar forma ao romance “de un tirón”, (PREGO, 2009, p. 94). Mas isso não acontece, pois justamente no mês seguinte, no dia 11 de fevereiro, Onetti é preso por três meses pelo regime autoritário uruguaio.

O autor havia sido jurado de um concurso de contos organizado pelo semanário *Marcha* no final do ano de 1972. Ele e os jurados, Mercedes Rein e Jorge Ruffinelli, premiam o conto “El guardaespaldas”, de Nelson Marra, em janeiro de 1973, antes do golpe de Estado, que ocorreu em junho de 1973. Todavia, o conto só foi publicado em fevereiro de 1974 devido a questões financeiras do jornal e após uma sucessão de mal-entendidos. Segundo o próprio Nelson Marra, ele havia escrito a narrativa muito antes do concurso, mas sabia que era forte e que sua publicação no jornal deveria ser repensada devido à situação política do país (RUFFINELLI, MARRA 2010, p. 322). Mas “El guardaespaldas” foi publicado sem censura alguma. Ruffinelli esclarece, em “El caso Onetti (o: ‘El caso Marra’)”, que: “Nadie lo leyó. En todo caso, la ‘irresponsabilidad’ fue general. Tiempo después Quijano citaría a Santo Tomás: ‘El mayor pecado es la imprudencia’” (RUFFINELLI; MARRA, 2010, p. 320). Não houve uma leitura prévia por conta, entre outras coisas, do período de férias que se encontravam. O próprio Ruffinelli, na época, já estava no México onde fora convidado a viver durante um ano para fins de trabalho. Sendo assim, depois de publicado, o conto imediatamente foi classificado como pornográfico pela ditadura militar e em dois dias, Nelson Marra, Onetti, Mercedes Rein e Carlos Quijano foram presos.

Durante esses três meses de clausura, Dolly teve um papel fundamental, pois trabalhou arduamente para conseguir melhores condições para a estada de Onetti na prisão e por sua liberação. Quando Eduardo Galeano lhe pergunta como havia aguentado o cárcere, Onetti responde:

Al principio, muy mal. Me tuvieron ocho días  
incomunicado. Yo muchas veces elijo la soledad,

vos sabés; me meto en el cuarto y que nadie me joda. Pero cuando te obligan, es diferente. Y tenés que pedir permiso para ir al baño [...]. Fue Dolly la que me salvó de la claustrofobia. Ella consiguió meter en la celda unas cuantas novelas policiales. (GALEANO, 1989, p. 232).

Assim a narrativa de *DHV* é interrompida pela ditadura militar, mas desta vez Onetti não solicita uma assinatura abaixo da frase “Yo soy un animal por interrumpir una obra maestra”, dessa vez ele mesmo assina, e essa assinatura está no próprio título do romance que passa a se chamar *Dejemos hablar al viento*, depois de anos sendo chamada “la policial”.

A narrativa é interrompida, mas a história secreta de *DHV* continua. E como em uma história policial, os manuscritos de *DHV* deixaram o país escondidos, pois as caixas de sapato que eram guardadas de baixo da cama de Onetti, foram parar na mítica cena de Dolly voltando de Buenos Aires para sua casa em Montevidéu e organizando (montando) tudo que podia em apenas “dos valijas”, que iriam com eles para Madrid (Dolly 1, 16’20”, 2012). Explico: Depois de ser liberado do cárcere, Onetti vive sob concessões da ditadura, no entanto, ainda no ano de 1974, tem a permissão para viajar à Itália a fim de receber o prêmio de melhor romance estrangeiro do ano concedido pelo Instituto Ítalo-Latinoamericano por *El astillero*. No início do ano de 1975, viaja para um final de semana em Buenos Aires para encontrar o diretor de cinema Fernando Ayala com a finalidade de colaborar com o argumento de um filme sobre o conto “El muerto”, de Jorge Luis Borges. Em Buenos Aires, resolve aceitar um convite para participar de um congresso sobre o barroco em Madrid e logo em seguida aceita o convite de Juan Tena para residir em Madrid com o benefício de uma bolsa. Assim, pede a Dolly para voltar a Montevidéu “a llenar dos valijas con lo imprescindible” (DOMÍNGUEZ, 2009, p. 197). Nessas duas malas, seguramente, foram os manuscritos de *DHV*, conduzidos por sua “montadora”.

Em 2012 e em 2015, Dolly me confessa que se arrepende de não ter levado os manuscritos de *El astillero*, pois agora estes não existem mais, ou estão perdidos (Dolly 1, 15’48”, 2012). Este é um dos manuscritos mais importantes que Dolly lembra haver deixado em Montevidéu. Já os manuscritos de *La vida breve*, comenta que “él tiró al

fuego sin pensar en la posteridad, que para él no existía” (ONETTI, 2009, XIX) e os manuscritos de *Los adioses* também não pode salvar, pois não vivia com Onetti ainda. O fato é que a casa onde viviam em Pocitos, na rua Bonpland, foi depois vendida a um parente de Onetti, e a maioria das coisas deixadas para trás se perderam. Salvo, entre outras coisas, o busto de Buda e o da rainha egípcia Nefertiti, que foram transportados pelo filho de Jorge Onetti, neto de Onetti, em uma visita ao avô em Madrid (PREGO, 2009, p. 96). Assim, foram “salvos” por Dolly, os manuscritos de vários contos e artigos e do último romance de Onetti publicado no Uruguai, *Juntacadáveres*, de 1965, e os manuscritos da narrativa em processo na época que era *DHV*.

Em Madrid, muita coisa aconteceu até Onetti começar a escrever novamente. Em algumas entrevistas ele comenta que passou um ano sem produzir, em outros dois anos e em outras fala de três anos: “Recién en el 78 pude seguir” (GILIO, 2009, p. 85). O fato é que o escritor demorou em retomar seu trabalho e isso quer dizer que o processo de escritura de *DHV* sofreu uma longa ruptura que não se pode apagar, que não pode ser desconsiderada.

O detetive Filo Vance, em sua teoria sobre a execução de um crime e a execução de uma obra de arte afirma: “É unicamente porque nada podemos apagar, que continuamos vivendo” (DINE, 1977, p. 83). Onetti parece concordar com tal observação, contudo, complementa a ideia ao comentar, em entrevista, sobre como retornou a escrever *DHV*: “Sólo rompiendo con el pasado pudo empezar a vivir el presente” (GILIO, 2009, p. 72). A interlocutora então lhe pergunta se ele acredita que a narrativa de *DHV* seja mais amarga e pessimista de todas as publicadas anteriormente: “Sí, creo. Si piensa en qué momento la escribí, es fácil entenderlo. Yo había llegado a la convicción de que nunca más volvería al Río de la Plata. Que mi exilio era definitivo” (GILIO, 2009, p. 85).

Vance perguntava a outro investigador: “Quando se convencerão vocês de que os crimes não podem ser descobertos por deduções baseadas apenas em indícios materiais e provas circunstanciais?” (DINE, 1977, p. 54). (Essa poderia ser uma frase tirada de *Mal de arquivo*). Sei que não é preciso indícios materiais para entender que a ditadura militar uruguaia, a prisão indevida e o exílio pesaram sob a narrativa onettiana. Não precisamos de uma confirmação e tampouco justificar o destino de *DHV*, mas sabemos que Onetti declara que

decidiu que seu personagem Medina incendiaria a cidade quando ele soube que não voltaria a Montevideo, ou seja, quando o autor, rompendo com seu passado, resolve no presente romper com o passado narrativo ficcional: “Cuando yo supe que no volvería a Montevideo lo decidí” (GILIO, 2009, p. 85).

Onetti conta o motivo da reaparição do personagem Colorado em *DHV* para incendiar Santa María. O então diretor da editora Arca, e seu amigo, Beto Oreggioni, teria aconselhado nosso autor, em forma de brincadeira, a cuidar para que o personagem que, no conto “La casa en la arena” tem tendências incendiárias, não voltasse e incendiasse Santa María.

O personagem Linacero, de *El pozo*, primeiro romance de Onetti, afirma:

Se dice que hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma de los sentimientos que los llene. (ONETTI, 1965, p. 36).

Não quero aqui indicar a veracidade das palavras de Onetti em uma entrevista, ou confirmar que são parte de uma mentira, mesmo porque para isso teria que dissertar sobre o conceito de verdade, coisa que não farei. Para mim, e nesta pesquisa, não importa se Onetti decidiu incendiar Santa María antes ou depois de ser encarcerado, pois sei que Onetti, sendo um homem de seu tempo, que foi jornalista; que quis viajar à União Soviética em 1929 para viver uma experiência socialista; viajar à Espanha em 1936 para ajudar na luta dos republicanos; um homem que havia entrevistado Perón e Getúlio Vargas, já sabia a muito tempo o que estava acontecendo no Uruguai, e em toda a América Latina. Juan Carlos Mondragón relembra:

[...] Onetti es parte del Uruguay batllista; el país de los golpes de estado y las prósperas post-guerras, signado por la inmigración y un mercado urbanismo estructurado por el eje Buenos Aires-Montevideo; los tiempos de “Marcha” y campeonatos mundiales de fútbol. (1989, p. 45-46).

Ángel Rama (1965, p. 83), já no início dos anos sessenta, chama Onetti de esquerdista ou progressista mesmo que com atitudes independentes. Não importa aqui classificar nem fazer uma crítica historiográfica, como já fizeram e fazem outros estudiosos, inclusive no Brasil, a ilustrativa tese de Karina de Castilhos Lucena (2012). O que não posso desconsiderar é que, ao longo de vinte anos da produção de *DHV*, o exílio foi, sem dúvida, a ruptura mais significativa. Tão significativa que, segundo o estudo de Wladimir Costa Garcia, nos vinte e três contos da fase madrilenha de Onetti, o tema da aproximação da morte “desencadeia um enfrentamento, uma reversão que joga a morte contra a morte. Em cada conto, um enfrentamento: irônico, triste, cruel, lancinante, transversal, sempre poético e sempre plural” (REALES, 2010, p. 78). E isso também ocorre no romance *DHV*. Já no primeiro parágrafo o narrador-personagem Medina evoca a situação de vida-morte de seu paciente:

El viejo ya estaba podrido y me resultaba extraño que sólo yo le sintiera el agrídulce, tenue olor; que ni la hija ni el yerno lo comentaran. Estaban obligados a ventear y fruncir la nariz porque ellos eran sus parientes y yo no pasaba de enfermero, casi, falso, ex médico. (ONETTI, 1979, p. 15).

O primeiríssimo primeiro plano da narrativa é de um homem em seu leito de morte, exalando seu cheiro podre de algo morto. Situado em um entre lugar entre a vida e a morte, em uma espécie de “sobrevida”. Em seu discurso na cerimônia de entrega do prêmio Cervantes, Onetti declara que depois de tudo que passou por conta da ditadura Uruguiaia sua vida como escritor já não lhe interessava mais, no entanto sua estada na Espanha mudou sua sensação de morte e lhe ofereceu uma sensação de “sobrevida”:

De hecho, ya no me interesaba mi vida como escritor. Sin embargo, aquí estoy, unos cuantos años después, sobrevivido. Esta supervida es lo primero que debo a los españoles. Estos años de regalo, en los cuales he vuelto a escribir con ganas, después de mucho tiempo de no hacerlo.

He creído, gracias a esta tierra generosa, que todavía tenía algo a decir, un penúltimo grano de arena. (ONETTI, 1990, p. 36).

Essa “sobrevida”, lhe permitiu continuar a escrita desse penúltimo grão de areia que é *DHV*. Essa sobrevivida que é experimentada pelo personagem Larsen, ao retornar a Santa María em *DHV* após ter morrido em *Juntacadáveres*. Larsen “sobrevive”, mas com vestígios, restos, de sua vida anterior. Larsen sobrevive como “macró”, pois ainda é dono da casa de encontros de Santa María. E, como um “macró da arte”, rouba a cena, pisando e matando seus próprios vermes com o sapato:

Yo estaba un poco borracho y aquel hombre había muerto años atrás. Fue a sentarse en la silla que yo había usado para escribir mi carta; la hizo girar para darme el perfil.

—¿Larsen...? Larsen —murmuré, con voz de funeral.

—¿Por qué no me llama *Juntacadáveres*? Junta. Carreño. Viniendo de usted no me ofende —hablaba con una burla suave y lejana. Removió apenas el silencio con un resoplido.

Lo vi manotear los gusanos que le resbalaban de nariz a boca, distraído y resignado. Cuando había varios viboreando en el parquet adelantaba un zapato y los hacía morir con un ruido de suspiro corto y repetido. (ONETTI, 1979, 140).

A morte joga contra a morte, como sugere Garcia. Larsen na sua sobrevivida, portador de um nome próprio, Carreño<sup>23</sup>, que revela sua condição putrefata, mata os vermes que nascem a partir de sua morte. Assim como nos contos, *um enfrentamento: irônico, triste, cruel, lancinante, transversal, sempre poético e sempre plural*.

Em *Tierra de nadie*, um dos personagens mais enigmáticos é um embalsamador de pássaros e de animais que trabalha a partir da morte e

---

<sup>23</sup> Carreño pode ser entendida como uma derivação do substantivo “carroña”, que significa “carniça” em espanhol.

a transforma em sobrevida. Uma morte sem podridão, de cadáveres graciosos, no entanto uma morte.

El secreto estaba en el oficio del viejo, en que eso pudiera ser anunciado. Era un trabajo realizado en la muerte, una muerte sin carroña, con cadáveres graciosos y alargados, sorprendidos un momento antes del salto. (ONETTI, 1996, p. 30).

Uma sobrevida que só se faz possível a partir de uma morte, assim sendo, também uma morte que trabalha contra a morte. Já em *Tierra de nadie* lê-se *um enfrentamento: irônico, triste, cruel, lancinante, transversal, sempre poético e sempre plural*. Esse mesmo personagem, que se chama Pablo Num, é quem “inventa” a ilha de Faruru e suas características benéficas para a “vida de artista”. Ou talvez, a “sobrevida de artista”, a vida pós-morte de uma necessidade “macró da arte”, uma vida de sensação de “macró da arte às avessas”.

Os anos que Onetti ganha de “regalo” na Espanha, são os anos de sobrevida sem podridão, tempos nos quais ele deixa de ser Carreño. Anos nos quais faz do apartamento da Avenida de América sua Faruru, ou melhor, os anos em que Dolly transforma a morada em uma Faruru para Onetti. Uma ilha que ela lhe “regala”, que lhe “dedica”, e que permite a nosso autor viver sua sensação de “macró da arte às avessas”, de modo que ela própria se transforma em uma “macró da arte”.

### *As provas da montadora*

Daniel Balderston (ONETTI, 2009e, p. XLI) também reconhece o valor de Dolly com relação à conservação dos manuscritos e confirma algumas de suas “marcas” nos manuscritos das novelas estudadas por ele e sua equipe. Uma delas seria o traço que utilizava para marcar as páginas que já haviam sido datilografadas. Um traço, quase sempre, na diagonal, do canto direito superior ao esquerdo inferior. Encontramos essa mesma marcação em várias páginas dos manuscritos de *DHV* indicando o mesmo processo do trabalho. Outra característica, que destaca Balderston, são algumas notas em parênteses ou aspas que fazem referências a outras narrativas onettianas (ONETTI, 2009e, p. XLIII).

Abordarei esta questão específica nas pistas 4 e 5. Agora destacarei um exemplo que faz também alusão ao trabalho de Dolly:

- nos de celle, três o quatro cuadros de color, hacia  
la pascion. Vi, en la pieza, que no habia cam-  
biado mucho; seguia usando pantalones <sup>(o sea ahora)</sup> y chaqueta;  
me bastaria lavarle la cara y despenalar  
para volver a tenerla, otra vez inclinada, mostrándome  
su nariz de niño, sobre activa la boca burlesca,  
sobre inflada inflado a fuerza, reciente, desmenuzándose  
el toque de ordinario y curioso que me habia  
estremecido durante un segundo, luego miré los  
viene, en la columna de Isla de Flores.  
(Después de S. M. y de la? de la?)  
Frustrado y disimulado, extrínseco con el cuerpo  
decepcionadamente pulcro por deformación (libro)  
profesional, atravesando además la vulgaridad de los  
perfumes sintéticos que me necesitan a veces y despen-  
der como espesas costuras truchadas, así se conocen  
— en aliento, quilo, sexo, canciones — las palabras,  
sares y cosas que enumeran los libros sagrados:  
" Copie, Ucha " (Vente - 178-71 "

U.C.O.  
D44.3

LIBRERIA  
MOL. DECA  
FAC. DE LA  
UNIVERSIDAD  
DE CHILE

BIBLIOTECA NACIONAL  
- CHILE

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

O texto deste fólio corresponde a um trecho do capítulo VI “Un viaje”. O capítulo está praticamente na íntegra entre os fólhos 64.8 e 64.16, faltando os três primeiros parágrafos e os dois últimos. É pertinente salientar que o conteúdo desse capítulo não é encontrado em nenhum outro suporte arquivado na Biblioteca. Aqui Medina, vivendo em Lavanda, vai diariamente a uma farmácia comprar injeções para seu paciente moribundo. Nessa rotina, conhece Victoria, uma garota, que, na verdade, é prostituta e que se parece com alguma mulher que conheceu em Santa María. Nos parágrafos que podem ser lidos nessa página, Medina sai com a prostituta pela primeira vez e tenta encontrar nela a

garota angelical vista na farmácia e a atmosfera de Santa María. Vejamos o mesmo trecho na publicação:

La oí sin ansiedad ostensible mientras bajábamos la calle, tres o cuatro cuadras veloces, hacia la pensión. Vi, en la pieza, que no había cambiado mucho; seguía usando pantalones, ocres ahora, y chaqueta; me bastaría lavarle la cara y despeinarla para volver a tenerla, otra vez inclinada, mostrándome su nariz de niño, ahora activa la boca burlona, inflado ahora, creciente, derramándose, el toque de ordinariez y cinismo que me había estremecido durante un segundo, lunes, miércoles o viernes, en la farmacia de Isla de Flores.

Frenético y disimulando, entreverado con el cuerpo decepcionantemente pulcro por deformación profesional, atravesando además la vulgaridad de los perfumes sintéticos que era necesario levantar y desprender como espesas costras traslúcidas, creí reconocer —en aliento, axila, sexo, cansancio— las palabras, seres y cosas que enumeran los libros y que volverán. (ONETTI, 1979, p. 54, 55).

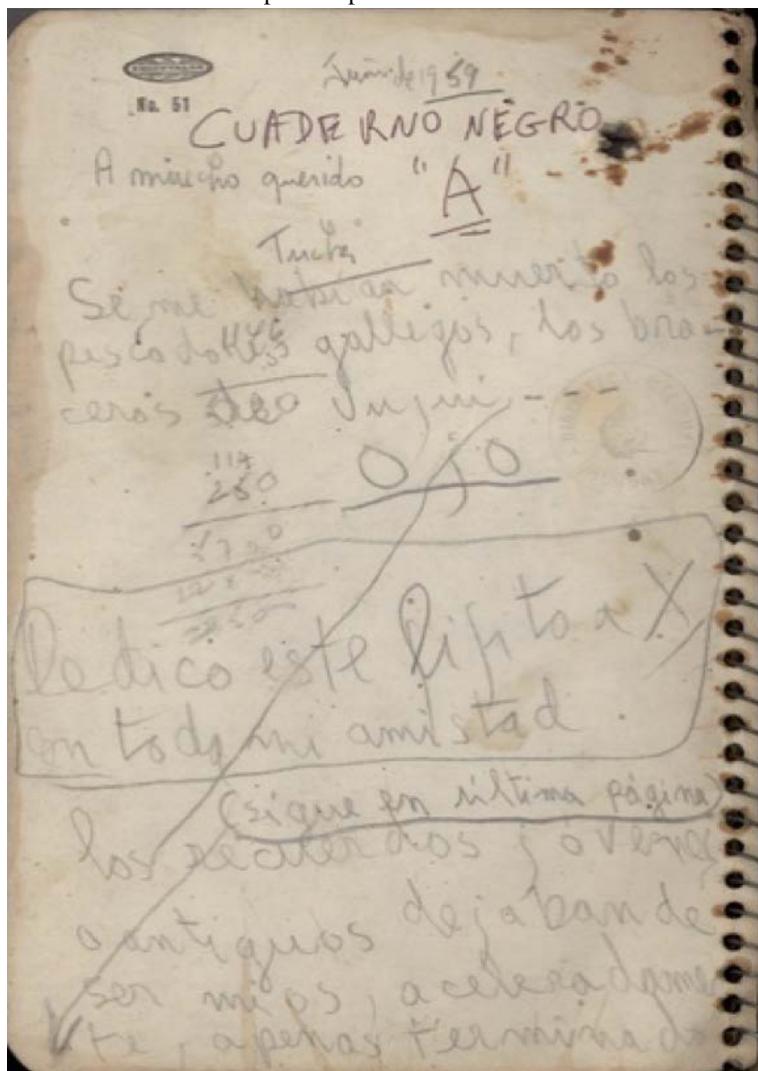
Os textos são praticamente iguais, salvo o adjetivo “sagrados” usado para definir os “livros”, que é omitido no texto publicado. Os “livros sagrados” voltam na narrativa de *DHV* no último capítulo da primeira parte, “La tentación”, introduzindo outra autorreferencialidade, o nascimento de Santa María em *La vida breve*, como retomaremos na pista 4.

Além disso, nesse fólio, lemos duas notas de redação. A primeira, entre parêntesis e tachada: “(Descripción de S. M. ¿Dónde? Junta)”. E a segunda no final da página, entre aspas e seguido de dois pontos: “‘Copie, Ucha’ Junta – 170-171”. As duas notas fazem referência a “Junta”, que é a redução do título do romance *Juntacadáveres*, publicado em 1965. Essas “provas” nos levam a crer que Onetti primeiro sente a necessidade de uma descrição de Santa María, “S. M.”, logo se questiona em qual dos “livros sagrados” resgataria tal descrição, “¿Dónde?”, e escolhe “Junta”. Depois, decide continuar a narrativa antes de introduzir a descrição, por isso, risca a nota entre parênteses,

anulando-a. No final do parágrafo seguinte é mais enfático e dá as coordenadas a sua “armadora” nomeando-a: ““Copie, Ucha’ Junta – 170-171”. O trecho de *Juntacadáveres*, provavelmente copiado por Dolly e posteriormente publicado no capítulo VI “Un viaje”, de *DHV* é o que segue:

“Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balastradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten.” (ONETTI, 50, 51, aspas do autor).

“Ucha” é o apelido carinhoso com que Onetti tratava Dolly. Segundo ela mesma me conta, Ucha é derivado de “Tuya”, que na pronúncia rio-platenses soa como “Tucha”. De modo que no código amoroso dos dois seriam Ucha e Ucho, ou Tucha e Tucho. No suporte 49, intitulado por Dolly de “cuaderno negro a”, na contracapa se lê a dedicatória: “A mi ucho querido tucha”. Em 2012, quando se depara com esse caderno e lê a dedicatória se pergunta surpresa: “Por qué escribí eso aquí” e me explica os apelidos (DOLLY 1, 19’51”, 2012).

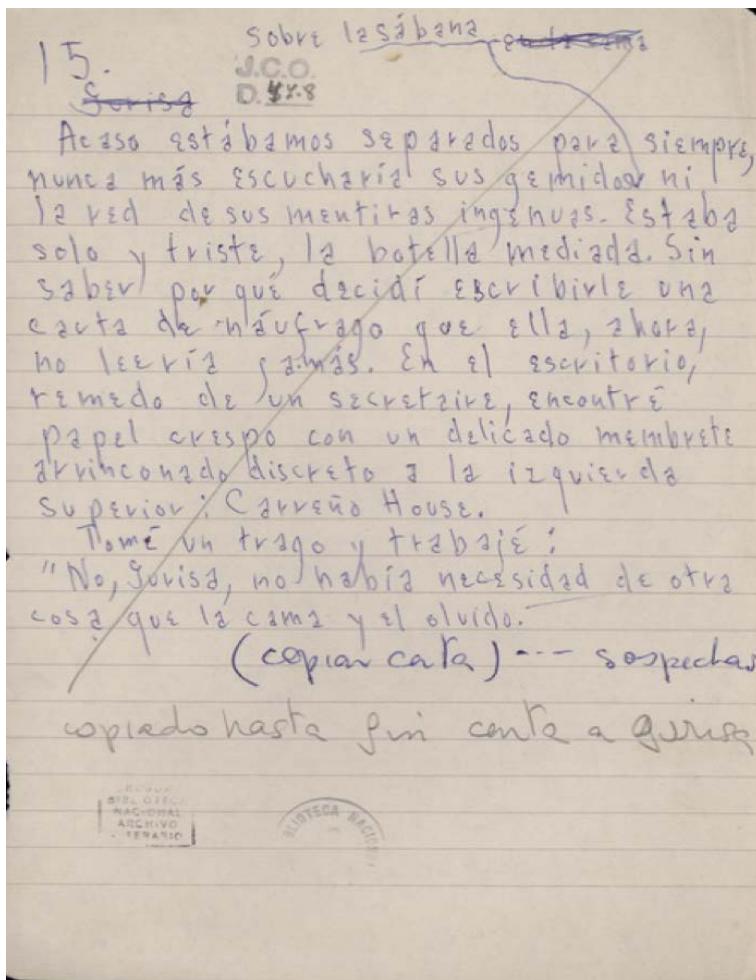


Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

A dedicatória de Dolly pode ter sido escrita ao presentear o caderno a Onetti, ou não. O fato aqui é como Pinto esse quadro, e nesse quadro Pinto uma dedicatória antecipada do futuro arquivo. Dolly dedica sua obra a “su ucho” e essa dedicatória é datada por ela, junho de 1959. O que é a obra de Dolly? A obra de Dolly é o arquivo. Os manuscritos, as entrevistas, as cartas, as fotos, os textos, e sua futura narrativa.

Há também outra dedicatória nessa contracapa (outra questão a ser pensada, a questão da contra capa), a dedicatória que Onetti faz a “X” e que está demarcada com um retângulo: “Dedico este librito a X con toda mi amistad”. X é a forma como o protagonista Medina de *DHV* é chamado em alguns suportes, como é, por exemplo, o caso desse suporte 49 que contém textos preliminares dos capítulos IX, X, XI e XII. Essas narrativas em questão delimitam partes importantes do papel de pintor/artista que exerce Medina. Também aqui lemos outra nota de redação que indica a continuação na última página do caderno, “sigue en última página”, mas a última página foi rasgada e não faz parte do arquivo. As poucas partes de narrativa desse fólio não fazem parte da versão publicada do livro. E, acima de tudo, a única marca feita a caneta é o nome do suporte: “Cuaderno negro A”. Realizando seu papel de arquivista, sua obra, os suportes eram sempre batizados por Dolly, a exemplo também do “Cuaderno gris policial”.

Já no suporte 47 no final do fólio 8, há uma nota de redação feita pela própria Dolly: “(copiar carta) ... sospechas”. Vale observar também que, assim como o exemplo anterior, a página apresenta um traço diagonal a lápis, indicando que foi “passada à máquina” por Dolly.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Esse é um trecho do capítulo XXIII – “La tentación” no qual Medina escreve uma carta a Gurisa. Nos manuscritos não há a carta, senão sua primeira frase: “No, Gurisa, no había necesidad de otra cosa que la cama y el olvido”. Logo em seguida uma nota de Dolly indica a

necessidade de tal carta ser copiada até a palavra “sospechas”, que é a última palavra da carta no texto editado:

A caso estábamos separados para siempre, nunca más escucharía sus gemidos sobre la sábana ni la red de sus mentiras ingenuas. Estaba solo y triste, la botella mediada. Sin saber por qué decidí escribirle una carta de náufrago que ella, ahora, no leería jamás. En el escritorio, remedo de un secretaire, encontré papel crespado con un delicado membrete arrinconado discreto a la izquierda superior: Carreño House.

Tomé un trago y trabajé:

“No, Gurisa, no había necesidad de otra cosa que la cama y el olvido. El miedo nacido en infancia o adolescencia de no estar nunca en deuda con una mujer. Pero tú fuiste enloqueciendo y tu locura se apoyaba en mí, en la mía que ibas creando y aumentaba dulcemente la tuya, poco a poco, hasta que tú y yo aceptamos, con error, que estar locos equivalía al enamoramiento de las personas normales. Sin pensar, Gurisa, que la furia nuestra estaba un poco más allá del amor, sin pensar que todos los sufrimientos y las felicidades de los amantes verdaderos apenas rozaban nuestra angustia, el desesperado y novedoso deseo de conocernos el alma y los intestinos, de construir una unidad hermafrodita que soportara natural y gozosa cuatro brazos, cuatro piernas, un solo cerebro, un solo sexo emperrado en éxtasis y comunión.

Si juro, juramos, prometimos, Gurisa, decir la verdad de ellos, la historia duró setenta y dos horas, tiempo adecuado para las protestas de los pobres y las huelgas de hambre. Pero un macho y una hembra descolocados por ambiciones imposibles, por la ilusión de creer realizable el pecado de lujuria —único camino para lo absoluto, lo eterno y la pequeña creencia en la comunicación verdadera—, Gurisa y yo, no estuvimos nunca dentro del tiempo. Entramos y

salimos sin que nadie tuviera sospechas.”  
(ONETTI, 1979, p. 139, aspas autor).

No final da página, a lápis, Dolly confirma que já copiou a carta: “copiado hasta fin carta Gurisa”. O restante do conteúdo da carta, copiado por Dolly, não foi encontrado no material arquivado na Biblioteca. Dado o fato de que *DHV* foi escrito em folhas soltas e em diferentes suportes, esse capítulo é um exemplo da necessidade de um trabalho de montagem e compreensão de seu conteúdo.

No fôlio 51.47 (verso) a nota de regência começa com a indicação “ojo” como advertência para algo importante: “Ojo= Intercalar, además del todo, I tocaba el violín sin arco, como si fuera una guitarra, buscando melodías – [La cara], la infancia y adolescencia (Lila) <Lidia>, todo lo que había perdido, tal vez por mi culpa, tal vez porque no tuviera talento”.

Ojo -  
Intercalar, además  
del tejo, ~~+~~ + se ba  
el violín sin arco  
/ como si fuera una  
guitarra, la se con  
melodías - La casa  
de infancia / ad-  
hesencia (Lida) ta  
do lo que había per-  
dido, tal vez por mi  
culpa, tal vez porque  
no tuviera talento.

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

“I” é uma das formas que Frieda é chamada em alguns dos suportes arquivados, no entanto a questão do violino é esquecida, ou deixada de lado. O que quero ressaltar é o verbo “intercalar”, que vem

em primeiro lugar. Intercalar narrativas é uma das estratégias de Onetti. Característica essa que ganha evidência maior a partir de *La vida breve* e que alguns atribuem a sua adoração por seu mestre Faulkner. No romance são intercalados capítulos narrados por Brausen, capítulos narrados por seu duplo Arce e capítulos narrados por sua criação, Díaz Grey. Ou seja, nenhuma novidade para o leitor onettiano. A novidade está na forma de composição artística. Minha hipótese é que primeiro Onetti escrevia e só depois definia como seria a montagem do livro. A montagem fazia parte de outra etapa da escrita da narrativa. Ele pensava nas possibilidades enquanto escrevia, mas a montagem mesmo só acontecia depois. Sem presa para afirmar tal hipótese, começo a pintar esse quadro, mas não em uma tela branca, o que seria impossível para uma personagem “macró da arte” aos seus quarenta anos. Por isso, o papel de Dolly como armadora é muito mais que de um copista, que um trabalho técnico, sua função era intelectual e criativa.

Outro documento que colabora com minha hipótese são os fólios 60.15 e 60.15 (verso) nos quais há outra nota de regência seguida do número 1:

(1) El capítulo, cortado aquí, si lo sabés escribir, es separable. Tal vez Idea se quede contenta. Pero sin plazo – Y este capítulo es primera parte del background de Seoane – que no se llama Seoane – La parte puede ser el capítulo 4 – Bien; y pensalo Si a camino: alternar un capítulo de novela con un capítulo de background – Ambas corrientes se encontrarían, es un decir, cuando Seoane – que no se llama Seoane, porque es hijo de suizos – se encuentre en la cárcel con Carner – Seoane acusado del asesinato por M.M. (60.15 e 60.15 (verso)).

Y como - Buenos. Deseo a vivir a él. Se cae en un  
grande angetal ve. se le resalte muy cómodo. Hoy oírme  
hoy lo demencia a la Comodora del Epítio y vamos  
que resalta. Tal vez el Banco de guerra, tal vez Santa  
Trinidad. En su lugar que parece una de las cosas.  
- Luego de los hombres, minutos zambó de novo y se plantó  
el pelo - Tenía una muestra al aire para saber qui  
cambiar preferir. Vede los dos cosas, cualquier  
antes de la que viro ~~no~~ a buscar a qui. No me gustan  
los chicos como usted, sale con viene cumplir el  
servicio en este Restaurant, se amezentaron de  
haber venido a verme. Pero ya se es metido más.  
Toda con trambé sabe el exultario y se pasa de  
por. Tal vez fura tan alto como pabote, tal vez  
se exigiera de bebendo para a fagar. Comodoro  
hacia la Ventan, de donde le es puldo y dijo la  
cabra para mirar la tarde obliquante en la playa  
hija, curules. Antes de que entrara el <sup>cañal</sup> ~~seguir~~  
se volví y dije con patosa lentitud: - Además  
no le van a gustar los <sup>del</sup> ~~con~~ <sup>una</sup> ~~para~~ <sup>me</sup> ~~de~~ los vigilantes  
de S.M.

J.C.O.  
D. 60-15

LIBRO DE  
DEL OFICIA  
NACIONAL  
ARCHIVO  
DE LA  
COMANDO EN JEFE  
DE FUERZAS ARMADAS  
DE LA PATAGONIA  
DEL SUR

(1) El capitán, cuando aquí se se escribin, es  
separable. Tal vez idea se puede contenta. Pero sin  
plazo - Este capítulo es primero parte del

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Fac-símile 17 – Fólio 60.15 (verso).

background de Seoane - que no se llama Seoane - La  
La parte puede ser el capítulo 4 -  
Bien; y por solo Liacomino; alternar  
con capítulos de novela con un capítulo  
de background - Ambas narrativas se  
encontrarían, es un decir, cuando Seoane  
- que no se llama Seoane, porque es hijo de  
suizos - se encuentra en la cárcel con  
Carmen - Seoane - que no - - amado del  
asesinato por M. M. -  
Am l edg el s r c b t e et / m y  
b e f d t v j -

J.C.O.  
D. -

REPUBLICA  
NACIONAL  
ARGENTINA  
BIBLIOTECA  
NACIONAL  
LITERARIO

BIBLIOTECA NACIONAL  
ARGENTINA

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

A narrativa desse fólio é uma parte inédita que, no suporte, está entre o capítulo XXIV – “Casi pisando”, o primeiro da segunda parte do romance e o capítulo XXXIV – “Una infancia para Seoane”. Na nota, Onetti orienta a montagem da narrativa, que seria alternada com o *background* de Seoane, e que ambas as narrativas se uniriam no final. E

sugere que esse poderia ser o capítulo quatro, mas isso é apenas uma sugestão, que deverá ser futuramente analisada pela armadora. Intercalar e alternar, as duas orientações para a montagem, indicam o que no cinema seria uma montagem paralela:

a montagem paralela: duas (e por vezes várias) acções são conduzidas pela intercalação de fragmentos, pertencendo alternadamente a cada uma delas, com o objectivo de fazer surgir um significado da sua confrontação. A contemporaneidade das acções não é, de modo algum, aqui necessária e é, por isso, que constitui o tipo de montagem mais subtil e vigoroso. (MARTIN, 2005, p. 200).

Diferentemente da montagem alternada, que exige a contemporaneidade das narrativas a serem intercaladas, na paralela as ações também são mostradas de forma alternada de duas ou mais narrativas, mas não há necessariamente de coincidência temporal, possibilitando aproximar acontecimentos afastados no tempo. Mas essa concepção de montagem vai além da

clássica estética de montagem dupla de Griffith, simbolizada pelas duas correntes paralelas nunca convergentes, que entrelaça as correntes tematicamente variadas com vistas à intensificação recíproca do entretenimento, tensão e tempos. (EISENSTEIN, 2002, p. 219).

Não se trata de um paralelismo mecânico, mesmo porque em Onetti o paralelismo não entra em um esquema de sistema binário e sim em um sistema disseminatório de sentido. Deleuze (1984, p. 51) nos lembra de que para Eisenstein a montagem é o todo do filme, a “Ideia”. A montagem em Onetti é o todo da narrativa, é a ideia. Num sistema de disseminação de sentido, a narrativa pode ser dividida em células no qual

[...] el conjunto se refleja en cada parte, y que cada espira o parte reproduce el conjunto. Y esto

no sólo se cumple en la secuencia, se cumple ya en cada imagen, que contiene también sus cesuras, sus oposiciones, su origen y su terminación [...] (DELEUZE, 1984, p. 57).

Portanto, cada célula já é completa em si e tem vida própria ao mesmo tempo em que faz parte do todo. Por esse motivo, um capítulo de um romance pode ser um conto e um conto pode ser um capítulo. Por esse motivo, encontra-se nos manuscritos uma mescla de organização de capítulos, uma mescla de narrativas do romance com contos, mas ainda assim uma orientação para uma futura montagem, mostrando a ideia do todo do romance.

Voltando à análise dos fólhos em questão, o capítulo XXIV, “Casi pisando”, não é encontrado em nenhum outro suporte arquivado na Biblioteca Nacional. Ademais, em nenhum outro fólho desse caderno 60 leva o traço diagonal, como Dolly fazia quando já havia datilografado a página. Essa é uma versão inicial da narrativa, pois o nome de Medina era Cáerner e o de Frieda Margot e/ou Margarita. O que me leva a crer que existem outros documentos do processo de composição artístico de Onetti que não foram doados e que ajudariam no processo investigativo. Mas pelo fato de não estarem acessíveis, fazem-se muito presentes deixando-me espaço para uma construção hipotética da história secreta de *DHV*.

E nessa construção Dolly é a grande armadora da narrativa e isso é o que escondeu por muito tempo no apartamento de Madrid na Avenida de América e que agora estão num depósito no Museo del Escritor. Desde 2013 Dolly levou todas as coisas do apartamento para esse depósito e passou a alugar a morada durante o ano todo e não apenas por temporada como fez durante muito tempo. Dolly tenta minimizar sua participação na obra onettiana, tenta apagar sua atuação não disponibilizando todo o material. Porém não tem êxito, pois deixa rastros no material doado, deixa rastros em sua obra como arquivista. Obra que, a exemplo do quadro de Dorian Gray, diz muito de sua autora. Como o quadro de Medina da onda perfeita. Como Noa noa de Gauguin. Como *La vida breve*. Como *DHV*. Como esta tese. “O arquivo trabalha sempre a priori contra si mesmo” (DERRIDA, p. 23). “Jamais se poderá objetivá-lo sem um resto. O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (DERRIDA, p. 88).

Essa pré-ocupação com a montagem da narrativa, mostrada nessas notas de regência, não são encontradas no material manuscrito do último livro de Onetti, *Cuando ya no importe*. Balderston (2001, p. 104) aponta a disparidade entre os manuscritos e a publicação do livro, sobretudo no que diz respeito à ordem. Os manuscritos desse romance, na grande maioria, foram escritos em agendas, no entanto, algumas datas não correspondem às datas estabelecidas posteriormente na publicação, que mantém a ideia do gênero diário, mas em uma ordem diferenciada, inclusive eliminado muitas partes da narrativa, como indica o estudo de Liliana Reales (2013) e sua equipe. Segundo Balderston (2001, p. 106), um bom exemplo da montagem são os parágrafos que terminam o livro, os quais são encontrados nos manuscritos sem qualquer indicação de uma finalização de narrativa e ainda são seguidos de mais metade do preenchimento da agenda.

Sé muy bien que terminará rebelándose y que usará dolores de intensidad escalonada para obligarme a tenerlo en cuenta, justamente cuando ya no importe demasiado al mezclarse con hastío y resignación.

Otra vez, la palabra muerte sin que sea necesario escribirla. Hay en esta ciudad un cementerio marino más hermoso que el poema. Y hay o había o hubo allí, entre verdes y el agua, una tumba en cuya lápida se grabó el apellido de mi familia. Luego, en algún día repugnante del mes de agosto, lluvia, frío y viento, iré a ocuparlo con no sé qué vecinos. La losa no protege totalmente de la lluvia y, además, como ya fue escrito, lloverá siempre. (ONETTI, 1993, p. 205).

O que intriga os pesquisadores é o fato de as últimas palavras da narrativa onettiana como um todo não serem as suas últimas palavras nos manuscritos. Como haveria sido feita a escolha do final do livro? O que sabemos é que a montagem do livro, ficou a cargo de Dolly, Jorge Onetti, filho do escritor, e a esposa deste. No caso de *Cuando ya no importe*, a razão da montagem realizada por terceiros se dá pelo estado debilitado de Onetti, porém só após a análise dos manuscritos, realizada por Balderston, a questão é apontada. Dolly, quando interpelada pelos

pesquisadores explica a necessidade que se estabeleceu para a montagem do último livro de Onetti e conta que o escritor, quando perguntado sobre a ordem e organização da narrativa, dizia: “Hagan lo que quieran” (BALDERSTON, 2001, p. 104). Para Reales (2013, p. 107) a intervenção feita pelos organizadores da obra deveria obrigatoriamente estar explícita na publicação, fato esse que nem é citado. Assim, Reales destaca a importância da forma e dos paratextos para a obra e põe em xeque a questão da autoria do texto, apontando inclusive para uma dúvida quanto à autoria do gênero do texto, já que Onetti não deixa claro a necessidade de marcação de datas, como se encontra na publicação.

A organização do material escrito pode decidir seu gênero em sentido talvez diferente daquele que o escritor teria lhe dado se fosse ele a organizá-lo. Por tudo isto, poderia se dizer que se há *obra*, esta consiste em todo o processo que envolve a escrita e a sua configuração em um determinado suporte; que textos não organizados por aqueles que os escreveram são produtos de uma ação conjunta com outros a cuja identificação muitas vezes não temos acesso, mas cuja ação não podemos ignorar. Neste caso extremo, somos obrigados a nos perguntar qual seria o alcance da *obra* de um autor? Onde esta termina? E, afinal, *quem é* o autor de uma *obra* escrita por alguém, no entanto organizada por outro e, ainda, com uma orientação de gênero que esse escritor talvez não tivesse lhe dado? E a resposta será tão complexa quanto a que pretende responder a pergunta: O que é um autor? (REALES, 2013, p. 107, grifo da autora).

Concordo com a complexidade apontada por Reales e estendo as interpelações para o caso do processo de composição de *DHV* que evidentemente também foi um produto de uma ação conjunta de Onetti e Dolly. A diferença entre ambos os casos é que no último livro Onetti já não participou da montagem da obra e em *DHV* o que ocorreu foi a parceria de Onetti e Dolly. Assim, entendo que a posição de “armadora” de Dolly, já destacada pelos pesquisadores em *Cuando ya no importe*, é uma posição que inicia muito antes e que tem na narrativa *DHV* uma

significativa importância. É como se Dolly tivesse começado seu estágio no processo de composição de uma narrativa onettiana desde o primeiro texto que datilografou e sua formação tivesse sido testada nas últimas narrativas do autor.

No cinema a atividade da montagem é entendida como uma concepção autoral, pois a combinação e a disposição dos planos são características evidentes num filme. Marcel Martin (2005, p. 167, grifo do autor) define: “*a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e duração*”. Ou seja, o processo da montagem é composto de uma complexa operação. Em uma produção tradicional para o roteiro virar filme é preciso passar por uma série de etapas:

- una primera etapa consiste en *découper* (desglosar) el guión en unidades de acción y, eventualmente, en desglosar éstas para obtener unidades de rodaje (*planos*);
- estos *planos* durante el rodaje engendran varias *tomas* (ya sea idénticas, repetidas hasta que se juzga el resultado satisfactorio para la realización; ya sea diferentes, obtenidas, por ejemplo, “cubriendo” el rodaje con varias cámaras);
- el conjunto de estas tomas constituye los *rushes*, a partir de los cuales comienza el trabajo de montaje propiamente dicho, que consta de tres operaciones indispensables:
  - 1.º Una selección, entre los *rushes*, de los elementos útiles (los que se rechazan constituyen los *descartes*).
  - 2.º Un *enlazado* de planos seleccionados en un cierto orden (se obtiene así lo que se llama un “fin a fin” o una “primera continuidad”).
  - 3.º Finalmente se determina con un nivel preciso la *longitud* exacta que conviene dar a cada plano y los *empalmes* (*raccords*) entre estos planos. (AUMONT et al, 2008, p. 54, grifo do autor).

Assim, a partir do estudo de Balderston e Reales, entendo que o trabalho de montagem de *Cuando ya no importe* ocorreu de forma similar ao de um filme. Primeiro ouve uma seleção entre os *rushes* na qual várias

partes foram descartadas. No caso do último romance, como não houve correção ou reescritura, entendo que os manuscritos são compostos de *rushes*, que são em um filme, o material bruto filmado por primeira vez. A partir da seleção desse material bruto, os montadores selecionaram, descartaram, cortaram, colaram e ordenaram a narrativa. Como destaca Reales, é inadmissível que essa informação não tenha chegado aos leitores, que por essa omissão tomam as últimas palavras do romance como as últimas palavras do autor, que, na verdade, foram as últimas palavras escolhidas pela equipe de montagem. No caso de *DHV* essa aproximação pode abranger outras etapas como veremos.

Nos manuscritos de *DHV*, a parceria Onetti-Dolly é visualizada expressivamente no plano de organização da segunda parte do romance, encontrada logo após a escrita do final da narrativa. Diferentemente do caso de *Cuando ya no importe*, no qual o final não é encontrado como final nos manuscritos, em *DHV* as últimas palavras do romance encontram-se como as últimas palavras nos manuscritos.

La luz, siempre a las 12 quis  
comenzó a moverse y crecer.  
muy alta fue avanzando sobre  
la ciudad, apartando con viole  
la sombra nocturna, agachándose  
un poco para volver a alzarse  
ahora, con un ruido de grande  
telas que sacudiera el viento.  
Medina sentía la cara iluminada  
y el aumento del calor en el vidrio  
casi insoportable. Temblaba sin  
sistirse, víctima de un extraño  
del siempre decepcionante fin  
de la aventura. "Esto lo quise durante  
años, para esto volví"<sup>estimo</sup>  
Oyó el estallido de un ~~armario~~<sup>estimo</sup> e  
el lugar del departamento que  
llamaban cocina. Con la pistola  
la mano se acercó a la cama. S  
tía ~~una~~ la necesidad, de besar  
Jurisa, pero temió despertarla  
que el ~~arritorio~~ que comen  
Casi irresistible

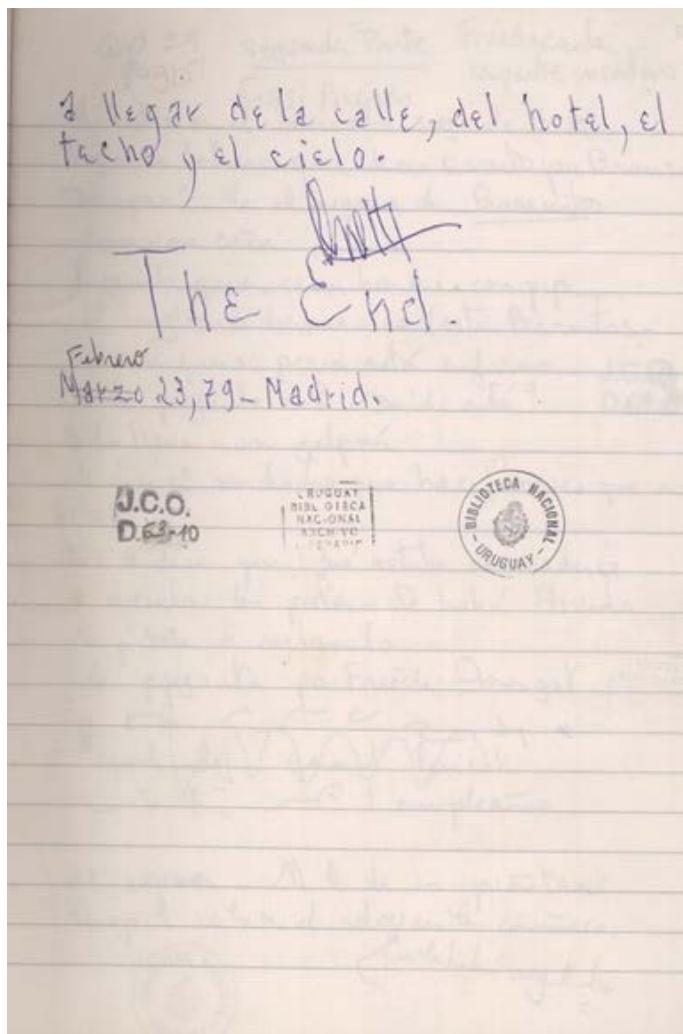
Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

La luz, siempre a la izquierda, comenzó a moverse y crecer. Ya muy alta fue avanzando sobre la ciudad, apartando con violencia la sombra nocturna, agachándose un poco para volver a alzarse, ya, ahora, con un ruido de grandes telas que sacudiera el viento.

Medina sentía la cara iluminada y el aumento del calor en el vidrio, casi insoportable. Temblaba sin resistirse, víctima de un extraño miedo, del siempre decepcionante final de la aventura. “Esto lo quise durante años, para esto volví.”

Oyó el estallido de una ventana en el lugar del departamento que llamaban cocina. Con la pistola en la mano se acercó a la cama. Sentía la necesidad “casi irresistible” de besar a Gurisa, pero temió despertarla antes que el griterío que comenzaba a llegar de la calle, del hotel, el techo y el cielo. The end.

~~Marzo~~ Febrero 23, 79 - Madrid (ONETTI, 1979, p. 254).



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*

Aqui temos a clara definição do final da narrativa com a assinatura do escritor, a data e a indicação de final escrito em inglês *The end*. A única intervenção de Dolly está na correção do mês de finalização da obra. Onetti escreve março e Dolly corrige para fevereiro. Quando perguntei a Dolly sobre o motivo dessa intervenção ela me respondeu que Onetti se perdia no calendário, pois não exercia uma atividade que exigia a precisão de datas.

Terminada a narrativa, o livro precisava ser montado e, para tanto, nas páginas seguintes ao final, nesse mesmo suporte, encontramos o plano de organização da segunda parte do romance. Destaco que o plano de organização da primeira parte, se é que existiu um, não está nos arquivos da Biblioteca Nacional, fato que me faz acreditar que tal organização já havia sido realizada anteriormente.

ap. 100 14  
p. 105 165  
L 7 510 72  
J.C.O.  
0.63-12  
SECRETARÍA DE JUSTICIA  
NACIONAL  
ARCHIVO  
LITIGIOSO  
BIBLIOTECA  
NACIONAL  
CORONA

Cap -  
Hablan Martín Valle y M en  
la comisariá del asesinato que tuvo  
a su mujer por la ventana -  
Barrueto entra. Le dice que Seoane  
se había vestido de nuevo, luego  
volvió a en la ranchera - Seoane le  
dice a B que quería matarse después  
matar a M no sé quién. Estaba drogado -  
M dice que no le importa lo que haga  
Seoane - que lo conozca desde la vida  
M lo lleva a B en el auto  
p. 175 El Colorado

Cap - M lleva a Barrueto en el auto  
Hablan de Letour. M ve a Seoane  
en un almacén - barbudo y borracho -  
M le dice dinero a B para el perro - no  
lo acepta - M entra en el boliche y  
saluda a Seoane que está con el  
Colorado - Seoane le recuerda cómo  
le golpeó M - le pide que no le sermonee  
M le pregunta si está en SMP por Briede

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Gracias ido a pasar algunos días en Colón. Inmediatamente 187  
S dice que si - Que ella lo hace echar pero prefiere vivir donde está ella.  
M le invita a ir a su casa a pescar - Colleen  
en el coche - Hablan de la pistola que  
robó S. Se instala Secane en la casa  
El hijo p1 Cap 27  
Secane pesca y no bebe. Injuria.  
M le dice que P sigue cantando en el  
Casanova - Le dice que P piensa comprar el  
" - lo invita a S a visitarlo - Uno  
quien - S le habla sobre la necesidad de  
el de tener un hijo que lo impulsó a  
tomarla a él S como hijo - "Juras a que  
yo sea tu hijo"  
La hija Cap XXVIII  
200  
M volvió a su casa - Gersoni ha vuelto de  
Colón y desayunaba. M oye quejidos  
fuera de la casa de Mrs W  
Linda y lo encuentra magullado - Le  
cuenta como S lo pegó después que

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

U.O.  
D. 63-14

LIBRARY  
BIBLIOTECA  
NACIONAL  
COSTA RICA  
1974

el tallo mal de F. Se se encuen<sup>tra</sup> en la  
casa de F, cuando W. Son amantes -

---

queda el final para agregar al Cap del  
casanova

---

Cap <sup>p.</sup> Santa Maria Cap 29 205

Campesino envia un muchacho con mensaje  
a M. M está con el teléfono de 2  
galones - Campesino le avisaba que  
F habia organizado una comida, todos  
mujeres para hablar mal de M.  
M lo llama p. telefono a D. p'a que sea  
testigo de la cena - D. entra al flaco  
junto con S - S se sienta en el meso  
de las mujeres - D. conversa con M -  
D. se quita que S heido al baño  
dos veces. M se levanta "the  
llora de D. que ?"

El camino-II p. 214

Cap y Pontamban al anzento Cap 30

Fonte: *Manuscritos de Dejemos hablar al viento.*

11  
31  
Cap M lleva en auto al asesino de Andino  
Jesús de la Victoria - la mujer muere  
en la cama  
Entra al pansionado y toma vacaciones  
Desde busca una mujer para  
pasar los vacaciones (que poseen B&H)  
Se acostó con una puta (recuerdo de  
Teresa) piensa ir al Casanova de  
noche  
El Casanova -200-  
Cap 30  
Cap M Va de noche al Casanova -  
Toma la foto de F en la entrada  
Pide una mujer mandando a buscar a Trini -  
Trini va a su mesa y le propone  
temas - Se va - si compra del Casanova  
M le desea y le recuerda su relación  
con S. -- te odie y me hubiera  
gustado mal ante - F le pregunta si  
compra al Casanova o se va -  
M le dice que se vaya, si S no le sigue  
la pista

J.C.O.  
DEB-15

BIBLIOTECA NAC.

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

~~Los mentirosos~~  
Ella dice que move a S, aunque M  
sabe que viven juntos -  
P le dice que va a lesionar el  
pelo a él -  
Ella mofa de la mentira de F de que  
no hayido a S en 2 meses y pense  
que lo tiene drogado -  
Cap. 33 P. 234  
Una infancia para Secane  
Descripción vida campesina nacimiento  
de Secane - la madre le enseña - visita  
del cura - la visita de mamá - Empieza a  
trabajar en la chacra.  
Cap 34 - 241 -  
Una infancia para Secane II  
Trabaja con el padre y la madre  
ya no lo visita de mamá  
Complejidad del niño en la vida  
de hombres.

J.C.O.  
D.3-6

BIBLIOTECA BRUNY  
PERU  
RECIBO  
LITERARIO

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

El pcecho Cap 35  
p = 245

Cap M. ~~me~~ desava la casa de F  
con presmaticos - Va hasta el arroyo  
donde F se lava el pelo  
se dice que va a la Capital para  
empesar de nuevo - Para qué dormi  
si el Ferry sale a las 5.  
Se acucia a ella.

F.C.O.  
D.63-12

Cap EL COLORADO... 36, 248  
Cap M se entrevista a su figura con el  
Colorado - El C quiere asegurarse su  
mexican  
M no quer que ampiece por el  
senderio. cap 37 p. 251

Cap Fueda en el pasto, en el azito y  
en la escuela.  
36 con M. 36 le relata como  
lo buscó de memoria. Olga hebá encon  
trado a F - 36 va y encuentra  
a los chicos en la casa - Martín insist  
que hebá que p. l. g. a. i. a. F.  
Buscan el foto gajo de la plaza

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*

J.C.O.  
D. 63-18

LIBRARY  
CENTRO NACIONAL  
DE INVESTIGACIONES  
LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

BIBLIOTECA NACIONAL  
- URUGUAY -

DG y María van al asilo con F -  
Los viejos están cantando  
Uno de los viejos grita 'muerte' y todos  
comen y se encaman -  
DG y María le llevan a la escuela  
de autopsia - al más que toca al  
vello público -  
DG le dice a M que nunca atogche  
mientras sí las F - Pa un hombre  
DG le dice dinero a M y a su  
beneficiario -

Cap. Un hijo fiel P. 260 Cap. 38  
Descripción. Destacamiento -  
María le dice a M que S está dice que  
apenas todos el tiempo y no se  
entran de nada.

Cap. Una rispa P. 272 Cap. 39  
M con el Coronel se pregunta si  
el dinero es suficiente - El C dice  
que no alcanza más que al dinero

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

para el fogón. Depresión porque  
está tan cerca de los árboles.

Caporjon el viento p. 27r Cap <sup>40</sup>~~200~~

en el Plaza  
Mapa el S. Rosa. Ve la luz que se  
acercia desde los árboles - Guasa  
está depa de la Sección. Busca la  
pista cuando el fuego se acerca y  
va hasta la casa de Guasa

U.C.O.  
63-19

BIBLIOTECA

BIBLIOTECA

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Nesse planejamento da segunda parte, lemos os títulos e resumos dos capítulos vinte e três a quarenta. Na seguinte ordem: XXIII - “Casi pisando”, XXIV - “La siesta”, XXV - “El colorado”, XXVI - “La reconciliación”, XXVII - “Un hijo”, XXVIII - “La riña”, XXIX - “Santa María”, XXX - “El camino II”, XXXI - “Maruja”, XXXII - “El casanova”, XXXIII - “Una infancia para Seoane”, XXXIV - “Una infancia para Seoane - II”, XXXV - “El acecho”, XXXVI - “El colorado”, XXXVII - “Frieda en el pasto, en el asilo y en la escuela”, XXXVIII - “Un hijo fiel”, XXXIX - “Una víspera”, XL - “Por fin el viento”. Essa é a ordem dos capítulos na publicação, a diferença está na numeração posto que a segunda parte não começa no capítulo XXII e sim no XXIV. Portanto, nesse momento de composição da obra, a primeira parte tinha apenas vinte e dois capítulos e não vinte e três como ficou na versão final. Qual seria esse capítulo perdido?

Deixo em suspenso esta pergunta e me volto para a ação conjunta que encontramos nesse plano de montagem. Lemos uma mescla das caligrafias de Onetti e Dolly. Onetti escreve os títulos dos primeiros cinco capítulos e depois escreve os títulos de “El acecho” e “El colorado”. Todos os outros títulos e os resumos dos capítulos são escritos por Dolly. Independente do fato de os textos terem sido, de alguma forma, ditados por Onetti ou não, isso é evidencia do trabalho conjunto dos dois. Quando pergunto a Dolly sobre isso, primeiro ela desconversa dizendo que não ajudava muito, depois, olhando o planejamento com calma me confessa que às vezes Onetti precisava de ajuda para lembrar o que se passava na narrativa. A nota de regência que diz “queda el final para agregar al Capítulo Casanova” (Fólio 63.14) indica que este trabalho é fruto de um diálogo entre os dois, estavam revendo o capítulo “La riña” e lembraram do capítulo “Casanova” e Dolly escreve a nota para não esquecer, mesmo não estando revendo este capítulo naquele momento.

Já a numeração dos capítulos e as indicações das páginas parecem ser um trabalho posterior de organização, em um estágio no qual os capítulos já haviam sido datilografados, esse estágio é marcado também pelo traço em diagonal, que indica o trabalho já concluído. Esse plano de montagem exhibe uma exatidão na seleção dos acontecimentos da trama, de sua ordem e da precisão do tamanho de cada parte, assim como em um processo de montagem fílmica. Mas os materiais datilografados de *DHV* não se encontram entre os manuscritos doados

pela viúva à Biblioteca Nacional. Em 2012, quando lhe pergunto onde estariam esses materiais Dolly indica que estariam no apartamento de Madrid (Dolly 2, 9'50", 2012). Em 2015, quando lhe faço a mesma pergunta ela se limita a afirmar que não há mais nada em Madrid (DOLLY 6, 19'26", 2015). Entre esse período Dolly tira todos os seus pertences do apartamento em Avenida de América e o reforma para que seja alugado por período integral. Os móveis, objetos e até a biblioteca são doados ao Museo Casa do Escritor.

[...] a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. (Derrida, 2001, p. 29).

Dolly tem o poder. É ela quem decide o que é ou não é institucionalizado, o que é ou não é objeto de culto, o que é ou não é monumento. Dolly sabe que registra, mas ao mesmo tempo produz o evento. Ao institucionalizar objetos pessoais Dolly atesta, assina a “origem” e os transforma em monumento, definindo sua condição futura. Também assinando assim sua condição de “macró da arte”. No entanto, a arquivista, armadora ao escolher as provas não escolhe os espaços em branco que preencho entre elas e com elas, pois o poder de Dolly é um poder *consignado*, um poder do entre-lugar, um lugar de passagem da produção de sentido disseminado. (Curta-metragem: *Tucha (Dolly Onetti)*: arquivista, narradora e armadora do Caso Onetti).<sup>24</sup>

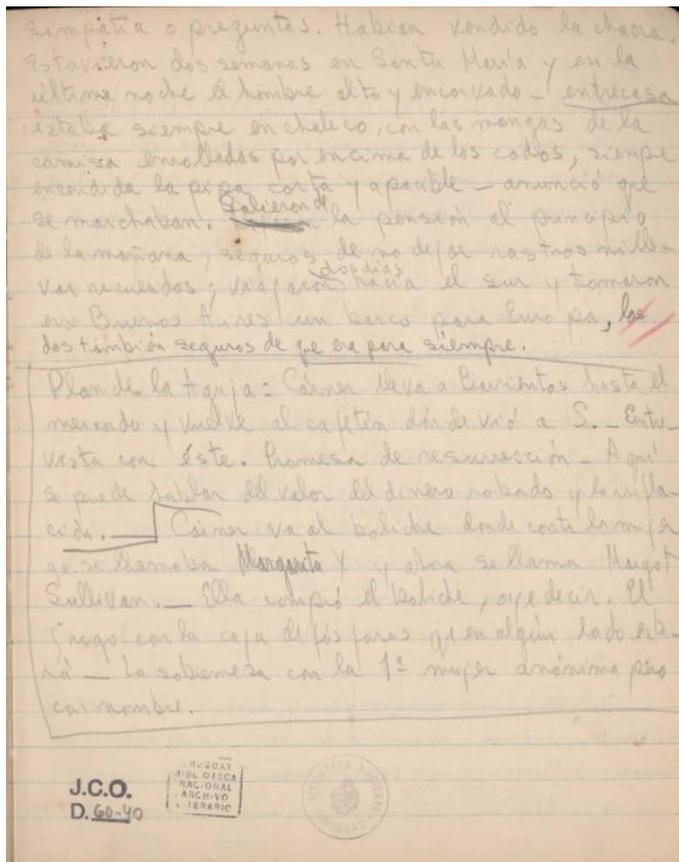
---

<sup>24</sup> Para visualização do curta-metragem: *Tucha (Dolly Onetti)*: arquivista, narradora e armadora do Caso Onetti, que faz parte desta pista acessar: <https://youtu.be/HNO5iYaE8Ba>.



#### PISTA 4: - PLAN DE LA AGUJA

Fac-símile 28 – Fólío 60.40.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Plan de la Aguja = Cáner lleva a Barrientos hasta el mercado y vuelve al cafetín dónde vio a S. Entrevista con éste. Promesa de resurrección. Aquí se puede hablar del valor del dinero robado y la inflación. Cáner va al boliche donde canta la mujer que se llamaba Margarita y ahora se llama Margot Sullivan. Ella compró el boliche, oye decir. El negro con la caja de fósforos que algún

lado estará. La sobremesa con la 1ª. mujer anónima pero con nombre. (60.40).

O que seria um “plan de la aguja”? Aqui Onetti nos mostra um exemplo do que chamou em certo momento de plano da agulha, que se assemelha a uma espécie de roteiro do romance, um esquema do que vai ser escrito. Não é uma orientação para a montagem, mas uma orientação para a escrita, um passo anterior à montagem, mas que também está ligado a ela, pois a montagem é estabelecida a partir do roteiro. No caso de um filme, na maioria das vezes, mesmo com a presença de um roteiro técnico minucioso, são filmados vários rushes de uma mesma cena que posteriormente serão avaliados para a montagem, de modo que apenas alguns rushes serão escolhidos e outros, descartados. Nesse caso, o roteiro orienta para acontecimentos fundamentais na narrativa da segunda parte de *DHV* que serão costurados posteriormente. O plano da agulha é um planejamento da escrita, um roteiro. O roteiro é o guia que encaminha a narrativa. A agulha, instrumento usado para costurar, é o instrumento usado para costurar o tecido de *DHV*. Um tecido que reveste vários órgãos, que juntos formam um sistema. Mas um sistema que pode ser lido a partir de apenas uma célula.

El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes-movimiento y sus relaciones. Pero no por ello el montaje viene después. (DELEUZE, 1984, p. 51).

A montagem não vem depois. Assim como o arquivista, o montador também deve antecipar-se, prever a montagem dentro do estudo do roteiro, do plano da agulha, das locações, na decupagem, na pré-seleção das células.

Imaginemos o plano da agulha filmado. As indicações técnicas do roteiro seriam: Primeiríssimo Primeiro Plano da mão colocando a linha na agulha. O início do filme: o início da costura. Um *close-up*, segundo a escola norte-americana ou um “grande plano”, segundo a escola russa. Essa diferença mostra como cada escola analisa a questão. Para Eisenstein (2002, p. 207), naquela “o termo está ligado à visão” e nesta,

“ao valor do que é visto”. Opto por “grande plano”, pois a imagem da mão inserindo a linha na agulha é o gesto inicial de um sistema inteiro, do todo, da ideia. A montagem é o todo, a ideia.

E é o próprio Eisenstein (2002, p. 176) que sugere que a concepção de montagem dupla, paralela do cinema de Griffith é oriunda da literatura, mais especificamente, da narrativa de Charles Dickens. Segundo o autor, Griffith argumentara a favor de sua proposta de montagem paralela a partir de exemplos da literatura de Dickens, o que na época era inusitado. Relacionando as características da montagem na literatura e no cinema, Eisenstein (2002, p. 219) vai além e sugere que um conceito de montagem, que tem como princípios a unidade e a diversidade, vale para a “compreensão dos métodos da arte em geral”.

Dickens abre *The cricket on the heart* com a imagem da chaleira fervendo, Eisenstein (2002, p. 176) argumenta que “do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Griffith”. Eu proponho abrir a cena desta pista com o “grande plano” da mão e o gesto de inserir a linha na agulha o “plan de la aguja” para começar a alinhar a cartografia dos manuscritos.

A cartografia é uma montagem. Escolho abrir essa cartografia dos manuscritos com um “grande plano” e não com um *close-up*, pois abrir cada um dos suportes dos manuscritos, abrir cada um de seus fólios é a possibilidade de abrir sempre um novo “grande plano” que poderá nos levar a outro... A montagem é uma obra de arte, que poderá ser composta como um crime, ou talvez seja a montagem a atividade do detetive, que deixará a sua interpretação da obra, seu relatório, confundir-se com a própria obra, ser a própria obra. Uma investigação que se abre para a obra abre a obra, sempre num movimento de possibilidade de abertura a cada nova leitura. E se confundem obra, montagem e investigador, se confundem autor, arquivista, montador, detetive. De qualquer forma, a montagem é uma obra.

Novamente, em um “grande plano”, recomeço com o início da investigação desse fólio 60.40 e algumas portas que se abrem a partir dele. *Le plan de l'aiguille* é o nome do livro de Blaise Cendrars, publicado em 1929 na França e dois anos depois na Espanha. Em *Le plan de l'aiguille*, alguns capítulos se passam na ilha chilena de Chiloé, que na narrativa é um lugar dos personagens marginais, bem ao estilo onettiano, contrabandistas, cafetões, prostitutas, que vivem em torno de bares também marginais. A inusitada trama de Cendrars acaba

conduzindo à criação de uma cidade sem mulher alguma. O fato é que Cendrars é um escritor reconhecido nas rodas intelectuais e pela crítica da época, um aventureiro viajante, conhecido por suas narrativas de viagens exóticas, entre elas o Brasil, país onde esteve por sete vezes em longas estadas. “O que caracteriza Cendrars é a imaginação criadora. Transformava qualquer fato numa estória mirabolante. Não era mentir, era criar uma realidade nova, mais poderosa [...]” (MORAES, 2001, p. 487). Onetti, em 1979, ano de publicação de *DHV*, lamenta a perda integral das quatro bibliotecas perdidas, por conta de suas separações e de seu exílio, e entre os autores deixados para trás está Cendrars (ONETTI, 2009d, p. 575).

### *O mapa dos manuscritos*

Em castelhano a palavra “plano” tem a acepção também de “mapa”. Na linguagem coloquial, *plano* e mapa são usados indistintamente. No entanto, em termos técnicos, em um mapa as escalas são maiores, podendo abranger grandes áreas, mas poucos detalhes. O mapa se refere a “un ámbito territorial e implica un mayor grado de abstracción en los códigos gráficos utilizados, los cuales se alejan de las imágenes icónicas” (CALDUCH CERVERA, 2014, 57). E a cartografia seria a técnica de traçar mapas, já na arquitetura, traça-se um “plano” que em português chama-se “planta”, no entanto em língua portuguesa não se usa mapa para “planta” nem “planta” para mapa. A cartografia é mais ampla, a arquitetura, mais específica. A cartografia mais panorâmica e a arquitetura, mais profunda. Relacionando com os planos cinematográficos é como se o mapa fosse um plano geral e o “plano”, um “grande plano” ou *closeup*, plano detalhe. Assim, como saímos de um “grande plano” da mão colocando a linha na agulha, agora vamos para um plano geral dos manuscritos, ou ainda ao mapa dos manuscritos, para depois, desenhar alguns “planos”.

Este mapa parte da organização dos arquivos do departamento Archivo Literário da Biblioteca Nacional de Montevideu e utiliza-se da numeração já estabelecida de cada suporte e de cada fólio. Segundo o catálogo dos manuscritos de Juan Carlos Onetti, publicado em 2009, o material doado pela viúva estava agrupado em envelopes grandes, devidamente intitulados pelos nomes das obras correspondentes. Cada envelope continha o que supostamente seriam manuscritos de tais textos.

A numeração dos documentos foi feita buscando, na medida do possível, seguir a ordem cronológica de publicação dos textos. Digo na medida do possível, pois havia materiais de textos não publicados até a data da catalogação. Sendo assim, o documento número 1 corresponde à parte do material de composição da novela “La cara de la desgracia”, publicado em 1944, e o documento 141, último da coleção, corresponde a trechos da última obra onettiana publicada em 1993. No envelope intitulado “Dejemos hablar al viento”, encontravam-se os documentos posteriormente catalogados de 47 a 65, ou seja, dezoito documentos que teriam sido numerados respeitando a ordem sequencial já estabelecida anteriormente (ÁLVAREZ, 2009, p. 35). No entanto, após leitura inicial foi possível perceber que essa não é a ordem da narrativa publicada. Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, Dolly Onetti confirma que esta tampouco é a ordem cronológica de escrita do autor, ou uma organização feita por ele. Portanto, o agrupamento de materiais sob o título do romance *Dejemos hablar al viento* deve-se ao estudo do pesquisador Daniel Balderston, que foi o primeiro a ter acesso aos manuscritos onettianos em 1997. Balderston (1997) relata que ele e Dolly organizaram os arquivos naquela ocasião, depois disso, o pesquisador e sua equipe deram prioridade ao estudo e análise das novelas e não voltaram a reorganizar os outros materiais. Porém, segundo Dolly, antes da doação do material este foi provavelmente reorganizado por Hortensia Campanella, que posteriormente organizou uma publicação das *Obras completas* de Onetti.

Até a presente data, a coleção Onetti de arquivos originais foi consultada e estudada para quatro publicações. A primeira de 2008, uma edição crítica de Ana Inês Larre Borges da novela *La cara de la desgracia*. Em 2009 foi publicada as *Obras completas*, organizada por Hortensia Campanella; e a edição genética das novelas de Onetti, realizada pela equipe de Daniel Balderston. Porém os manuscritos do romance *Dejemos hablar al viento* ainda não haviam sido sistematicamente analisados até iniciarmos esta pesquisa em outubro de 2010, considerando que os pesquisadores, acima citados, tiveram outros focos em suas publicações. Mesmo assim, Campanella faz advertências prévias sobre cada uma das publicações onettianas, incluindo *Dejemos hablar al viento* e nesse caso comenta sobre seus manuscritos.

Em 2013 as pesquisadoras Alma Bolón (2013) e Beatriz Vegh (2013) têm contato com os manuscritos do romance e publicam na segunda edição da revista *Lo que los archivos cuentan* os artigos “De

puño y letras: algunas anotaciones sobre manuscritos y borradores de Juan Carlos Onetti” e “Días de radio: las razones musicales de Juan Carlos Onetti”.

“O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consagração, isto é, de reunião” (DERRIDA, 2001, p. 14). Essa reunião, desde muito cedo, sofreu a intervenção de um terceiro. Talvez, primeiramente de Dolly, depois de Balderston, depois de Campanella, depois Larre Borges, depois Bolón e Vegh e agora a minha. Por isso, este estudo, parte de montagens e desmontagens de outros.

Durante os primeiros quinze dias que estive na Biblioteca Nacional, em 2010, fiz a leitura dos fólhos, um a um, tomei notas sobre o conteúdo de cada um deles e iniciei o processo de produção de meu *corpus* de trabalho. A partir dessas anotações, foi possível fazer o primeiro mapeamento dos manuscritos para em seguida começar o cotejamento com as edições publicadas do romance. Trabalhando com o suporte digital dos manuscritos, cedido pela Biblioteca Nacional ao Núcleo Onetti, revisei todas as notas e comecei a busca por cada um dos 41 capítulos nos manuscritos com o objetivo de organizar meus estudos. Ao identificar a temática e narrativa de um capítulo realizei o cotejamento com a primeira edição publicada do romance e identifiquei quais partes da narrativa se encontravam nos manuscritos e como ambos os textos se aproximavam ou se afastavam.

Se pensarmos nas quatro fases que Pierre-Marc de Biasi (1997, p. 9-19) estabelece para reconstituição cronológica de uma obra, pré-redacional, redacional, pré-editorial e editorial, sabemos que esta é uma tarefa impossível se levarmos em conta apenas os materiais arquivados na Biblioteca até o momento. A questão é que as duas fases finais, a pré-editorial e a editorial, não são observadas nesse material. Todos os manuscritos podem ser classificados nas fases pré-redacional e redacional da narrativa. Apesar de encontrarmos tentativas de organização da narrativa, como é o caso do suporte 62, que tem característica de “texto passado a limpo”, não o considero em uma fase final, visto que abrange poucos capítulos da obra e conta com variações importantes em comparação com o texto publicado. Observamos que alguns capítulos estão espalhados em três diferentes suportes, a exemplo do primeiro e segundo capítulos, outros não são lidos na íntegra e outros não foram encontrados. Dos quarenta e um capítulos, apenas quatro não foram encontrados: capítulo 31, 36, 38 e 39, nomeados respectivamente

“El camino II”, “El acecho”, “Frieda en el pasto en el asilo y en la escuela” e “Un hijo fiel”, todos da segunda parte do romance. No entanto, encontramos um resumo desses quatro capítulos no suporte 63 onde há uma nota de regência, não-autógrafa, escrita por Dolly Onetti.

Além disso, foram localizados também, contos, artigos, planos de construção do romance, anotações sobre a narrativa, partes inéditas do romance e textos não identificados conforme o mapa dos manuscritos estabelecido na tabela abaixo.

A primeira coluna informa a numeração conforme a catalogação da Biblioteca Nacional; na segunda a quantidade de fólhos de cada documento, seguindo dos capítulos correspondentes do romance e a paginação onde se encontram os conteúdos.

Tabela 1 – Mapa dos manuscritos

<b>Identificação</b>	<b>Número de fólhos</b>	<b>Paginação</b>	<b>Conteúdo</b>
47	12	47.1 a 47.8	Cap. XXIII - La tentación
		47.9 a 47.11,5	Cap. XIX - Muere el verano
48	3	48.1,5 a 48.3	Cap. XXIII - La tentación
49	32	49.1 a 49.3	Cap. IX - Juanina
		49.3 a 49.12	Cap. X - La invitada
		49.18 a 49.23,5	Cap. XI - Frieda dice que sí
		49.24 a 49.32	Cap. XII - Carve-Blanco
50	12	50 a 50.10	Texto inédito de <i>DVH</i>
		50.11	Anotaciones
51	50	51.1 a 51.6	Cap. XXI - La tentación

		51.7 a 51. 29	Textos não identificados
		51.29,5 a 51.31	Cap. XIV - La cita
		51.33 a 51.39 (verso)	Cap. XVI - El almuerzo
		51.40	Texto não identificado
		51. 40 (verso) a 51. 44 (verso)	Cap. XVII - La pesca
		51. 44 (verso) a 51.47	Cap. XVIII - La venta (temática)
52	2	52	Notas sobre El Colorado
		52.2	Poema em inglês; Observações sobre a narrativa
53	5	53.2 (verso)	Cap. XXIII - La tentación; Sobre a origem Santa María ( <i>La vida breve</i> )
54	10	54	Notas Cap. I e II
		54.1 54.2 54.3  54.4 a 54.7  54.7 (verso) a 54.10	Nota interna de redação; Cap. XXIII - La tentación; Anotações  Cap. XVIII - “La venta”  Cap. XXXVII - “El colorado”

55	2	55 a 55.1 (verso)	Cap. XXIII - La tentación
56	3	56.1 a 56.2	Cap. XL - Una víspera
57	9	57 a 57.8	Capítulo XXXIV - Una infancia para Seoane
58	36	58.1	La leyenda de Madala Grey
		58.1 (verso) a 58.3	Artigo: “Felisberto, el naif”
		58.4 a 58.24	Conto: “El perro tendrá su día”
		58.24 a 58.38	Texto não identificado de <i>DVH</i>
		58.35 a 58.36	Ficcionalização ou não de Enrico Cicogna
59	50	59.2	Petición de Principio
		59.4 a 59.11 (verso)	Cap. VIII - Justo el 31
		59.12 a 59.16	Cap. II - La visita
		59.17 a 59.23	Cap. I - ITE
		59.24 a 59.25	Capítulo inédito - Una biografía infantil de Frieda
		59.26 a 59.38	Conto Las Mellizas
60	96	60.2 a 60.13 (verso)	Cap. XXIV - Casi pisando
		60.14 a 60.15 (verso)	Textos não identificados

		60.16 a 60. 21	Cap. XXXIV - Una infancia para Seoane
		60.21 a 60.24	Cap. XXXV - Una infancia para Seoane II
		60. 25 a 60. 31 (verso)	Cap. XXV - La siesta
		60. 32 a 60. 40	Textos não identificados
		60.40 (verso) a 60. 50 (verso)	Cap. XXVI - El Colorado
		60.50 (verso) a 60.53 (verso)	Cap. XXVII - La reconciliación
		60.54 a 60.60	Cap. XXVIII - Un hijo
		60.60 a 60.63 (verso)	Cap. XXXII - Maruja
		60.63 (verso) a 60.74 (verso)	Cap. XXXIII El “Casanova”
		60.74 (verso) a 60.78	Cap. XXIX - La riña
61	2	61	Recorte de jornal: retrato de una escritora
		61.1	Recorte de jornal: retrato de una escritora
62	66	62.2 a 62.14	Cap. I - ITE
		62.15 a 62.24	Cap. II - La visita
		62.25 a 62.27	Cap. III - Los retratos
		62.27 a 62.34	Cap. V - Gurisa

		62.34 (verso) a 62.41	Cap. IX - Juanina
		62.41 a 62.50	Cap. X - La invitada
		62.50 a 62.53	Cap. XI - Frieda dice que sí
		62.54 a 62.59	Cap. XII - Carve-Blanco
		62.58 (verso)	Cap. XIII - El camino
		62.60 a 62.61	Cap. XIV - La cita
		62.60 (verso)/62.61 (verso)/62.62 (verso)	Cap. XV - Las fugas
		62.62 (verso) a 66	Cap. XVI - El almuerzo
		63.1 a 63.7	Artigo sobre bibliotecas, leitores/ Proust
63	21	63.8 a 63.10	Cap. XLI - Por fin el verano
		63.11 a 63.19	Plano de organização da 2ª parte do romance (escrito por Dolly)
		64.1 a 64.3 (verso)	Textos não identificados
64	51	64.4 a 64.7	Cap. VII - Una pista
		64.14 a 64.25	Cap. XX - La cena
		64.25 a 64.39	Cap. XXI - Corbata
		64.40 a 64.42	Cap. XXII - Otro viaje
		64.43 a 64.48	Textos não identificado

		64.49 (verso)	Contrato
		65.1	Frases em inglês
65	14,5	65.3 a 65.14 (verso)	Cap. XXX - Santa María

A proposta desse quadro, que chamo de “mapa dos manuscritos”, é ajudar no processo de descrição dos manuscritos, auxiliar no estudo desta tese e contribuir para futuras pesquisas.

“O documento é monumento”, porém “cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo” afinal, todo o monumento nada mais é que o “resultado de uma montagem” (LE GOFF, 1997, p. 103). Portanto, o que vemos por meio do mapa dessa “montagem” dos manuscritos é que não há uma organização linear no processo de composição narrativa do escritor, logo, notamos que muitos dos capítulos, apesar de não estarem numerados e a maioria tampouco intitulada, obedecem a um agrupamento próximo ao que veio a ser a versão final da narrativa, próximo mas não o mesmo.

Na sua maioria, os documentos são cadernos escolares pequenos que contêm ou narrativas da primeira parte do romance ou da segunda parte. Em apenas um caderno, 54, há um trecho da narrativa da segunda parte do romance com trechos da primeira parte. Na sua maioria não encontramos versões duplicadas, ou diferentes versões de um mesmo capítulo, por outro lado, doze capítulos são identificados em mais de um suporte, ora como uma continuação ora como uma diferente versão e ora como uma reorganização da narrativa.

Depois da elaboração do mapa dos manuscritos, minha atenção se centrou para sua organização cronológica. A questão não era provar onde tudo começara, senão possibilitar uma melhor visualização do processo de composição do romance e uma melhor visualização do plano de obra onettiano posto que em Onetti não existe plano isolado de uma narrativa, existe um plano conjunto o qual pensa o lugar e a forma de passagem secreta entre as narrativas. A passagem secreta é o corredor de passagem, um entre-lugar da produção de sentido, que leva de uma narrativa a outra, no entanto ela só é visível aos iniciados. Para compor um processo de iniciação à visualização de algumas passagens secretas, passo do mapa ao “plano” de alguns dos suportes dos manuscritos, com

mais detalhes e imagens iconográficas. Um plano que Pinto como parte fundamental da história secreta de *DHV*.

Jacques Derrida, a propósito do filme “Por outra parte, Derrida” (FATHY, 1999), afirma que a escrita é finita, seletiva e em consequência, tão marcada pela exclusão, pelo silêncio, pelo não dito, como por aquilo que é dito. E de certa forma compara a escrita com a idealização, execução e montagem cinematográfica:

Vocês mesmos estão escrevendo, isto é, estão inscrevendo imagens que por sua vez serão montadas, editadas, quer dizer, selecionadas, cortadas, coladas. Então estamos preparando de maneira muito artificial, um texto que vocês vão escrever e assinar e eu sou uma espécie de material para sua escritura. Assim, em tanto material para a escritura deste filme, o material deve falar um pouco da escritura e da biografia. Em um contexto muito determinado, posso dizer que escrevia para buscar uma identidade.

Escrever sobre os manuscritos onettianos, montar esta tese, é buscar sua identidade, a dos manuscritos, a da tese ou talvez a minha. As passagens secretas onettianas podem levar às passagens secretas desta tese? Podem levar às minhas?



cosas nuevas, o se imponen nuevas cosas, y entonces así empieza lo que llega por ahora a mil páginas. Eso tiene, indudablemente, una tarea de expurgación posterior. Pero no me gusta mutilar la obra cuando la estoy escribiendo. Por eso no sé lo que en definitiva va a salir.

ERM: ¿Cuál es el tema?

JCO: Mirá, el hombre, el hombre que había huido de la ciudad maldita.

ERM: ¿De Santa María?

JCO: Sí, pero no pienso entrar por ahora en lo de Santa María, porque detrás de Santa María están exactamente cosas harto conocidas. No, mirá: ese hombre se va de Santa María y se viene a Montevideo. Es un poco como lo que me pasó a mí, cuando volví de Buenos Aires a Montevideo, después de tantos años. (RUFFINELLI, 1973, p. 239).

Em agosto de 1969, Emir Rodriguez Monegal, perguntava a Onetti sobre o que se tratava sua obra em andamento. A resposta foi clara: “el hombre que había huido de la ciudad maldita”, “ese hombre se va de Santa María y se viene a Montevideo”. Naquele ano, Rodríguez Monegal sabia apenas o que o escritor lhe confessava e sabia que tudo poderia não passar de uma “broma”, uma “trampa” onettiana. Somente dez anos mais tarde, com a publicação de *Dejemos hablar al viento*, o crítico pode por à prova algumas das declarações que escutou e gravou naquela tarde em Montevideu na casa de Onetti. Outras confissões dessa conversa só seriam confirmadas agora, com a leitura dos manuscritos do romance. “Todo lo escrito tiene o tendrá su utilidad”, como escreveu Onetti em uma folha fina de papel de carta antecedendo o que viria a ser o conto “Justo el treintaiuno” ou o capítulo “Justo el 31” de *DHV*.

O fato é que muitos são os indícios de que o romance, “fatalmente muy largo”, sobre um homem que foge da cidade maldita e vai a Montevideo seja *DHV*. Realmente a narrativa tem esse argumento, o homem é o personagem Medina, que sai de Santa María para viver em Lavanda. Hoje sabemos que Lavanda é uma “transfiguração” de Montevideo. Nos manuscritos é possível “montar” ou “desmontar” esta “transfiguração”, ou seja, a transformação de Montevideo em Lavanda, como mostrarei mais adiante, tendo como ponte o nome La Banda, que é

encontrado em parte dos documentos do arquivo Onetti. Montevideo é chamada por muitos de “la banda oriental”, pois está situada no lado oriental do rio da Prata. Onetti, inicialmente, chama de Montevideo a cidade na qual Medina se exila; depois a trata de La Banda e, por fim, concebe uma variação na forma escrita, já que em castelhano, La Banda y Lavanda são homófonas. Nos vinte suportes analisados, verificamos que dois apresentam a cidade em questão como Montevideo, três como La Banda e quatro como Lavanda. Os demais documentos ou omitem o nome da cidade ou a narrativa não apresenta sua nomeação, isto é, omitem quando verificamos que os trechos encontrados em determinados fólhos, quando comparados com a narrativa publicada, deveriam constar o nome da cidade.

Onetti confirma sua declaração sobre a cidade de Montevideú servir como cenário da narrativa em processo.

ERM: ¿En la novela se identifica como Montevideo?

JCO: Se reconoce que es Montevideo, se puede declarar que es Montevideo. Lo que me pasa es que no quiero seguir hablando de esto... (RUFFINELLI, 1973, p. 239).

Por outro lado, ao falar sobre o personagem protagonista põe em dúvida o nome próprio da cidade: “Bueno, este hombre es el que dispara de allí. Bueno, dispara porque tiene cierta libertad, porque él quiere ser otra cosa, no eso que es allá. Y dispara hacia algo que podemos llamar Montevideo. Puede ser que sea Montevideo”. Ou seja, o que Onetti pontua, é que esta cidade na qual o personagem se refugia tem características de Montevideú e pode ser reconhecida como tal, mas não necessariamente levará o nome da capital uruguaia. Sendo assim, nessas palavras já podemos identificar uma possibilidade de “transfiguração” do nome próprio. A “transfiguração” do nome próprio é o principal elemento observado para a construção de uma hipótese de organização temporal dos manuscritos. Além do caso comentado, também são observadas variações nos nomes dos personagens principais da narrativa que também podem ser pensadas como “transfigurações”. O nome próprio em Onetti, no caso da análise dos manuscritos, é uma passagem secreta que nos leva à possibilidade de montá-los. Esses dados nos

ajudarão a estabelecer três blocos de trabalho do escritor. A tabela abaixo servirá para melhor visualizar estas variações:

Tabela 2 – Variações do nome próprio

<b>Documento manuscrito</b>	<b>Medina</b>	<b>Frieda</b>	<b>Juanina</b>	<b>María Seoane</b>	<b>Quinteros</b>	<b>Lavanda</b>
47	-	Frieda	Juanina	-	-	Lavanda
48	-	-	-		-	-
49	Avon/ X 30 AÑOS	I	I/Marta		-	omisso
50	Medina	Frieda	-		-	-
51	-	I	Martita		-	La Banda
52	M. 30 AÑOS	Frieda	-		-	-
53	-	-	-		-	Lavanda
54	Medina	Frieda	Juanina		Quinteros	Lavanda
55	-	Frieda	Juanina		-	-
56	Medina	Frieda	-		-	-
57	Medina	-	-		Quinteros	-
58	Medina	-	-		-	-
59		Frieda		Melliza	Quinteros	Monte- video

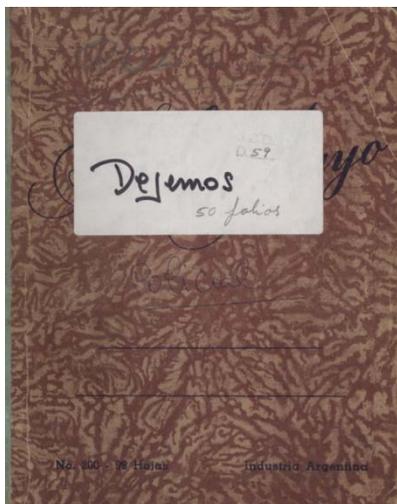
60	Cárner	Margot Sullivan Margarita		María Seoane		omisso
62	Medina	Frieda			Weiss	La Banda
61	-	Frieda	-		-	-
63	Medina	Frieda	-		-	Lavanda
64	Medi				Weiss	La Banda
65	Medina	Frieda	Juanina		-	Montevideo

Alma Bolón (2013, p. 286) em análise dos manuscritos de *Juntacadáveres* já aponta as variações dos nomes próprios em diferentes suportes e destaca o que seriam os antecedentes de Santa María e de Díaz Grey. A cidade foi chamada de Alta Cruz e o médico, de Belaúnde em suportes manuscritos e datilografados do romance. No entanto a pesquisadora conclui a impossibilidade de uma organização temporal dos suportes a partir destas observações posto que alguns suportes manuscritos apresentam os nomes definitivos enquanto no suporte datilografado os nomes definitivos aparecem apenas como correção, deixando a possibilidade de dúvidas quanto a ordem cronológica dos mesmos (BOLÓN, 2013, p. 292). Algo parecido ocorre com a evolução dos nomes próprios nos manuscritos de *DHV* como veremos na sequência.

Analisando o nome da cidade, os suportes 59 e 65 são os únicos que apresentam o nome Montevideo onde lemos Lavanda no romance.

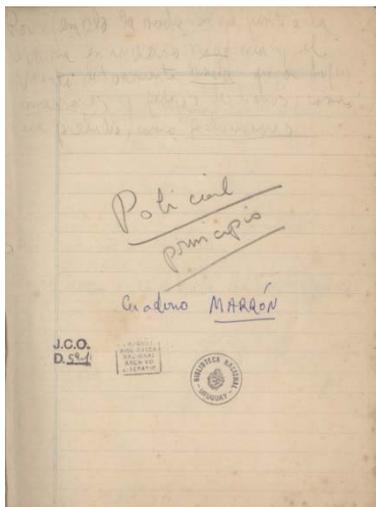
### **Plano do suporte 59: Cuaderno marrón**

Fac-símile 30 – Capa do suporte 59.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Fac-símile 31– Fólío 59.1



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*

O suporte 59 é o suporte batizado por Dolly de “Policial”, como indica a capa, ou de “Policial principio” e “Cuaderno marón” como se lê na primeira página do suporte.

O suporte é um caderno de 50 fólhos que contém três capítulos da primeira parte do romance, um trecho da narrativa que não está na publicação, ou seja, um texto inédito, e um conto na seguinte ordem: capítulo VIII, “Justo el 31”, capítulo II “La visita”, capítulo I “ITE”, “Una biografía infantil de Frieda”, conto “Las mellizas”. Além disso, na contracapa e folha de rosto há várias anotações de preparação para a escrita, inclusive a “petición de principio”, apresentada na introdução desta tese. Esse é o caderno no qual estão os manuscritos do capítulo VIII, “Justo el 31”, que foi publicado em setembro de 1964 no semanário *Marcha* como um conto, intitulado “Justo el treintaiuno”. O conteúdo dos manuscritos está muito próximo ao da publicação do conto, inclusive a referência à cidade de Montevideo. Na narrativa do romance lemos: “Ya se habían olvidado en Lavanda de la medianoche” (ONETTI, 1979, p. 64), no conto e nos manuscritos: “Ya se habían olvidado en Montevideo de la medianoche” (ONETTI, 2000, p. 319). Nesse capítulo só temos uma vez mais a evocação de Lavanda e o parágrafo no qual está situado, que fala sobre a infância de Frieda, não está nos manuscritos. Na sequência, os próximos manuscritos apresentam muitas diferenças da publicação e não indicam nome de cidade.

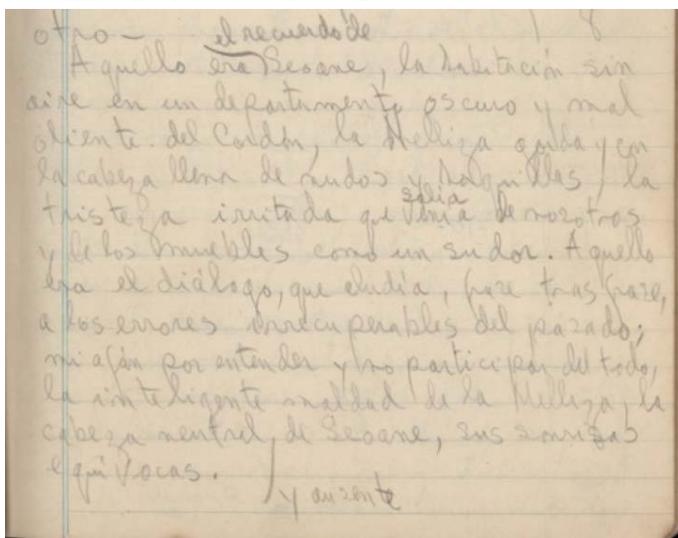
Outro fator importante para uma hipótese de organização temporal dos manuscritos é que nesse caderno há partes do conto “Las mellizas”, publicado em 1973, e que a personagem María Seoane, mãe de Seoane, nos trechos correspondentes ao capítulo II é chamada de Melliza. No início do capítulo do romance o narrador apresenta os personagens:

Era meterme a voluntad y disgusto en el recuerdo de Seoane niño, en la habitación, en las imágenes vagabundas del muchacho en el departamento oscuro y maloliente, la mujer gorda con la cabeza llena de nudos, de tubos plásticos, de horquillas, la tristeza irritada que salía de nosotros, de los muebles, como un sudor. (ONETTI, 1979, p. 26).

A mulher gorda do capítulo II é a Melliza gorda dos manuscritos do fólho 59.12:

Aquello era “el recuerdo” de Seoane, la habitación sin aire en un departamento oscuro y mal oliente del Cordón, la Melliza gorda con la cabeza llena de nudos y horquillas, la tristeza irritada que venía <salía> de nosotros y de los muebles, como un sudor.

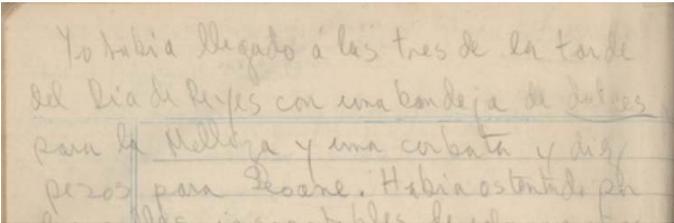
Fac-símile 32 – Parte do fólho 59.12



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Mais adiante, no fólho 59.12 (verso), assim como em todo o suporte 59, María Seoane continua sendo chamada de Melliza: “Yo había llegado a las tres de la tarde del Día de Reys, con una bandeja de dulces para la Melliza y una corbata y diez pesos para Seoane”. Comparando com o trecho similar publicado: “Después de una de mis peregrinaciones vergonzosas, traje dulces para María y para Seoane una corbata de seda y un billete de banco, azul” (ONETTI, 1979, p. 27). Nos dois exemplos, notamos que a narrativa não é exatamente a mesma, mas percebemos os mesmos fatos e as mesmas cenas.

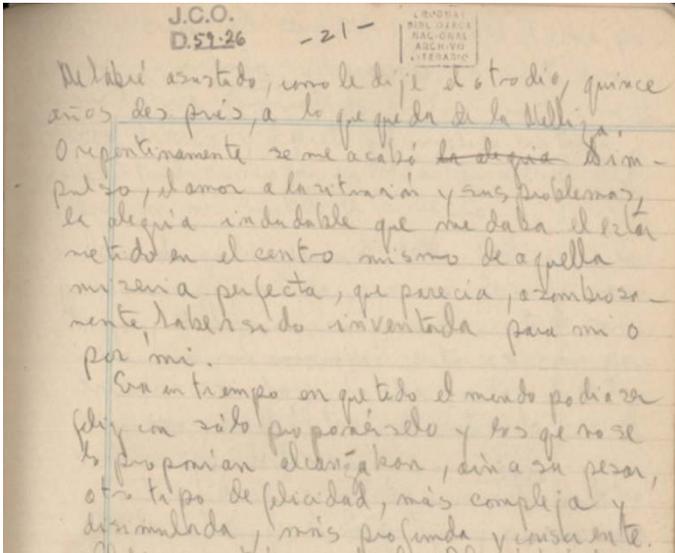
Fac-símile 33 – parte do fólío 59.12 (verso)



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Na seqüência o que encontramos nos fólíos 59.26 até 59.39 (verso) é um antetexto do conto “Las mellizas”, que inicia da seguinte forma:

Fac-símile 34 – parte do fólío 59.26



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Me habré asustado, una le dije el otro día, quince años después, a la que queda de la Melliza. O repentinamente se me acabó ~~la alegría~~ el impulso,

el amor o la situación y sus problemas, la alegría indudable que me daba el estar metido en el centro mismo de aquella miseria perfecta, que parecía, asombrosamente, haber sido inventada para mí o por mí.

Era un tiempo en que todo el mundo podía ser feliz con sólo proponérselo y los que no se le proponían alcanzaban, aun a su pesar, otro tipo de felicidad, más complejo y disimulada, más profunda y consciente.

Novamente percebemos variações de uma versão e outra, mas o conteúdo da narrativa é o mesmo, como verificamos lendo o início do conto:

Las mellizas habían nacido con media hora de diferencia y siempre discutían en su idioma arrabalero respecto a cuál era la mayor, cuál la menor. Yo había elegido una, la más delgada, la más carente de piedad. No recuerdo, siquiera, el nombre.

Me habrá asustado, como le dije una noche pasada a mi mujer, quince años después, pensando qué queda en mí de las mellizas o de la mía.

O repentinamente se me acabó el impulso, el amor a la situación y sus problemas, la alegría indudable que me daba estar metido en el centro mismo de aquella miseria perfecta que parecía, asombrosamente, haber sido inventada para mí y por mí.

Un tiempo en que todo el mundo podía ser feliz con sólo proponérselo y los que no se lo proponían alcanzaban, aun a su pesar, otro tipo de felicidad, más compleja y disimulada, más profunda y consciente. (ONETTI, 2000, p. 355).

E assim, seguem as seis páginas do conto, que nos manuscritos correspondem a treze páginas e meia, somente não contemplando os dois últimos parágrafos. No fólho 59.38 a narrativa termina com as mesmas palavras do antepenúltimo parágrafo do conto:

Un mundo, una flaca pero tenaz corriente migratoria, una repetida historia de plantadores de papas y de domadores envejecidos que bajan de cualquier lado a la capital. Primero hacia la changa y la prostitución, después veremos. La Melliza estaba en la primera etapa, estaba desnuda, desnutrida y sin uso en la ancha cama de barrotes dorados de la enorme habitación de amueblada antigua. Estaba dormida y borracha, contemplando cejjunta sus sueños, con gotas de saliva en las puntas de la boca grande y gruesa. Y antes de que fuera día y viniera el mallorquino a echarnos, tuvo tiempo para despertarse tres veces y abrazarme gritando: “La poli, viene y me llevan. La poli”.

Levando em consideração que os manuscritos do conto estão situados páginas depois do desenvolvimento do capítulo II, entendo que o conto nasce durante a escrita de *DHV* e a partir dela, como sugeriu Onetti na entrevista concebida a Rodríguez Monegal. Na ocasião, o escritor comenta: “Sabés hay un consejo que anda por ahí y es que no conviene contar el argumento de una novela que estás escribiendo. Es una superstición: el que cuenta el argumento, después no lo escribe más. Pero esto no sé si ponerlo como superstición o como hecho”. Superstição ou não, o fato é que Onetti conta algumas coisas sobre o argumento de *DHV*, confirma sua posição cronológica no conjunto de sua obra e ainda narra a história das gêmeas, justificando sua suposta relação com o romance em processo de escrita:

JCO: Yo creo que va a posteriori de todo lo escrito hasta ahora. Sí, va realmente después. Muy pocos personajes de las otras novelas están en ésta, muy pocos.

ERM: En cierto sentido, llegaría a completar un poco el ciclo ya conocido.

JCO: Sí, sí, y además me sirve para contar muchas cosas que me ocurrieron cuando todavía vivía en Montevideo, antes de irme a Buenos Aires; cosas que me interesaron como tema literario. Como el personaje también estuvo antes en Montevideo,

puedo usar esas cosas. ¿No sé si llegó a tus oídos la fabulosa historia de las mellizas?

ERM: No, no la conozco.

JCO: Es increíble.

ERM: ¿Por qué no me la contás?

JCO: Podría ser largo para contarla... Bueno... Eran dos mellizas menores de edad. Andarían por los 17 años. Las llamaban la melliza mayor y la melliza menor. Había una discusión nunca aclarada entre ellas, porque parece que el mellizo que nace primero es el mayor en realidad, según la ciencia médica. (RUFFINELLI, 1973, p. 241).

Realmente a narrativa de *DHV* está situada depois das outras narrativas produzidas até o momento da entrevista, afinal é aí que a cidade de Santa María é arruinada por um incêndio. Porém, o que me interessa agora é como Onetti introduz a história das gêmeas. Primeiramente, comenta sobre a existência de Montevideú na narrativa em processo, depois confirma o lugar da cidade no conjunto de sua obra e em seguida agrega uma de suas funções: contar coisas que passaram em Montevideú e que lhe interessaram como tema literário. A história das gêmeas, vivida por Onetti em sua juventude, entra, nessa conversa, como um exemplo do que estaria na narrativa de *DHV*. E, precisamente, nos manuscritos do suporte 59, esse relato é encontrado. Ao terminar Onetti a narração da história das gêmeas, Rodríguez Monegal afirma se tratar de um bom conto. “¿Cuento? Llamá a testigos” (RUFFINELLI, 1973, p. 242), responde o autor de *La vida breve*. Rodríguez Monegal parece ainda não entender que esse foi um exemplo que poderia ser lido na narrativa e continua as indagações:

ERM: Este período que estás evocando ahora, y que es el período en que tú estabas escribiendo *El pozo* y trabajando como secretario de redacción en la recién fundada Marcha; todo este período, ¿aparece reflejado de alguna manera en la novela que estás haciendo?

JCO: Claro, este período montevideano aparece cuando el hombre logra escapar de la ciudad maldita. Entonces lo vive. Mejor dicho: no lo

vive, lo tiene dentro, y así aparecen una cantidad de peripecias que yo viví, o de las que fui testigo. (RUFFINELLI, 1973, p. 244).

Em sua resposta, Onetti mais uma vez confirma que está evocando o período que viveu em Montevidéu e que foi “testigo”, isto é, que foi testemunha, relacionando assim a narrativa que estava produzindo, *DHV*, e o testemunho contado. Coincidência, ou não, o testemunho é levado ao público, quatro anos depois, em duas publicações diferentes: o conto na revista *Crisis*, nº 2 e a entrevista em um livro, organizado por Jorge Ruffinelli, intitulado *Onetti*.

Tudo indica que, ao contar a história das gêmeas para Rodríguez Monegal em 1969, Onetti já havia escrito o testemunho, posto que o caderno/suporte no qual está inserido o relato é o mesmo que contém o antetexto do conto “Justo el treintaiuno”, já publicado em 1964.

Ainda no suporte 59, entre a narrativa do capítulo I e a do conto “Las mellizas”, nos fólhos 59.24 e 59.25 está um trecho inédito, muito provavelmente o início de um capítulo intitulado “Una biografía infantil de Frieda”. Pode-se dizer que o conteúdo é uma continuação de “Justo el 31”, pois agrega detalhes aos hábitos de uma Frieda que recebe diversas mulheres em sua casa e que sempre reinventa seu próprio passado.

Es curioso y tal vez no llegue a comprender nunca por qué. Pero en las noches de borracheras más desesperadas, cuando se siente más sucia y triste, Frieda se inventa pasados pobres, olvida que su padre negocia en oro y en relojes de contrabando, que nunca hizo otra cosa en su vida, construye una infancia labradora e inadaptada en la colonia Suiza-alemana que rodea a Santa María.

Hemos convenido en llamar (la chica del Pozo de la Soledad) a todas las mujeres que llegan de paso por el departamento. [Para Sally XXIV contó anoche la mejor de sus biografías y yo le miraba con odio y lástima el pelo rubio cortado como un casco pesado, las cejas inteligentes, la gruesa boca movediza que sabe demasiado para creer. Y me emborrachaba y la ayudaba a emborracharse con la esperanza de que se cayera dormida y no

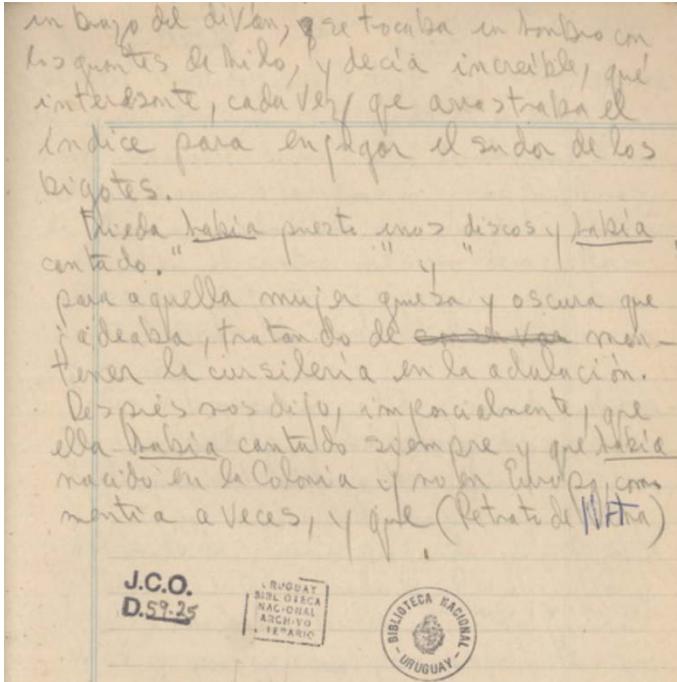
continuara hablando para Sally XXIV que se había acomodado contra un brazo del diván, y se tocaba un hombro con los guantes de hilo y decía increíble, qué interesante, cada vez que arrastraba el índice para enjugar el sudor de los bigotes. Frieda había puesto unos discos y había cantado. “ ” y “ ” para aquella mujer gruesa y oscura que jadeaba, tratando de ~~conservar~~ mantener la cursilería en la adulación. Después nos dijo, imparcialmente, que ella había contado siempre y que había nacido en la Colonia y no en Europa, como mentía a veces, y que (Retrato de [ilegível]). (59.24, 59.25).

Una biografía infantil de Frieda 500.  
 -20- 59.24

Es un caso y tal vez no llegue a comprender  
 nunca por qué. Pero en las modes de bo-  
 na de las más deses perdas, cuando se  
 siente más suia y triste, Frieda  
 se inventa pesados pobres, olvida que  
 su padre negócia en oro y en relojes de  
 contrabando, que nunca dijo otra cosa  
 en su vida, como truye una infancia  
 labradora e isada ptada en la colonia  
 Suizo-alemana que rodea a Santa María.

Hemos convenido en Berna (Pochica del  
 Pozo de la Soledad) a todas las mujeres que  
 llegan de paso pa el departamento. Para  
 Selby XXIV conto anoche la neja de  
 sus biografías y yo le miraba con odio  
 y listrona el pelo rubio cortado como  
 un casco pesado, los ojos inteligentes,  
 la gruesa boca movediza que sabe  
 demasiado para creer. Me emborrodaba  
 y me ayudaba a emborrodarme con la  
 esperanza de que se cayera dormida  
 y yo continuara hablando para Selby  
 XXIV que se había acomodado contra

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

A narrativa não está completa, sendo que nos fólíos seguintes já se encontra o antetexto do conto “Las mellizas”. Mas as últimas palavras entre parênteses fazem referência a um retrato, sendo que a especificação que vem depois está ilegível. No entanto, como uma passagem secreta, me leva ao suporte 61 o qual é composto de dois retratos recortados de um jornal.

Fac-símile 37 – Fólio 61



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Fac-símile 38 – Fólio 61.1



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Os retratos das escritoras Elizabeth Jane Howard e Mary McCarthy foram recortados aparentemente de uma publicação norte-

americana de uma seção literária, posto que os textos no verso dos retratos indicam resenhas de livros. Vegh (2013, p. 3-5) trabalha com a mesma hipótese e sugere a referência “real” para a personagem Frieda. Claro que não podemos ignorar a legenda escrita por Onetti abaixo do retrato de Elizabeth Jane Howard: Frieda. Considero pertinente um estudo futuro aproximando as obras e biografias das escritoras com a trajetória da personagem Frieda, não para explicar a existência da personagem, e sim para ampliar possibilidades de aproximações afinitivas. Por agora, a evocação ao “retrato” no final do texto sobre a biografia de Frieda me leva a posicionar os dois suportes, 59 e 61, próximos na linha temporal do processo de composição do romance.

### **Plano do suporte 65: Santa María**

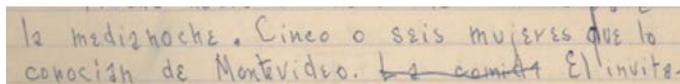
O suporte 65 é um caderno em espiral pequeno com quinze fólios preenchidos. Nesses fólios encontra-se apenas um dos capítulos da segunda parte do romance, capítulo XXX “Santa María”. Nos únicos três momentos da narrativa do capítulo onde a cidade aludida é Lavanda nos manuscritos lemos Montevideo ou Monte:

Cinco o seis mujeres que lo conocían de Montevideo. (65.7).

Esto lo incluye usted, señor comisario, aunque nuestro matrimonio ilegal sucedió en Montevideo. (65.14).

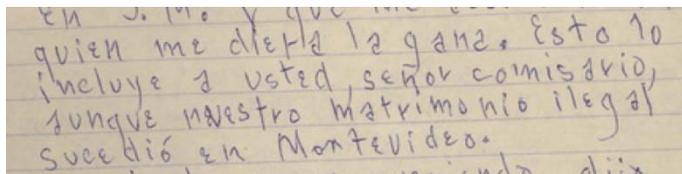
Absolutamente cierto. En Monte viví bastante tiempo a costillas de una mujer muy hermosa que a veces decía quererme. (65.14).

Fac-símile 39 – Parte do fólio 65.7



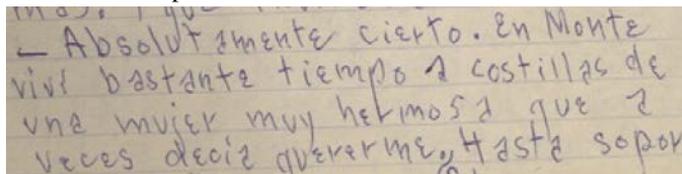
Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Fac-símile 40 – Parte do fólio 65.14



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Fac-símile 41 – parte do fólio 65.14



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Isto é, podemos pensar que nessa fase de composição narrativa, a cidade na qual o personagem se refugia é chamada de Montevideo, como Onetti sugere na entrevista e como já observamos no suporte 59. No entanto, este me parece ser um suporte um pouco mais enigmático, dado que é o único no qual encontramos como variação de nome próprio apenas o nome da cidade. No decorrer da narrativa, os personagens principais, Medina, Frieda e Juanina, já estão com o nome próprio definido, o que nos leva a pensar que esta é uma fase mais avançada da escrita do romance. A essa questão voltaremos mais adiante na análise dos outros suportes que encontramos tais variações. No momento destaco a informação observada no fólio 65.9, um comentário e uma data: “En el año 62 me pidieron una necrológica sobre Faulkner”.

Fac-símile 42 – parte do fólho 65.9

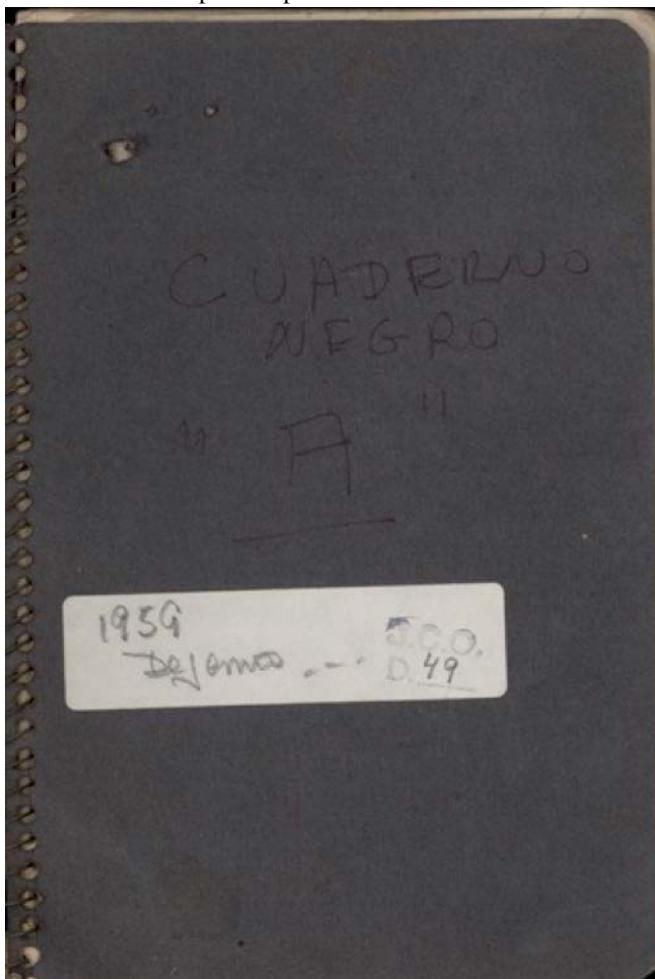


Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Como são raras as datas encontradas nesses manuscritos, estas devem ser analisadas. É fato que Willian Faulkner faleceu em 6 de julho de 1962 e que Onetti escreveu alguns artigos sobre a obra do escritor norte-americano após essa data, entendendo assim que esse caderno foi preenchido depois desse ano.

#### **Plano do suporte 49: Cuaderno negro “A**

Fac-símile 43 – Capa do suporte 49.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Antes de começar a análise dos suportes que fazem referência a La Banda, é pertinente olhar mais de perto os suportes que fazem omissão ao nome da cidade. Isso ocorre quando nos capítulos correspondentes no romance lemos o nome Lavanda, no entanto nos

manuscritos tais trechos não existem. Como, por exemplo, no suporte 49, batizado de “cuaderno negro a” por Dolly. Esse caderno é composto de trinta e dois fólhos que contêm a narrativa de quatro capítulos da primeira parte do romance, são eles: capítulo IX “Juanina”, capítulo X “La invitada”, capítulo XI “Frieda dice que sí”, capítulo XII “Carve-Blanco”. Nesse caso a ordem narrativa nos manuscritos segue a ordem narrativa do romance. No capítulo IX “Juanina” apenas a seguinte frase alude ao nome da cidade: “pero estábamos en lavanda, nombre de tribu africana.” (ONETTI, 1979, p. 72). Nos manuscritos, no trecho correspondente a tal narrativa, a frase não aparece. Também observamos uma omissão no trecho referente ao capítulo “X - La invitada”, porém de uma forma diferente. No romance lemos:

Juanina me había mirado en la playa y en el hotel, cara a cara, recta y falsa. Uno de los últimos comunicados del gobierno de Lavanda había prohibido, con vistos y considerandos plausibles, escribir 'ojos en forma de avellana' o 'de color avellana'. Tal como está prohibido rodear, exaltar una forma con un contorno de blanco o negro. (ONETTI, 1979, p. 73).

Já nos manuscritos nos fólhos 49.3 e 49.4, o nome da cidade é omitido: “Me miró, y yo sé que está prohibido escribir 'ojos de avellana' como está prohibido rodear, exaltar una forma con un contorno de blanco o negro”.

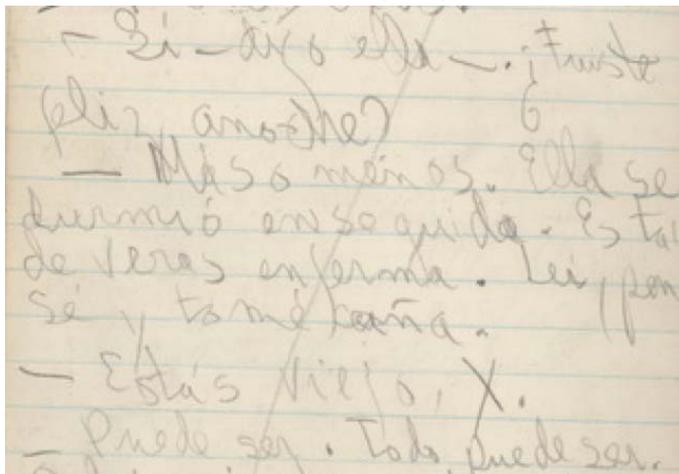
Nos dois outros capítulos que compõe este caderno, capítulo “Frieda dice que sí” e capítulo “Carve-Blanco” o nome da cidade não é mencionado nem nos manuscritos nem no romance. No entanto, esse suporte revela outros dados importantes, como a variação dos nomes dos personagens.

O narrador da primeira parte do romance ora é Avon ora é X. Na contracapa, junto com a dedicatória de Dolly a Onetti: “A mi ucho querido Tucha”, uma dedicatória de Onetti a seu personagem: “Dedico este librito a X, con toda mi amistad”. (Fac-símile 13, contracapa do suporte 49).

No início não encontramos indícios de quem seja “X”, mas no decorrer da narrativa entendemos ser uns dos nomes do narrador

protagonista, que no romance é chamado de Medina, como vemos no fólío 49.24 (verso):

Fac-símile 44 – Parte do fólío 49.24 (verso).



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

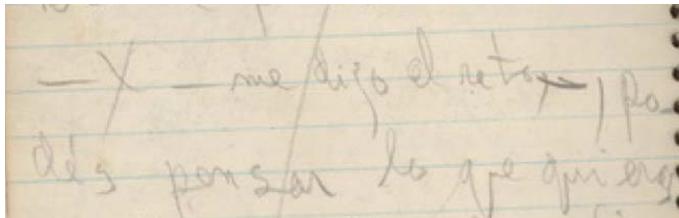
- Fuiste feliz anoche?
- Más o menos, ella se durmió en seguida. Está de veras enferma. Leí, pensé y tomé caña.
- Estás viejo, X.
- Puede ser, todo puede ser.

Na publicação a narrativa é diferente, mas mantém o mesmo assunto do diálogo:

- Fuiste feliz anoche? – preguntó
  - Sí, no mucho, no sabe, se durmió en seguida. Creo que está de veras enferma.
  - Será tu vejez, Medina. Pero escuché y juro que le viste la cara a Dios.
  - No estoy del todo seguro. Hay tantos pequeños dioses.
- (ONETTI, 1979, p. 83).

Mais adiante, no fólío 49.25 (verso) a mesma letra-inicial “X” é usada para chamar o protagonista: “– X – me dijo al rato –, podés pensar lo que quieras”. No romance lemos: “– Medina – dijo –, podés pensar lo que quieras” (ONETTI, 1979, p. 84).

Fac-símile 45 - Parte do fólío 49.25 (verso).

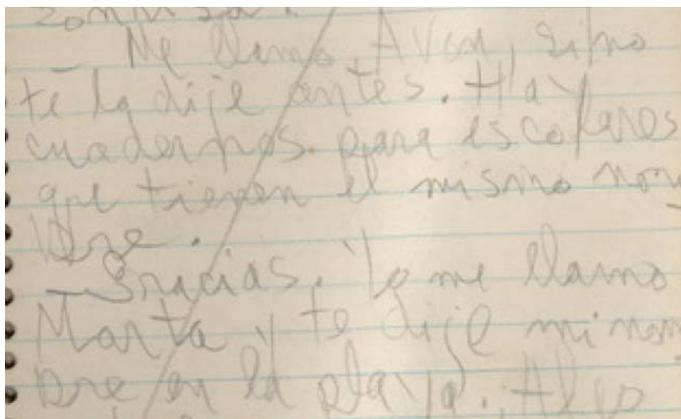


Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Porém esse não é o único nome atribuído ao narrador nesse caderno, apesar da dedicatória na contracapa, o primeiro nome identificado do narrador é Avon, no fólío 49.11:

- Me llamo Avon, si no te lo dije antes, hay cuadernos para escolares que tienen el mismo nombre.
- Gracias, yo me llamo Marta y te dije mi nombre en la playa.

Fac-símile 46 – parte do fólío 49.11.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Não há omissão do nome do narrador, nos capítulos identificados nesse suporte, pois essa é a primeira vez que o nome próprio do personagem aparece:

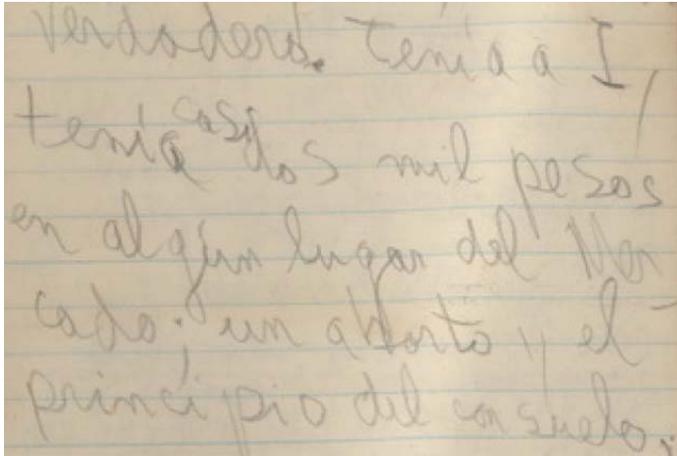
- Me llamo Medina, no sé si te lo dije antes.
- Gracias. Y yo me llamo Juanina y lo digo a todo el mundo. (ONETTI, 1979, p. 76).

Outro personagem que também apresenta variação em seu nome é Frieda, amante de Medina, chamada de I. Essa inicial pode ser entendida como a letra “i” maiúscula de um nome próprio, como o pronome pessoal de primeira pessoa em inglês ou como o número 1 dos algarismos romanos. Ao comparar o mesmo trecho no romance *I* é claramente Frieda:

Tenía a I, tenía casi dos mil pesos en algún lugar del Mercado; un aborto y el principio del consuelo... (49.3, verso).

Yo tenía a Frieda, tenía casi dos mil eurodólares en algún rincón del Mercado; un aborto y el principio del consuelo... (ONETTI, 1979, p. 72).

Fac-símile 47 – Parte do fólho 49.3 (verso)



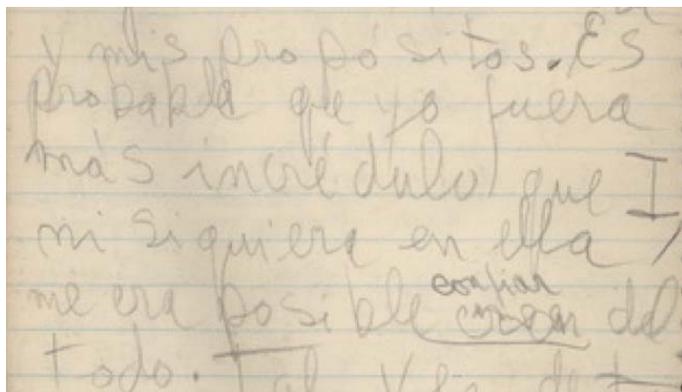
Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Mas adelante I se divide em duas personagens, Frieda e Juanina:

Es probable que yo fuera más incrédulo que I, ni siquiera en ella me era posible confiar del todo. (49.3).

Es probable que yo fuera más incrédulo que Frieda, ni siquiera podía confiar del todo en la Juanina inexistente que yo había inventado (ONETTI, 1979, p. 73).

Fac-símile 48 – Parte do fólio 49.3

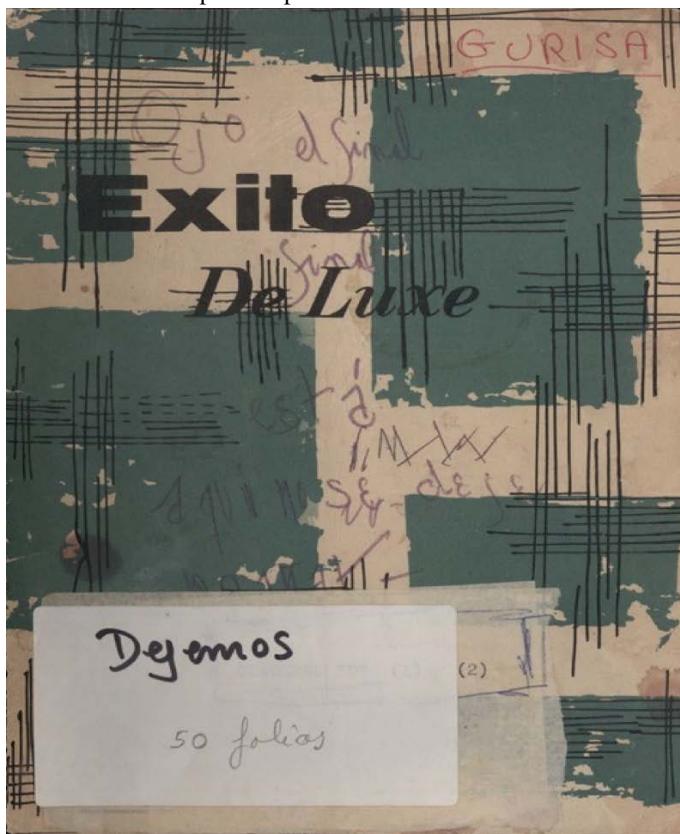


Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Este é um antetexto do capítulo IX que se chama “Juanina” no romance, no entanto nesse momento o nome da personagem ainda não existe. Mais adiante no fólho 49.11 surge Marta, como visto na citação com a variação do nome de Medina em Avon.

### **Plano do suporte 51: Gurisa**

Fac-símile 49 – Capa do suporte 51.

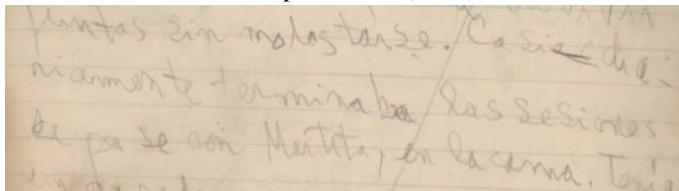


Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Continuando a análise dessas variações dos nomes das personagens femininas, olhemos mais de perto o suporte 51. Esse suporte é um caderno em espiral composto de cinquenta fôlios, nomeado de “Gurisa” por Dolly, nos quais se encontram as narrativas correspondentes aos capítulos XXI “La tentación”, XIV “La cita”, XVI “El almuerzo”, XVII “La pesca” e XVIII “La venta”, além de partes inéditas.

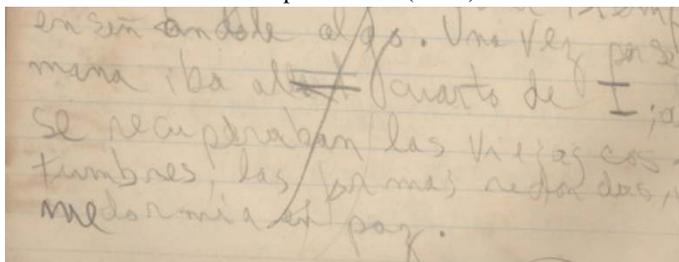
Nesses trechos da narrativa, “I” continua no lugar de Frieda e Martita no lugar de Juanina.

Fac-símile 50 – Parte do suporte 51.30 (verso)



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Fac-símile 51 – Parte do suporte 51.30 (verso).



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Casi *æ* diariamente terminaba las sesiones de pose con Martita, en la cama [...].

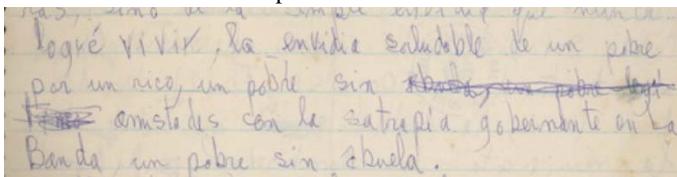
Una vez por semana iba al ~~la~~ cuarto de I; allí se recuperaban las viejas costumbres, las formas redondas, y me dormía en paz. (51.30 (verso)).

Las sesiones de pose con Juanina terminaban casi siempre en la cama [...].

Una vez a la semana trepaba en la sombra hasta el cuarto de Frieda. Allí se recuperaban las viejas costumbres, se recuperaban las formas redondas del amor y yo me dormía en paz. (ONETTI, 1979, p. 91).

Essas variações me levam a pensar que os cadernos 49 e 51 podem ter sido escritos em uma mesma época, e que os suportes 59 e 65 são posteriores, posto que apresentam menos variações de nomes próprios em comparação com o romance. Porém no suporte 51 o nome da cidade já é La Banda e não mais Montevideo:

### Fac-símile 52– Parte do suporte 51.3

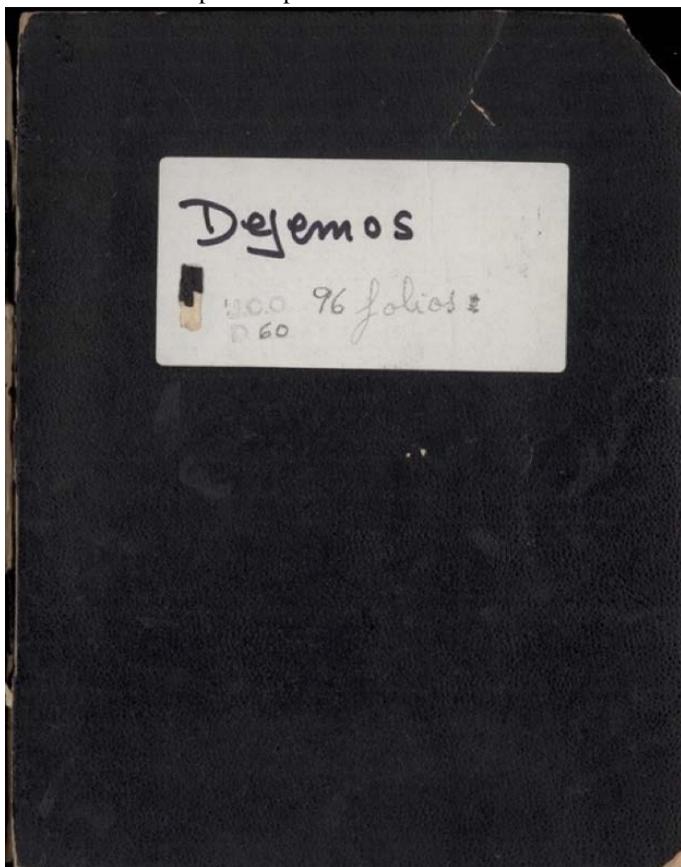


Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

[...] la envidia saludable de un pobre por un rico, un pobre sin ~~abuela~~, un pobre legítimo amistades con la satrapía gobernante en La Banda, un pobre sin abuela. (51.3)

[...] la simple envidia que nunca había sentido antes, la envidia saludable y ambiciosa de un pobre a un rico, un hombre pobre – y ahora errante y humilde – sin amistad con la satrapía de Lavanda, un pobre sin abuela. (ONETTI, 1979, p. 132).

### Plano do suporte 60: policial todo el cuaderno

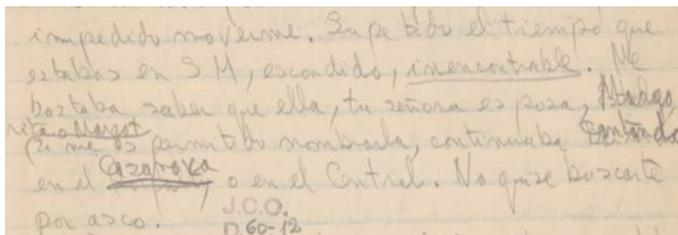


Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Outras variações significativas dos nomes próprios observamos no suporte 60. Nesse caderno preto de 96 fólhos, batizado por Dolly de “policia (todo el cuaderno), são identificadas narrativas de dez capítulos do romance na seguinte ordem: XXIV - “Casi pisando”, XXXIV - “Una infancia para Seoane”, XXXV - “Una infancia para Seoane II”, XXV - “La siesta”, XXVI “El Colorado”, XXVII - “La reconciliación”, XXVIII - “Un hijo”, XXXII “Maruja”, XXXIII - “El ‘Casanova’” e XXIX - “La riña”. Este é o segundo maior suporte, nele o nome da cidade que serve

de exílio para Medina não é aludida. As variações aqui estão no nome dos personagens: Medina é Cárner durante os 96 fólhos e Frieda, Margarita e Margot. A dúvida sobre o nome de Frieda também é pontuada no romance, mas nesse lemos Frieda ou Margot, ou Frieda Margot. Nos manuscritos desse suporte os nomes são Margarita ou Margot:

Fac-símile 54 – Parte do fólho



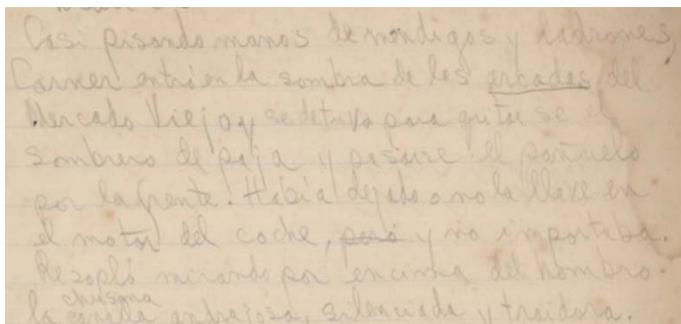
Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Supe todo el tiempo que estabas en Santa María, escondido, incontrable. Me bastaba saber que ella, tu postiza esposa, <Margarita o Margot> si me es permitido nombrarla, continuaba <cantando> en el <Casanova>, o en el Central. No quise buscarte por asco. (60.12).

Supe todo el tiempo que estabas en Santa María, escondido, incontrable. Me bastaba saber que ella, tu postiza esposa, Frieda o Margot si me es permitido nombrarla, continuaba cantando en el Casanova, o en el Central. No quise buscarte por asco. (ONETTI, 1979, p. 153).

Já Medina é Cárner desde o início do suporte em trechos correspondentes a narrativa do capítulo XXIV – “Casi Pisando” conforme vemos no fólho 60.2:

Fac-símile 55 – Parte do fólío 60.2



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Casi pisando manos de mendigos y ladrones, Cárnier entró en la sombra de los arcadas del mercado viejo de Santa María y se detuvo para quitarse el sombrero de paja y pasarse el pañuelo por la frente. Había dejado o no la llave en el motor del coche, ~~pero~~ y no importaba. Resopló mirando por encima del hombro la canalla andrajosa, silenciada y traidora. (60.2)

Casi pisando manos de mendigos y ladrones, Medina entró en la sombra de los arcos del mercado viejo de Santa María y se detuvo para quitarse el sombrero de paja y pasarse el pañuelo por la frente. Mustio, pálido, el gran letrado en tela rezaba: ESCRITO POR BRAUSEN. Había dejado o no la llave en el tablero del coche, pero no importaba. Resopló mirando por encima del hombro la canalla andrajosa, silenciada y traidora. (ONETTI, 1979, p. 143).

Aqui o nome próprio é visto como uma passagem secreta pelos iniciados detetives. Cárnier é um suposto delegado, citado apenas uma vez no romance *El Astillero*, de 1961.

—Espere un momento, por favor —dijo Larsen.  
Se sentía obligado al respeto pero no a la

obediencia. Dejó el sombrero en una esquina de la mesa verde y se acercó a la cortina para levantar el borde y anticipar el ademán, curioso, maquinal, que años después repetiría de mañana y de tarde el comisario Cárnier, un piso más arriba. (ONETTI, 1993, p. 188).

Na trama de 1961, o personagem Petrus está preso e recebe a visita de Larsen. O narrador então destaca que os mesmos movimentos seriam repetidos, “años después”, no andar de cima, por Cárnier. Ao evocar um acontecimento futuro, que não se apresenta no romance *El astillero*, o narrador faz uma referência a algo que ainda poderia surgir no conjunto da obra onettiana, como um arquivista Onetti guarda uma cena, um personagem, uma pista, para o futuro. Por amor ao futuro, ao plano de obra, Onetti desenha a possibilidade de uma passagem secreta futura. No entanto, Cárnier não aparece mais e a referência a ele em *El astillero* fica sem relação com outras narrativas até este estudo dos manuscritos de *DHV*.

A relação de *El astillero* e *DHV* é destacada por Onetti na conversa com Rodríguez Monegal quando este lhe pergunta sobre o personagem principal da narrativa em processo:

ERM: Pero decime: ese hombre que se escapa de la ciudad maldita, ¿quién es? ¿Cuál de los personajes de Santa María?

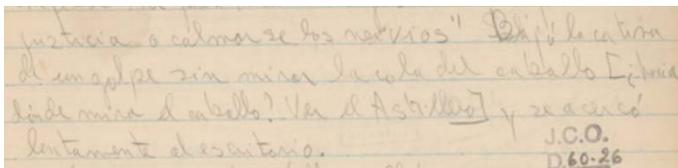
JCO: Es un personaje apenas esbozado en *El astillero*, un tipo que no llega a jefe de policía, es jefe del destacamento de policías. Apenas tiene una escena en la novela, cuando se ahoga uno de los socios de Larsen, Gálvez, ¿te acordás?, y que lo llevan a Larsen a la morgue en seguida, del destacamento, para que lo identifique. Ahí tienen los dos un diálogo amable, entre tira y macró... Bueno, este hombre es el que dispara de allá. Bueno, dispara porque tiene cierta libertad, porque él quiere ser otra cosa, no eso que es allá. Y dispara hacia algo que podemos llamar Montevideo. Puede ser que sea Montevideo. (RUFFINELLI, 1973, p. 246).

Ou seja, Onetti afirma os antecedentes de seu personagem. Medina realmente é um personagem apenas esboçado em *El astillero*, um oficial de polícia que tem um diálogo com Larsen. Mas como até então sua aparição nas narrativas onettianas era rápida, Rodríguez Monegal não se deu conta de que personagem se tratava. Na sequência da conversa, Onetti continua revelando a construção do personagem de *DHV*:

JCO: Sí. Después está el retorno a Santa María. Ya está todo montado, pero no quiero entrar en detalles. Me limito a contarte que el individuo, después de un período en que él se cree en libertad, o se siente libre, en Montevideo, está haciendo diversas cosas, pinta, dibuja, crea; ese individuo entonces se viene desesperado a Santa María. No hay nada que hacerle: es la fatalidad. Él no puede volverse a Santa María. No tiene permiso, o pasaporte, o lo que vos quieras. Entonces el empeño del hombre es buscar por todos los medios, en usar de todas las posibilidades, para el retorno a Santa María. Bueno, pero hasta ahí te cuento, y nada más. (RUFFINELLI, 1973, p. 246).

Com essa declaração não resta dúvida, Onetti está falando de Medina em *DHV*. Medina, em Lavanda, cuida do velho doente, pinta, desenha e não pode voltar a Santa María, não tem permissão. Mas quando Cárner passa a se chamar Medina ou quando Medina vira Cárner não sabemos, e essa é uma das grandes questões da narrativa onettiana, onde o nome próprio passa por variações sem aviso prévio. Sem embargo, há uma pista na página 188 do romance publicado em 1961 como já vimos e uma pista no fôlio 60.26 dos manuscritos. Quando Medina está conversando com seus auxiliares, Martín e Valle, e fecha a cortina, lemos uma observação entre colchetes: “Bajó la cortina de un golpe sin mirar la cola del caballo. [Hacia donde mirar el caballo? Ver el Astillero] y se acercó lentamente al escritorio”.

Fac-símile 56 – parte do fôlio 60.26



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

No romance há uma variação na afirmação “Bajó la cortina de un golpe sin mirar la cola del caballo de la estatua y se acercó lentamente al escritorio” (ONETTI, 1979, p. 157). Nos manuscritos não sabemos de que cavalo se trata, já na narrativa de 1979 sabemos se tratar do cavalo da estátua de bronze de Brausen, que está localizada no centro da praça. Mas a partir da nota em colchetes, identificamos o que, provavelmente, Onetti buscava em *El astillero*:

Vio la grupa manchada del caballo y la ese que bocetaba la cola; impedido por las ramas de los plátanos sólo pudo distinguir del Fundador un fleco de poncho cubriendo la cadera y una bota alta estribada con indolencia. (ONETTI, 1993, 188).

No parágrafo seguinte ao que evoca Cárner, observa o que o personagem Lanza via e o outro, Cárner, viria no futuro, em alguns anos: o rabo do cavalo e o poncho do Fundador, ou seja, de Brausen. No entanto, quem observa o rabo do cavalo do Fundador, anos depois, na edição publicada de *DHV*, é Medina e não Cárner. Hoje a partir do estudo dos manuscritos, podemos traçar essa linha de transformação de Medina em Cárner e Cárner em Medina. Entendo que antes de Medina ser Medina, foi Cárner, mas não sabemos se Cárner foi Medina antes de ser Cárner, ou se ambos sempre foram o mesmo personagem.

A nota que o escritor faz a si mesmo, que podemos chamar de “nota de regência”, segundo as definições de Bellemin-Nöel (1993, p. 147), mostra que Onetti fazia anotações para inserir as ocorrências autocitacionais de sua obra. E ainda mostra que o escritor voltava às narrativas já publicadas para se assegurar de dados autoreferenciais mais precisos. Nesse caso, ao voltar na mesma cena na qual situa o personagem futuro Cárner, mostra não apenas que já tinha planejado tal retorno, mas também que fazia questão que esses dados fossem

cruzados. Naquela tarde de 1969 em Montevideu, Onetti já confessava a Rodríguez Monegal como e porque voltava a ler suas obras: “No he vuelto a leer nada mío, salvo cuando tengo que buscar un dato para la novela que estoy escribiendo, si necesito alguna documentación para no perderme” (RUFFINELLI, 1973, p. 252). Mais adiante, na “pista” na qual analiso especificamente a autocitação nos manuscritos, veremos como isso ocorre em outros exemplos. Por ora, o que percebemos é uma confirmação da declaração onettiana em sua “petición de principio” no fólho 59.2:

Pero uno, de golpe, y mejor de día, con sol y gente, empieza a sentir que lo están manejando, que Dios está a las espaldas, que todos los mismos acontecimientos, porque no hay otros imprevisibles o novedosos, han sido planeados para imponerle – a uno – determinada conducta que habrá de conducirlo a un instante, una situación que le ha sido adjuntada de antemano. (59.2).

Onetti planeja as ações futuras desse personagem e lhe conduz a um instante, exercendo determinada profissão, em um determinado prédio, movendo determinada cortina, vendo determinada parte da estátua/monumento do deus Brausen. Brausen que é, para os personagens de *DHV*, quem escreve suas existências. Deus é aquele que escreve aquilo que é planejado. Rodríguez Monegal teve o privilégio de escutar essa explicação de Onetti quando este argumenta sobre o desenvolvimento de Brausen em *La vida breve*:

JCO: Bueno, Brausen simplemente se imagina a Santa María. Creo que eso ya es bastante. Cuando él se imaginó Santa María, cuando él descubrió que era un mundo posible, ya pudo entrar. En fin, lo que yo te quería decir es esto: el individuo ése, Brausen, no tiene ningún tipo fijo de aspiración. Y de pronto se encuentra con el milagro ese de que escribir es como ser Dios. Vos podés escribir dos paginitas, por ejemplo, y empezar: “Juan López, de Tacuarembó, se levantó a las seis de la mañana un día del año 1964”, y entonces si a vos se te

ocurre, digo, si a Brausen se le ocurre, podía haber puesto también Cuireim en vez de Tacuarembó y Pérez en lugar de López, y 1920 en vez de 1964. Bueno, entonces el pobre individuo ése, Brausen, digo, puede tener la sensación de ser como una espada, y la espada es la palabra de Dios. Y todo lo que escribe es fácil y mentirosamente definitorio. O dicho de una manera más simple: el individuo ése tiene un poder. Tiene un poder de decir una palabra, poner un adjetivo, modificar un destino. (RUFFINELLI, 1973, p. 258).

E nós temos o privilégio de ler essa explicação em *DHV* no diálogo entre Medina e Larsen:

—Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro.

—Pero yo estuve allí. También usted.

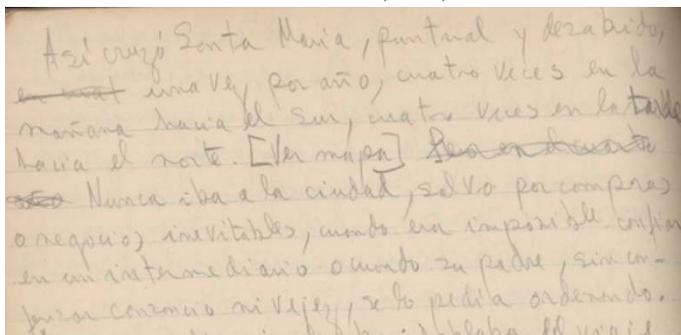
—Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos. (ONETTI, 1979, p. 138).

Larsen, que é um dos grandes personagens de *El astillero* e *Juntacadáveres*, retorna depois de sua morte, em *DHV*. Nos manuscritos, encontramos mais uma vez uma interlocução entre as obras. Nesse mesmo suporte, 60, no final do caderno preto, entre os fólhos 60.86 e 60.90, lemos uma narrativa com a temática de *Juntacadáveres*, mas que não consta em sua publicação. São quatro páginas do caderno destinadas à mobilização para a criação de um prostíbulo em Santa María. Logo após a narrativa correspondente ao capítulo XXIX “La riña”, de *DHV*, encontramos um trecho inédito, relatando a estada de Margarita, futura Frieda, e seu pai em Santa María. Na sequência, no fólho 60.84 (verso), inicia-se a narrativa sobre um homem que objetiva montar um prostíbulo em Santa María:

Así cruzó Santa María, puntual y desabido, ~~en una~~ una vez por año, cuatro veces en la tarde hacia el norte. [ver mapa] ~~Pero en el cuarto~~ Nunca iba a la

ciudad, salvo por compras o negocios inevitables, cuando era imposible confiar en un intermediario o cuando su padre, sin confesar cansancio ni vejez, se lo pedía ordenando. (60.84 (verso)).

Fac-símile 57 – Parte do fólío 60.84 (verso).



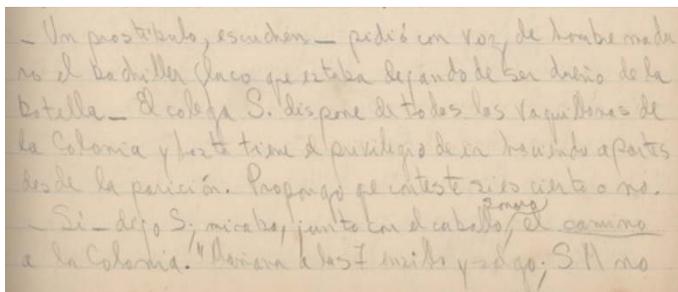
Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Já no fólío 60.87 aparece a trama de *Juntacadáveres*:

–Un prostíbulo, escuchen – pidió una voz de hombre maduro el bachiller flaco que estaba dejando de ser dueño de la botella – El colega S. dispone de todas las vaquillonas de la Colonia y hasta tiene el privilegio de ir haciendo aportes desde la parición. Propongo que conteste si es cierto o no.

–Sí – dijo S; miraba, junto con el caballo <sonoro>, el camino a la Colonia. “Mañana a las 7 ensillo y salgo [...]. (60.87).

Fac-símile 58 – parte do fólío 60.87.

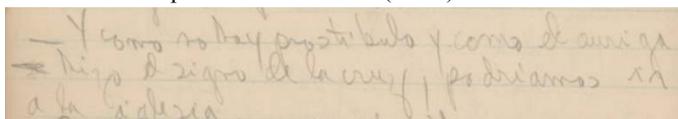


Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

No fólío 60.89 (verso) a conclusão do personagem se assemelha a outra lida na página 210 de *Juntacadáveres*:

- Y como no hay prostíbulo y como el auriga se hizo signo de la cruz, podríamos ir a la iglesia. (60.89 (verso)).
- No soy egoísta. Una noche de estas los llevo a todos, en cuanto me aburra. Pero algún derecho tiene el adelantado. Ahora no sé si volver al prostíbulo o meterme en la iglesia. (ONETTI, 1994, p. 210).

Fac-símile 59 – parte do fólío 60. 89 (verso).



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Ou seja, apesar de as narrativas não serem as mesmas, o argumento é muito similar, o que me leva a crer que se trata de um antetexto de *Juntacadáveres*. O romance, que é publicado em 1965, está situado, considerando a cronologia do conjunto da obra onettiana, antes da narrativa de *El astillero*. Isto é, a cronologia de publicação não obedece à organização de acontecimentos dos argumentos. Sobre essa característica, Onetti confessa que mesmo antes de terminar uma obra, pode começar outra:

JCO: Bueno, te decía que yo llevaba mediado *Juntacadáveres*, cuando tuve la visión del derrumbamiento, de la decadencia de Larsen.  
ERM: Entonces, interrumpiste la obra?  
JCO: La interrumpí para escribir *El astillero*, y sólo cuando terminé con ésta volví a *Juntacadáveres*. (RUFFINELLI, 1973, p. 252).

Ou ainda, durante o processo de composição de uma narrativa pode surgir outra que, naquele momento, passa a ser a principal. O que significa esse antetexto de *Juntacadáveres* no final do suporte 60, entre capítulos de *DHV*? Esta é uma das questões para a qual elaboraremos uma resposta a partir da hipótese de organização cronológica dos manuscritos, mas para tanto voltaremos à análise do suporte 49.

## As datas

O “cuaderno negro ‘A’”, como é denominado na capa e contracapa do suporte 49, além de ser o que mais apresenta variações no nome próprio das personagens de Medina, Frieda e Juanina é o único que traz uma marcação temporal, uma data escrita a lápis na contracapa: “Junio de 1959”. Seria esta a data de início do processo de composição de *DHV*?

Em fevereiro de 2012, Dolly Onetti afirmou a veracidade da data:

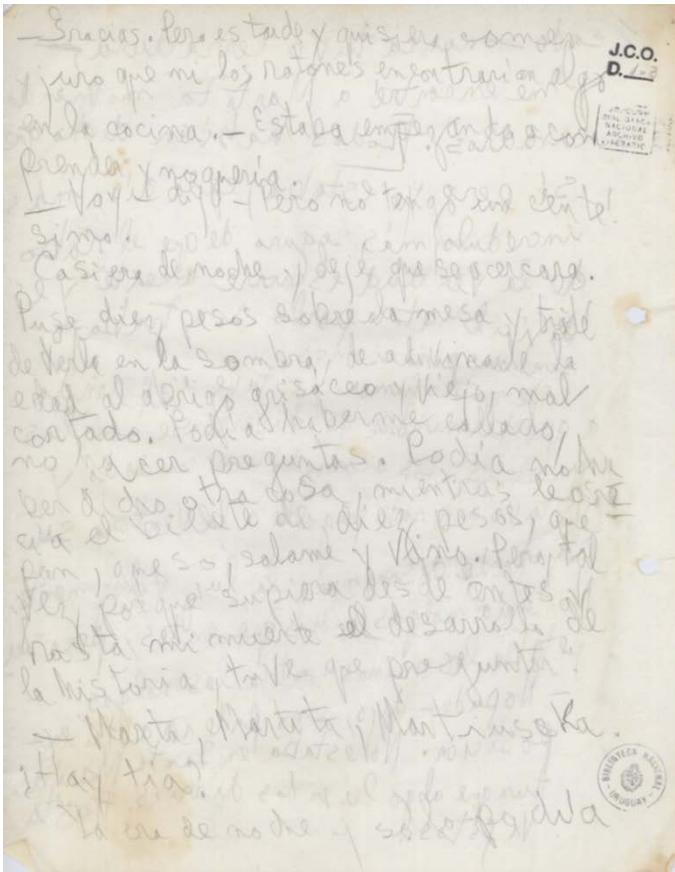
Cuanto tiempo que no lo veo, eso soy yo que organizaba eso, eso es mi letra. En 59, parece que sí, está escrito ahí, sí es posible, sí, Yo sé que *Dejemos hablar al viento* nos iba arrastrando desde Uruguay hasta Madrid. Juan tenía un cuaderno con tapa gris que decía “policia”... pero las pistas son pocas... Juan no era nada organizado... (Dolly 1, 18’11”, 2012).

A pesquisadora Beatriz Vegh, por meio do estudo de outros documentos da Coleção Onetti arquivados na Biblioteca Nacional, analisa a possibilidade de a escrita de *DHV* ter iniciado em 1959. Orientada por Larre Borges, Vegh encontra um antetexto de *DHV* escrito a lápis tal

como no “cuaderno negro ‘A’”, no entanto esse está situado no verso dos quatorze fólhos do suporte 1. Os manuscritos desse suporte se referem a uma versão do conto “La cara de la desgracia”, publicado em 1960. Ao procurar o suporte, encontro, além da versão datilografada estudada por Larre Borges, um grupo de cinco folhas de papel de seda, sem linhas, com dois furos nas laterais direitas, como se fizessem parte de uma pasta de arquivo/fichário, escritas a lápis frente e verso, com a letra de Onetti. As folhas são preenchidas com uma narrativa que considerei um antetexto de *DHV*. As folhas de papel extras-finas revelam um narrador/protagonista/pintor que trabalha em um *taller del Mercado Viejo* e vive cercado por mulheres que parecem complementar seu ofício, mas que na verdade exercem papel principal. Uma possibilidade na narrativa que não pode ser encaixada, pois não se trata de uma parte de um capítulo que foi desconsiderada, trata-se de uma parte de um processo de criação que se desenvolve sendo escrita.

Dessa forma, Vegh aproxima a data de publicação do conto ao início do processo de escrita do romance (VEGH, 2013, p. 296). Nesse antetexto, reconhecemos Medina, mesmo que sem nenhum nome próprio aparente, e Juanina, que é chamada de Marta, conforme o diálogo do fólho 1.3:

Fac-símile 60 – Fólío 1.3.



Fonte: Manuscritos de “La cara de la desgracia”.

-Gracias. Pero es tarde y quisiera comer y juro que ni los ratones encontrarían algo en la cocina.  
- Estaba empezando a comprender y no quería.  
-Voy - dijo - Pero no tengo un centésimo.  
Casi era de noche y dejé que se acercara. Puse diez pesos sobre la mesa y traté de verla en la sombra, de adivinarle la edad al abrigo grisáceo y viejo, mal cortado. Podía haberme callado, no

hacer preguntas. Podía no haber dicho otra cosa mientras le ofrecía el billete de diez pesos, pan, queso, salame y vino. Pero, tal vez porque supiera desde antes y hasta mi muerte el desarrollo de la historia, tuve que preguntar:

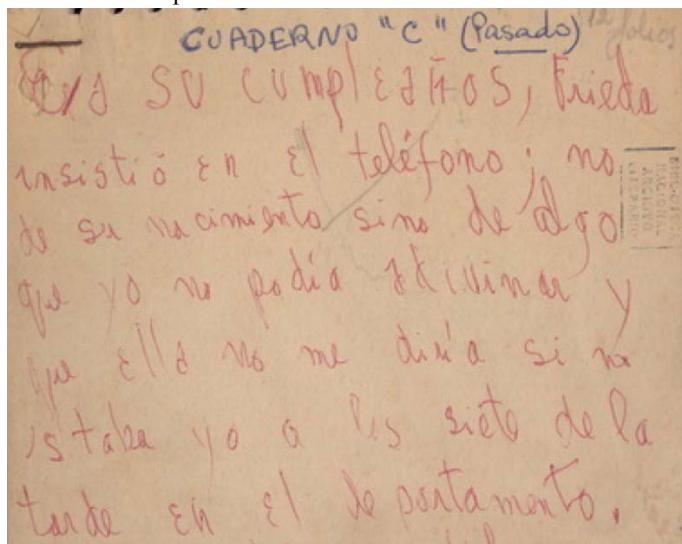
—Marta, Martita, Martiuscka. ¿Hay tía? (1.3).

Marta também é o nome dado a Juanina no suporte 49, como já vimos anteriormente, e é nesse suporte que aparece a história da existência da suposta tia de Marta-Juanina, apoiando ainda mais a hipótese de proximidade dos dois suportes. Assim sendo, agreguei o suporte 1 a meu corpus de análise, considerando esse um antetexto de *DHV*. E é nesse suporte que se encontra a afirmação profética “Todo lo escrito tiene o tenderá su utilidad”. No caso das folhas que unem as duas narrativas, no suporte 1, a utilidade, além da narrativa em si, está na aproximação temporal das narrativas, funcionando como mais uma passagem secreta que liga um corredor de passagem entre uma e outra trama. Além disso, temos a aproximação da data de publicação de “La cara de la desgracia” e a iniciação de *DHV*.

O suporte 50 composto por 12 fólhos pequenos provenientes de um bloco em espiral sem linhas é um antetexto do capítulo-conto “Justo el 31”. No suporte, a narrativa é desenvolvida a partir da comemoração do aniversário de Frieda ou “un aniversario de cualquier cosa”, e no capítulo-conto trata-se da comemoração da noite de ano novo e o aniversário do narrador.

Era su cumpleaños, Frieda insistió en el teléfono; no de su nacimiento sino de algo que yo no podía adivinar y que ella no me diría si no estaba yo a las siete de la tarde en el departamento. (50).

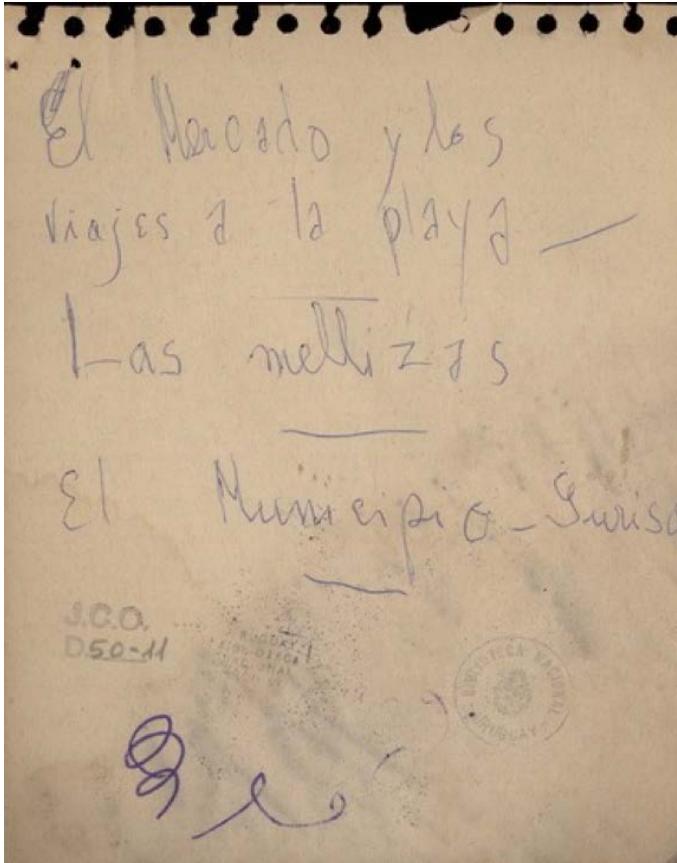
Fac-símile 61 – parte do fôlio 50.



CUADERNO "C" (Pasado)  
En su cumpleaños, Frieda insistió en el teléfono; no de su nacimiento sino de algo que yo no podía olvidar y que ella no me decía si no estaba yo a las siete de la tarde en el departamento.

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

No capítulo-conto, o narrador revela que ambos têm costume de comemorar datas inventadas, fato que aproxima mais uma vez as duas narrativas: “Aunque hacía pocos meses que vivíamos juntos, estos regalos eran tradicionales para los aniversarios que respetábamos o inventábamos” (ONETTI, 1979, p. 63). Assim sendo, considero que este suporte é anterior à publicação do conto. Outro motivo que o coloca numa fase inicial é uma nota de regência no fôlio 50.11: “El mercado y los viajes a la playa - Las mellizas - El municipio - Gurisa”.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Essas notas revelam uma forma que o escritor empregava para se lembrar de algo que ainda deveria escrever, ou seja, ele ainda não tinha escrito o conto das gêmeas, nem provavelmente a parte que María Seoane é uma das gêmeas, nem a parte que resgata o parágrafo de *El pozo*, pois é aí que o ateliê de Medina no mercado começa a aparecer na narrativa. Considero esse um suporte de uma fase muito inicial da composição de *DHV*. Vegh (2013, p. 301) chamou esse antetexto do suporte 50 de uma “primeiríssima” versão do capítulo-conto. Seria esse um primeiríssimo plano literário-cinematográfico de *DHV*? Ou o

primeiríssimo plano seria o suporte com mais variações dos nomes próprios, o suporte 60? Ou o suporte 49 com a data escrita por Dolly 1959? Ou seria o texto encontrado no verso de “La cara de la desgracia” no suporte 1? Não sei, mas as quatro possibilidades são possíveis e talvez outras tantas. O que importa aqui é vislumbrar as possibilidades. Colocarei esses quatro suportes no Bloco 1 do quadro de organização temporal dos manuscritos.

Para colaborar com uma hipótese de cronologia da história secreta de *DHV*, o estudo de Larre Borges (2014) das cartas da poeta e amante de Onetti, Idea Vilariño, é revelador. Segundo o estudo das poucas cartas com conteúdo literário entre os artistas, a ideia do romance já existia muito antes de 1959<sup>25</sup>. Em uma correspondência datada de 1951, Onetti pedia a Idea sua opinião sobre que narrativa escrever:

Querida Idea: Usted tiene que elegir entre la J y la P. Cierre los ojos y consulte la intuición. ¿Está? Sin trampas. La J. es una novela que llevo por la mitad, la famosa del prostíbulo, y se llama la J. por su personaje Juntacadáveres. Junta, apenas, para nosotros, sus íntimos. La P. es una policial que sé de memoria (...) de la que no escribí una línea y creo que tendrá que ser, a la fuerza, aunque yo no quiera, lo más serio escrito por SSS a la fecha. La J. fue interrumpida porque me vino el ataque de escribir un cuentito de amor (sic) y el muy abusador me fue creciendo y, después de pocas enérgicas, acusa unas 60 carillas a máquina. Y ni siquiera sé si es bueno. El problema que usted acaba de resolver consistía en decidir si dejaba otra vez la J. en la heladera y me hundía en

---

25 Na nota número três do artigo, publicado na Revista da Biblioteca Nacional em 2014, número especial sobre Idea Vilariño, Larre Borges esclarece que Vilariño guardou a correspondência que foi trocada entre Onetti e ela com a intenção de publicá-la, no entanto não teve permissão dos herdeiros de Onetti. As cartas foram confiadas por Vilariño em testamento a Larre Borges, que não tem a intenção de publicá-las no futuro próximo, mas que já começou o trabalho de organização e transcrição da correspondência. (LARRE BORGES, 2014, p. 342).

la P. o viceversa. Espero órdenes de su intuición.  
(LARRE BORGES, 2014, p. 345).

O conto de amor que surgiu de um ataque e que foi crescendo e tornando-se uma novela é *Los adioses*, que é publicado em 1954 e é dedicada a Idea Vilariño. A “P.” é nossa policial, que Onetti confessa saber de memória, mas que ainda não começou seu processo de escrita. O importante aqui é observar mais uma vez a declaração de seu processo de composição narrativa, no qual não existe narrativa isolada e sim em uma série, em um conjunto, como em uma produção cinematográfica não existe plano fora de um conjunto. Um conjunto que é idealizado já muito cedo na carreira do escritor. No processo de composição narrativa de Onetti, a partir da escrita de um texto, nasce outro sem necessidade de fechamento de um para começar o outro. As narrativas, que já sabíamos, pela análise textual, estarem conectadas, agora com o estudo dos manuscritos, correspondências e entrevistas, fica evidente a ligação delas também pelo processo de composição.

Considerando esta hipótese e as outras levantadas até o momento, apresento uma primeira linha cronológica com destaque de datas importantes nesse processo de composição e o número dos manuscritos que apoiam esta elaboração:

Tabela 3 – Linha cronológica.

Ano	Evento	Número do suporte
1951	Carta de Onetti a Idea Vilariño	
1954	Publicação de <i>Los adioses</i>	
1959	Data registrada nos manuscritos	49
1960	Publicação de <i>La cara de la desgracia</i>	1/49
1961	Publicação de <i>El astillero</i>	60
1962	Data da morte de Faulkner registrada no caderno	65

1964	Publicação de “Justo el treintaiuno”	59
1965	Publicação de <i>Juntacadáveres</i>	60
1969	Entrevista a Rodríguez Monegal	
1969	Visita de Giovannetti a Onetti	62
1973	Publicação de “Las mellizas”	59
1974	Exílio de Onetti na Espanha	
1976	Publicação de “El perro tendrá su día”	58
1979	Publicação de <i>DHV</i> / data registrada nos manuscritos	63

A partir daí dividi os vinte suportes em três blocos de trabalho, com a finalidade de organizar uma temporalidade dos manuscritos. Não seria possível organizar cada um dos suportes em uma ordem cronológica de criação, no entanto considerei viável organizá-los em três conjuntos que partem da análise do documento 62 (o caderno grande de capa cinza e preta) como um marco referencial.

Quando abordada sobre os manuscritos de *DHV*, Dolly indaga sobre o “Cuaderno griz”, como carinhosamente o chama. De todos os cadernos esse é o que ela identifica como sendo o lugar dos manuscritos do romance. Como visto no quadro do mapa dos manuscritos, nesse caderno encontramos os capítulos I, II, III, V, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV e XVI. Não há nomenclatura ou indicação de divisão dos capítulos, mas há algumas indicações de interrupções de certas sequências narrativas feitas com setas ou linhas horizontais. Podemos afirmar, contudo, que não se trata de uma versão final da primeira parte, pois, além de faltarem os capítulos IV, VI, VII e VIII, há várias pequenas modificações no que se refere a nomes de personagens, lugares e referências extratextuais. Por outro lado, todo esse trabalho parece ser uma tentativa de organização da primeira parte do romance. O que

reforça tal hipótese é o fato de que nenhum dos outros suportes apresentam letra tão legível, escrita, em sua maioria, apenas nas páginas pares, e com uma sequência narrativa tão próxima à da versão publicada. Além disso, é o caderno que contém o maior número de capítulos agrupados, doze. É necessário relembrar que este é o suporte no qual há a assinatura de Giovannetti e sua primeira esposa, possibilitando aproximar-se de uma data de sua composição, 1969.

Defini então o “Cuaderno griz”, 62, como um marco referencial, que estaria no meio da linha cronológica dos manuscritos e com base em suas informações decidiria o que estava antes e depois. Na leitura comparativa com a primeira edição do romance, destaquei as seguintes diferenças como as mais significativas: nome da cidade ficcional, referências a artistas plásticos e canções, ausência de marcação de capítulos. O nome da cidade onde ocorre a maior parte da narrativa, nesse suporte, é La Banda. Em minha análise é esta a principal diferença que separa um bloco de suportes de outro na primeira etapa da pesquisa. No Bloco 1 estão situados todos os suportes em que a cidade se chama La Banda ou Montevideo e também o suporte 1. O “Cuaderno griz” seria o Bloco 2, ou bloco marco referencial e no Bloco 3 estariam os suportes nos quais o nome definitivo da cidade é Lavanda. Ademais, a divisão inicial dos blocos também é estabelecida por meio das variações dos nomes das personagens no caso dos suportes onde não há marcação do nome da cidade. Dessa forma, a organização temporal dos manuscritos apresenta a seguinte divisão inicial:

Tabela 4 – *Organização de blocos*

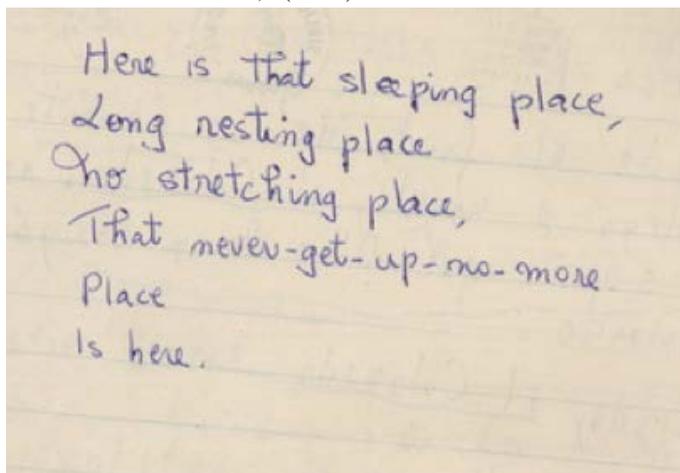
BLOCO 1	BLOCO 2	BLOCO 3
1, 49, 50, 51, 59, 60, 61, 65	62	47, 53, 54, 55, 63

Observamos que quatorze suportes podem ser analisados dessa forma e que seis não entram nessa divisão por falta de elementos de comparação. Seguiremos por outro caminho para analisar os suportes: 48, 52, 56, 57, 58, 64.

## Notas sobre os suportes 52, 56, 57, 58 e 64

O suporte 52 é composto de apenas dois fólios. O primeiro com um texto sobre o resgate do personagem Colorado, personagem do conto “La casa en la arena” publicado em 1949 (esse trecho será analisado na próxima pista). E no verso desse fólio está o poema “Grave Yard” de Langston Hughes que é inserido no conto.

Fac-símile 63 – Fólio 52,1 (verso).



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Here is that sleeping place,  
long resting place  
No stretching place,  
That never-get-up-no-more  
Place  
Is here.

Ou seja, essas são etapas de preparação para a composição da narrativa, possivelmente suportes da fase inicial do processo. Também no suporte 59, fólio 59.2, há uma nota de regência evocando o conto.

Fac-símile 64 – Fólio 59.2.

Para la colocación de los <sup>objetos</sup> ~~objetos~~ <sup>para</sup> en cuenta que yo  
deseara, tal vez, cambiar a la inventiva por la  
nombrada de Parrilla (en Petit, el Saint, la  
cruz, la y el resto). Pero la invención es más  
autónoma. El <sup>poseedor</sup> ~~poseedor~~ de la H. de Parrilla propore <sup>apenas</sup> ~~apenas~~.  
Cuentador del movimiento que decía que sería la  
cabeza. Paso del Molino.  
La Caza en la Arena  
¿Cuántos bocas tiene? - V como truco de prepa-  
bilidad en sus contidad.  
El tipo es tu el bade de los 40 años

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

O suporte 56 é composto de apenas 3 fólhos com o antetexto do capítulo “Una víspera” com poucas alterações do texto publicado e sem variações de nomes próprios. Como se trata de um dos capítulos finais da narrativa sem muitas alterações, posicioná-lo-ei no bloco de composição mais avançada.

O suporte 57 de 9 fólhos é um suporte datilografado com algumas correções feitas em caneta de tinta verde. Trata-se de uma parte do

capítulo XXXIV “Una infancia para Seoane” em uma etapa já avançada da produção da narrativa visto que não há diferenças significativas e os nomes próprios já são os mesmos da publicação.

O suporte 58 composto de 39 fólios contém a composição do artigo “Felisberto, el naif”, publicado em 1975 quando Onetti já estava na Espanha, e a narrativa do conto “El perro tendrá su día” publicado em 1976, assim sua posição é de uma produção mais tardia.

No suporte 64 de 51 fólios estão as narrativas correspondentes aos capítulos VII “Una pista”, XX “La cena”, XXI “Corbata” e XXII “Otro viaje” a análise é dificultada. Apesar de o nome da cidade ser La Banda em todo o suporte, optei por não o situar no primeiro bloco, pois há a presença do capítulo VII, que poderia ter sido incluído no suporte 62 ou marco referencial se já tivesse sido escrito.

Outra variação é o nome de Quinteros, que se chama Weiss da mesma forma que no suporte 62. No entanto, Quinteros já é Quinteros no suporte 59 que está situado no primeiro bloco de trabalho e que faz parte do início do processo de composição do romance, pois é onde María Seoane é uma das Mellizas e Lavanda é Montevideo. Ou seja, uma vez mudado o nome próprio do personagem, Onetti poderia ter voltado ao nome anterior, assim como constata Bolón (2013) sobre o processo de *Juntacadáveres*. Assim sendo, este é um suporte que se situa entre o bloco 1 e o bloco 2, mas como defini que no bloco 2 posicionaria apenas o suporte 62 por questões metodológicas, optei por criar um bloco em transição.

### **Notas sobre os suportes 47, 48, 55, 53, 54 - antetexto de “La tentación”.**

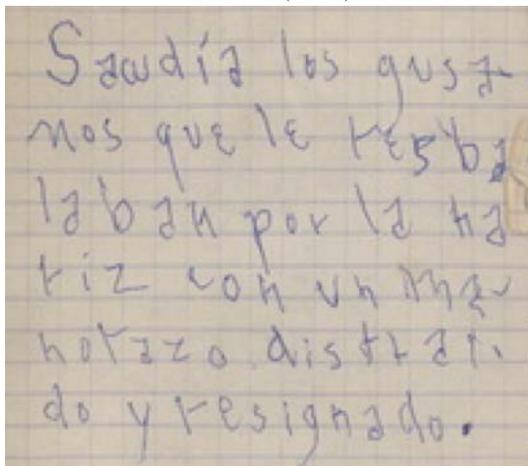
Esses cinco suportes, 47, 48, 53, 54, e 55, são compostos de partes do capítulo XXIII “La tentación”. Desses, quatro são compostos de folhas soltas oriundas de caderno pequeno em espiral. Tudo indica que fizeram parte de um único suporte, que foi posteriormente danificado o que dificultou sua leitura e a montagem narrativa. No entanto, após sua montagem encontrei o início do capítulo no suporte 55, que é composto de três fólios correspondente às páginas 132 e 133 da edição de 1979, só faltando o diálogo inicial entre Frieda e Medina. No suporte 54, fólio 54.2, há a continuação da narrativa que equivale a

da página 134. A sequência se encontra no suporte 47 de oito fólhos correspondendo a seis páginas da publicação de 79, da página 134 a 139. Já nos outros três fólhos desse suporte a narrativa é uma parte de um antetexto do capítulo XIX “Muere el verano”.

O suporte 53 compõe a parte final do capítulo, a narrativa dos cinco fólhos corresponde a das páginas 139 a 143. Em todos esses suportes o antetexto está muito próximo ao texto publicado e os nomes próprios não mostram alteração alguma possibilitando a hipótese de uma produção mais avançada da narrativa de *DHV*.

Já no suporte 48, composto por três fólhos provenientes de um caderno pequeno com folhas quadriculadas, encontra-se apenas um pequeno trecho de um antetexto do capítulo XXIII “La tentación”. A exemplo do fólho 48.1 (verso): “Sacudía los gusanos que le resbalaban por la nariz con un manotazo disfrásado y resignado”.

Fac-símile 65 – Fólho 48.1 (verso).



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

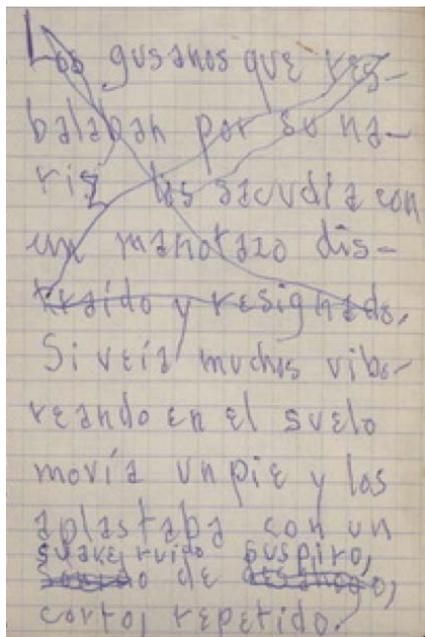
E o fólho 48.3 apresenta uma versão mais completa do trecho, ainda distinta da versão publicada:

Los gusanos que resbalaban por su nariz los sacudía con un manotazo distraído y resignado. Si veía muchos viboreando en el suelo movía un

pie y los aplastaba con un ~~sonido~~ <suave ruido> de ~~desahogo~~ <suspiro>, corto, repetido. (48.3)

Lo vi manotear los gusanos que le resbalaban de nariz a boca, distraído y resignado. Cuando había varios viboreando en el parquet adelantaba un zapato y los hacía morir con un ruido de suspiro corto y repetido. (ONETTI, 1979, 140).

Fac-símile 66 – Fólío 48.3



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Mesmo tratando-se de um trecho visivelmente inicial da narrativa, não tenho elementos suficientes para afirmar uma posição temporal de sua produção. Por ser um suporte com poucas informações, deixarei fora do quadro de organização temporal.

No suporte 51, fólíos 51.1 a 51.6, também há um antetexto do capítulo “La tentación”. Sua temática e acontecimentos são similares,

porém se mostra uma narrativa anterior aos outros suportes apresentados com trechos do mesmo capítulo.

A partir daí, surge o novo quadro da linha temporal do processo de produção da narrativa de *DHV*.

Tabela 5 – Organização de blocos de suportes: linha temporal do processo de produção de *DHV*.

BLOCO 1	Suportede transição	BLOCO 2	BLOCO 3
1, 49, 50, 51, 52, 59, 60, 61, 65	64	62	47, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 63



## PISTA 5: SENSACÃO DE PRIMEIRA VEZ: ENTRE A MÃO E O OLHO

—Brausen se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro.

—Pero yo estuve allí. También usted.

—Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos. (ONETTI, 1979, p. 142).

Em *Dejemos hablar al viento (DHV)*, o personagem Larsen retira de sua carteira um papel dobrado e amassado no qual contém a arque-imagem de Santa María e com ela um dos principais momentos de demonstração da arkhê-narrativa onettiana.

—Usted puede ir a Santa María cuando quiera. Y sin que nada le cueste, sin viaje siquiera. Escuche: yo nunca gasto pólvora en chimangos, así que nunca compré ni uno de esos que los muertos de frío de por allá llaman los libros sagrados, ni tampoco los leí. Yo no puedo hacerlo, pero usted sí.

Quiero decir, la prueba que le propongo. Porque yo me eduqué en la universidad de la calle y usted es hombre de lecturas. Fíjese: un amigo me habló de esos libros en el Centro de Residentes. Y, discutiendo, me mostró un pedazo. Espere. Se inclinó para meter una mano en el bolsillo trasero del pantalón y sacó una cartera negra con monograma o un adorno de metal. Escarbó en el dinero hasta encontrar un papel maltrecho y doblado.

—Léalo usted —me dijo. (ONETTI, 1979, p. 141).

O trecho que segue a narrativa, lido por Medina, é o provável nascimento de Santa María, criada pelo personagem Brausen no

romance *La vida breve (LVB)*. Larsen sugere que esse se trata de um “livro sagrado”, ou seja, em *DHV*, *LVB* é considerado um texto sagrado e como tal, revela, orienta, guia. O que revela *LVB*? *LVB* revela, primeiramente, um processo de criação narrativa. Na diegese, Brausen narra detalhadamente suas dificuldades e dilemas ao tentar escrever um argumento para cinema, que lhe é encomendado por Stein. O romance funde então a vida cotidiana de Brausen, o seu processo criativo e a vida, já independente, de sua criação literária. Gostaria de ter acesso aos manuscritos de *LVB* para ler *una pista* que fosse do processo de composição extradieético, desejo este, com certeza, compartilhado por muitos críticos onettianos. Porém tais manuscritos, como foram produzidos antes da entrada efetiva de Dorotea Muhr na vida do escritor, não foram preservados, pelo menos não que se saiba. No entanto, tendo acesso aos manuscritos de *DHV*, podemos ler marcas de composição da autorreferencialidade onettiana, isto é, de seu retorno à sua própria composição literária. Para analisar como isso ocorre nos manuscritos é necessário primeiro visualizar esses registros no romance. No caso do retorno a *LVB* a citação é inserida de forma direta e entre aspas no último capítulo da primeira parte de *DHV*, intitulado “*La tentación*”:

“Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Estuve sonriendo, asombrado y agradecido porque fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera. La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas.” (ONETTI, 1979, 142, aspas do autor).

Não é exatamente uma citação linear de *LVB*, senão uma provável versão feita posteriormente, da qual foram eliminadas as marcas do processo de criação de Brausen. Vejamos o que nos mostra *LVB*:

Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer — que desaparecía detrás del biombo para salir con el busto desnudo, volvía a esconderse sin

impaciencia y regresaba vestida—, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. “No quiero algo decididamente malo —me había dicho Julio—; no una historia para revista de mujeres. Pero sí un argumento no demasiado bueno. Lo suficiente para darles la oportunidad de estropearlo.”

Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Sigilosamente, lento, salí de la cama y apagué la luz. Fui caminando a tientas hasta llegar al balcón y palpar las maderas de la celosía, corrida hasta la mitad. Estuve sonriendo, asombrado y agradecido porque fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera. La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas. (ONETTI, 1999, p. 20).

Lendo esse trecho, extraído de “Díaz Grey, la ciudad y el río”, segundo capítulo da primeira parte de *LVB*, observamos que o que não consta na citação feita na narrativa de *DHV* são partes da digressão de Brausen, como é o caso do fragmento em que lembra a conversa com Julio Stein, detalhes da construção da personagem feminina e da evolução do próprio Brausen como narrador. Isto sugere que o que está escrito no papel amassado, oriundo da carteira de Larsen, não é um trecho de *LVB*, mas uma versão “editada”, montada daquilo que foi provavelmente o livro sagrado escrito por Brausen, o qual, nós leitores extradiagéticos, não temos acesso. Os manuscritos de *DHV*, nesse caso, não nos revelam nenhum outro tipo de marca do processo onettiano autorreferencial. O que encontramos entre os fólhos 53.2 (verso) e 53.3 é o que lemos na narrativa montada de *DHV*, o mesmo trecho destacado entre aspas seguido do pedido de Larsen a Medina.

b)

¡¡¡ Aman los libros sagrados, ni tampoco los leí. Yo no puedo hacerlo pero usted sí. Quiero decir, la prueba que le propongo. Porque yo me eduqué en la universidad de la calle y usted es hombre de lecturas. Fíjese: un amigo me habló de esos libros en el Centro de Residentes. Y, discutiendo, me mostró un pedazo de pergamino.

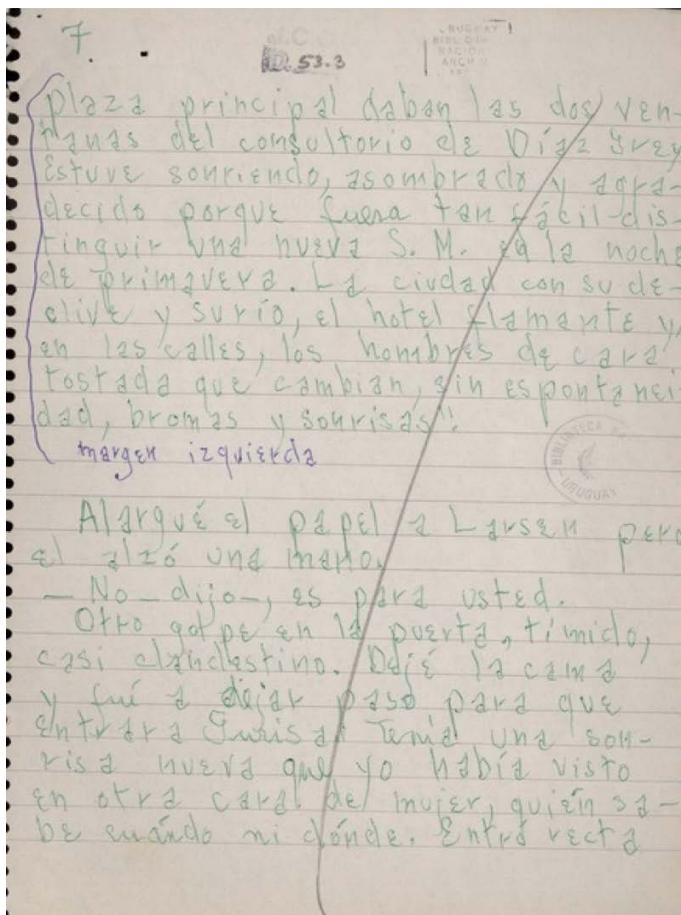
Se inclinó para meter <sup>una</sup> mano en el bolsillo trasero del pantalón y sacó una cartera negra con un ~~monograma~~ adorno de metal. Escarbó hasta encontrar un papel (en el dinero) maltratado y doblado.

— ¡Éalo usted! — me dijo.

“ Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya margen izquierda

Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Fac-símile 68 – Fólio 53.3.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

No entanto, as marcas do processo de composição onettiano são destacadas em sua própria narrativa, como revela a continuação do diálogo entre os personagens Larsen e Medina:

—Brausen se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro.

—Pero yo estuve allí. También usted.

—Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos. (ONETTI, 1979, p. 142).

Nesse diálogo Larsen sugere que a criação de Santa María foi realizada por Brausen e admite que sua própria existência e a existência de Medina e de todos os demais personagens da narrativa não passam de uma invenção de Brausen e que estes também poderiam exercer a mesma função, de criadores de mundos. Larsen convida Medina a ser narrador, o que mais uma vez revela um processo de composição, visto que se trata de uma narrativa feita por Medina. Medina, assim como Brausen, narra sua condição de personagem em processo de composição narrativa, lembrando ou inventando o retorno de Larsen. Larsen, que morre no romance *El astillero*, surge em *DHV* como um personagem putrefato que convida Medina a escrever. Ou seja, Larsen, leitor/personagem onettiano, sugere que *La vida breve* seja um romance que, segundo a classificação de Daniel Link (2002, p. 127), nos impulsiona a escrever, ou seja, a criar, a sair, também de uma imagem/texto. Uma imagem como a foto de Gertrudis, companheira de Brausen, ainda jovem, no final de sua adolescência, que o faz imaginá-la saindo do retrato e entrando no consultório médico de Díaz Grey. Uma imagem que o convida a escrever:

Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo. O tal vez la salvación bajaría del retrato que se había hecho Gertrudis en Montevideo, tantos años antes, colgado ahora en la pared sombría de la derecha, más allá del plato con la costilla roída. Tal vez de ahí, de la mancha de luz en la frente y la mejilla, de los puntos de luz en el ojo y el labio inferior. Tal vez de la oreja carnosa y casi horizontal, del cuello delgado, la blusa del Lycée Français, el pelo dominando la pequeña frente; de la firma del fotógrafo o de la edad del retrato. (ONETTI, 1999, p. 35).

Esse retrato, com lugar, data e autor definidos, destacado no capítulo três, “La salvación”, de *LVB*, transfigura Gertrudes em Elena Sala e Brausen em Díaz Grey. Elena Sala é a personagem que vai à procura do médico para conseguir uma prescrição de morfina, já que, em Santa María, Díaz Grey é conhecido por receitar a droga de forma ilícita. Elena Sala busca a salvação, como o próprio nome do capítulo indica, uma salvação que ocorrerá por meio da escrita, uma salvação oriunda da mão de Díaz Grey, que deverá escrever a receita. Como lemos na citação acima, também o narrador Brausen coloca sua salvação nas mãos da escrita, já que por meio dela ganharia o valor oferecido por Julio Stein para o argumento de cinema.

No estoy seguro todavía, pero creo que lo tengo, una idea apenas, pero a Julio le va a gustar. Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco.  
Trece mil pesos, por lo menos, por el primer argumento. (ONETTI, 1999, p. 17).

A salvação, antes de passar pela mão, passa pelo olho. A salvação é “destacada” do retrato de Gertrudis. O olho do narrador busca na fotografia seus incidentes e talvez algum acidente. A iluminação, a descrição da jovem, as marcas temporais e atemporais, a assinatura do fotógrafo, a moldura, a parede onde está pendurada, todos estes elementos fazem parte da composição singular do narrador/artista que não escreve antes de olhar algo já escrito. Em um movimento circular o narrador/artista, assim como Elena Sala, busca incansavelmente a “morfina”, o anestésico de qualquer realidade, ou seja, o “deus dos sonhos”. Este é o significado da palavra “morfina” em sua etimologia grega, *Μορφεύς*<sup>26</sup>. E encontrar o “deus dos sonhos” para Brausen seria encontrar sua juventude e origem. Em sua busca, primeiro passa pela análise de imagens, depois de recriação de lembranças. Sua metodologia de pesquisa-criação passa pelo olho e pela mão, o olho que observa e a mão que escreve, mas não necessariamente nessa ordem, posto que as próprias imagens observadas já são composições, montagens que

---

<sup>26</sup> Del lat. *Morpheus*, y este del gr. *Μορφεύς*, dios de los sueños. Disponível em: <http://www.rae.es/>, acessado em julho de 2014.

também passam pelo olho e pela mão. No caso da fotografia, do olho que enquadra a cena e da mão que sujeita a câmera, dispara e captura o instantâneo.

Fui a mirar, en el retrato de Gertrudis, a Montevideo y a Stein, a buscar mi juventud, el origen, recién entrevistado y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba. (ONETTI, 1999, p. 37).

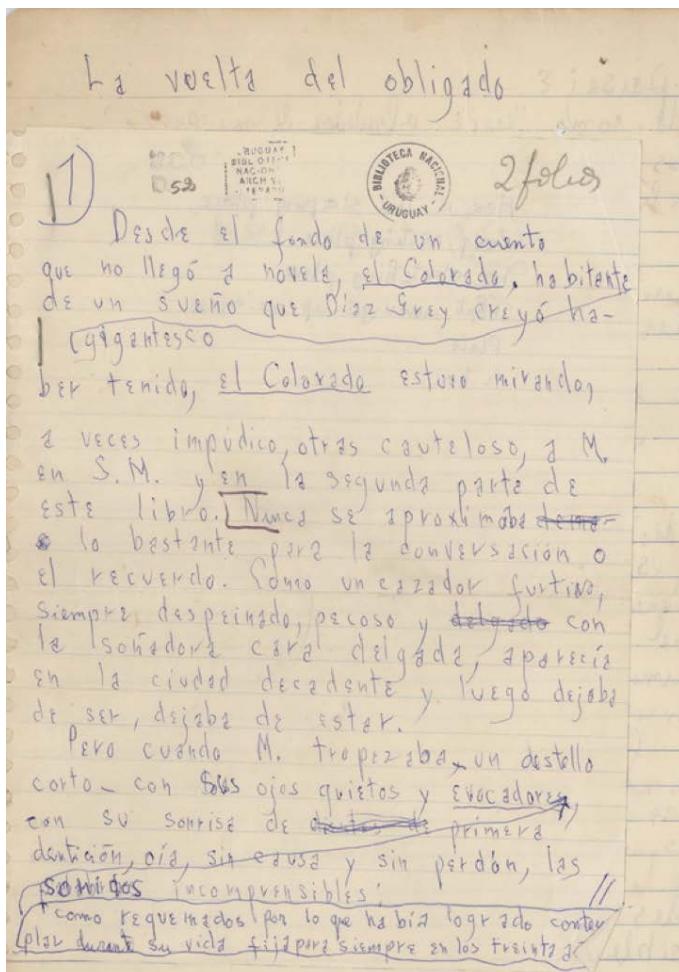
O passado buscado por Brausen é desconsiderado na composição do médico. Díaz Grey aparece na diegese perto dos seus quarenta anos e seu passado é negligenciado pelo narrador de forma consciente. “Este médico debía poseer un pasado tal vez decisivo y explicatorio, que a mí no me interesaba.” (ONETTI, 1999, p. 18).

Também Medina, em *DHV*, afirma não conseguir organizar seu passado e lembra que Brausen o colocou em Santa María com quarenta anos de idade e já delegado de polícia. Essa gênese, no caso de Medina, narrador da primeira parte de *DHV*, pode ser lida de diferentes formas nos manuscritos, arquivados na Biblioteca Nacional do Uruguai. Primeiro, a partir do desenvolvimento do personagem nos manuscritos, que ajudou na construção de uma hipótese de organização temporal. Segundo, por algumas notas marginais, como as que se leem no fôlio 59.2: “El tipo es tú al balde de los 40 años”, “oler a viejo”, “La casa en la arena”, “No mostrarle el juego, calidad versus cantidad”. Que estão inseridas na segunda página do caderno marrom, nomeado na primeira página, pela letra de Dolly Onetti, como “cuaderno marrón” e pela letra de Onetti “Policia! Principio”.

São muitas as leituras que podemos ter a partir daí. É possível iniciar pela evocação do conto “La casa en la arena”, publicado em 1949. Para entender a importância do conto para *DHV* não há necessidade de investigar seus manuscritos, dado que a autorreferencialidade é evidente na narrativa. Este conto tem Santa María como cenário pela primeira vez. E é o personagem Colorado que incendeia a casa na areia, em 1949 e Santa María em 1979. (Claro que aqui estamos tratando de uma cronologia que parte das datas das publicações, na pista sobre a organização dos manuscritos esta questão é

analizada sob outros aspectos). No entanto, no fólío 52 dos manuscritos, em uma página solta, provavelmente rasgada de um caderno de espiral, lê-se um trecho não publicado que destaca esta relação entre as duas narrativas.

Fac-símile 69 – Fólío 52.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Desde el fondo de un cuento que no llegó a novela, el Colorado, habitante “gigantesco” de un sueño que Díaz Grey creyó haber tenido, el Colorado estuvo mirando, a veces impúdico, otras cauteloso, a M. en S.M. y en la segunda parte de este libro. [Nunca aproximaba ~~dema~~ lo bastante para la conversación o el recuerdo. Como un cazador furtivo, siempre despeinado pecoso y ~~delgado~~ con la soñadora cara delgada, aparecía en la ciudad decadente y luego dejaba de ser, dejaba de estar.

Pero cuando M. tropezaba – un destello corto – con sus ojos quietos y evocadores “como quemados por lo que había logrado contemplar durante su vida fija para siempre en los treinta años”, con su sonrisa de ~~dientes de~~ primera dentición, oía, sin causa y sin perdón, los sonidos incomprensibles.

Colorado é descrito como um habitante de um sonho gigantesco que Díaz Gray acreditou ter tido (mais um encontro com o “deus dos sonhos”), e como aquele que observava M. em Santa María e na segunda parte de *DHV*. Nesse momento, os manuscritos revelam o enlace das narrativas onettianas de forma inusitada/inversa. Porque M. é uma das formas como Onetti nomeia Medina nos primeiros rascunhos dos manuscritos revelando, portanto que este trecho foi escrito anterior a segunda parte do romance, e trinta anos é uma das possibilidades de sua idade inicialmente. Isto significa que, nesse momento, já está sendo traçado um plano de estruturação da narrativa e de autorreferencialidade. Logo nos primeiros esboços, Onetti planejava uma segunda parte para a narrativa policial na qual apareceria o personagem Colorado do conto, que não chegou a romance, “La casa en la arena”. Na verdade, sabemos que a escritura de dez capítulos da segunda parte da narrativa foi construída em uma fase inicial do processo de composição do romance, tendo em vista as grandes variações dos nomes próprios no suporte 60 e ainda notas de regência a exemplo da encontrada no fólio 60.15 (verso):

Y este capítulo es primera parte del background de Seoane – que no se llama Seoane – La parte puede ser el capítulo 4 – Bien; y pensalo Si a

camino: alternar un capítulo de novela con un capítulo de background – Ambas corrientes se encontrarían, es un decir, cuando Seoane – que no se llama Seoane, porque es hijo de suizos – se encuentre en la cárcel con Cámer.

Essas observações mostram uma fase inicial de elaboração do romance, a qual o escritor planejava sua estruturação. Também temos aí, uma das variações iniciais do nome do personagem protagonista, Cámer, Medina na obra publicada, como já visto na pista anterior. Entre as narrativas dos capítulos nesse suporte está o capítulo XXVI “El Colorado”.

Assim, como planejado, Colorado aparece na segunda parte de *DHV*, observando Medina e, a partir disto, é identificado pelos próprios personagens como um companheiro de uma narrativa anterior:

—Doctor —preguntó Medina, al despedirse—  
¿Usted conoce a un sujeto al que llaman el Colorado? Lo he visto merodear por aquí. Y algo me dijeron.

—Oh, historia vieja. Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos. (ONETTI, 1979, p. 200).

Díaz Grey resgata o passado que ambos viveram na casa na areia e ainda destaca uma forma inusitada de marcar o tempo, por páginas. Novamente os personagens fazem menção direta a outros textos onettianos, assim como os personagens de *El Quijote* na segunda parte que comentam haver lido a primeira parte do livro. Este fato é um disparador para vários debates sobre a abertura do romance moderno e com eles a tese de Foucault sobre a representação do signo como identidade e diferença. Para o teórico, “o texto de Cervantes se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa” (FOUCAULT, 2002, p. 66). Este “dobrar-se sobre si mesmo” é o que percebemos no conjunto das narrativas de Onetti, no entanto não se trata apenas de alusões a textos anteriores ou ainda suas citações e resgates de personagens, lugares e temas. No *corpus* onettiano a dobra não se dá apenas de “frente para trás”, ou ainda de textos posteriores para textos anteriores. O hipotexto, pensado por Gérard Genette (1997, p. 66), pode ser um texto ainda não

escrito, um texto posterior que é referenciado antes mesmo de existir. O hipotexto em Onetti sempre existirá enquanto parte de uma cadeia de ligações infinitas e sua impossibilidade de resgate originário. Por isso a angústia de Brausen por sua juventude e origem. Afinal, na narrativa onettiana tanto personagens quanto narrativas nascem aos quarenta anos, sem passado, mas não sem hipotextos, pois a salvação pela escrita se dá antes, pela leitura, ou vice-versa. Em Onetti a mão e o olho se encontram enquanto personagens/autores de identidade criadora, enquanto morfina, como sonho sonhado pelos deuses.

Este “deus” é o “deus” evocado por Brausen para iniciar sua salvação pela escrita enquanto brinca, um pouco enlouquecido, com uma ampola de morfina.

Estaba, un poco enloquecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos, Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo. (ONETTI, 1999, p. 18).

Brausen parte de um hipotexto para imaginar Díaz Grey em Santa María, um lugar onde já havia estado por vinte e quatro horas. Por tanto, concordo com a afirmação de Reales:

*La vida breve* emerge do “*corpus* Santa María”, e não o contrário. Deste modo, seremos obrigados a admitir que neste romance não se “funda” Santa María e que Brausen não fez mais do que imaginar o já existente. (REALES, 2009, p. 252).

Sendo assim, Brausen não funda Santa María, como destaca, Josefina Ludmer<sup>27</sup>. Brausen parte de outro texto/imagem, com a mão e o olho na

---

<sup>27</sup> “El escritor de Onetti es, por excelencia, Brausen, (*La vida breve*) el ‘fundador’ de Santa María”. (LUDMER, 1977, p. 176).

ampola, que o deixa um pouco enlouquecido. Nesse momento, o corpo/*corpus* de Brausen libera uma sensação que o leva ao “deus do sonho”. É uma sensação semelhante que é liberada enquanto tenho minha mão e olho nos manuscritos de *DHV*; como a sensação que fragmentos do texto sagrado, *LVB*, liberam em Larsen e Medina, convidando-os a escrever. Um pouco enlouquecida sinto a necessidade crescente de imaginar e aproximar-me de um escritor perto de seus cinquenta anos e fotografar o acidente/incidente do momento em que buscava a salvação escrevendo a seguinte sequência de iniciais encontrada repetidas vezes nos manuscritos:

AMLEDGESECBTEETLMYBEFDTVJ

Quando perguntei a Dolly Onetti sobre essas iniciais, a viúva afirmou que o próprio Onetti havia chamado atenção para sua fonte religiosa, ou seja, a oração Ave María em língua espanhola: “Ave María, Llena Eres De Gracia El Señor Es Contigo Bendita Tú Eres Entre Todas Las Mujeres Y Bendito Es el Fruto De Tu Vientre Jesús”<sup>28</sup>. A pergunta a Dolly, na verdade, era apenas uma confirmação do que já havia encontrado nos manuscritos em diferentes suportes. O mesmo suporte 60, que transporta Cárner e o capítulo “El Colorado”, também oferece a oração escrita por extenso como no fólio 60.87:

---

<sup>28</sup> Essa sequência de iniciais também é encontrada em outros manuscritos conservados na Biblioteca Nacional de Montevideú, segundo já observa Hortensia Campanella na “Advertência Prévia” na edição das obras completas, organizada por ela em 2009.

y la guerra, circulación y S.M., por un mundo a peso  
de amigo, se podía ser insultado sin que impertin  
los vicios las empuerencias.

Ave María llena eres de gracia, el Señor es  
contigo, bendita tú eres entre todas las mujeres  
y bendito el fruto de tu vientre, Jesús.

- 89 - D60.87

Habiam pasado por vez por el costado de la Plaza Nueva y  
el cabellito se le va hablando y mojado en la esquina  
de X y de X que lleva a la Coloma. Volvieron a  
bueno, los matos, de la botella redonda y S. vio que el amado  
se podía ser su amigo se veía mirando los labios  
de la Coloma de donde colgaba el cigarrillo,

- Ewaga, máquina y pista - quitó la cabeza redonda. Le ha-  
migo del cabellito se veía largo y gruesamente mientras  
se encendían las luces de la calle.

- Un prostíbulo, esuchon - pidió en voz de hombre meda-  
no el badilla Jaco que estaba de lado de su lado de la  
botella - El colega S. dispone de todos los vagabundos de  
la Coloma y los tiene el privilegio de en de donde a partes  
de la parición. Propongo que conteste a los ciertos no.

- Si - dijo S. miraba, junto con el caballo <sup>enve</sup> el camino  
a la Coloma. A las 7 mil y algo; S.M. no

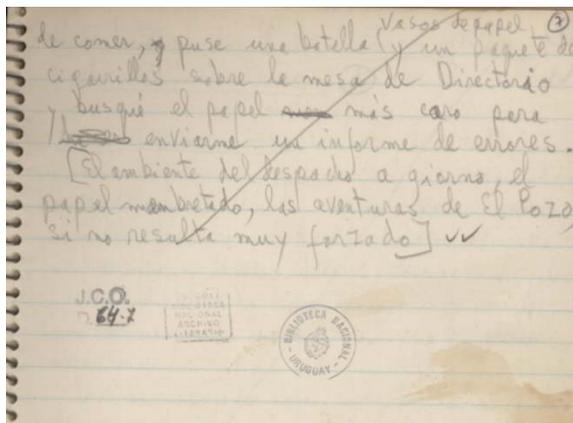
Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Uma surpresa para os críticos onettianos, que até então liam raros indícios de apreciação à religião católica nas narrativas publicadas. Isso não significa que não havia indícios de religiosidade em Onetti. Segundo suas próprias palavras:

Creo que existe una profunda desolación a partir de la ausencia de Dios. El hombre debe crearse ficciones religiosas. El hombre debe vivir actos religiosos (debo aclarar que no me refiero exclusivamente a la vivencia de un templo). (ONETTI, 1985, p. 36).

Para o escritor, escrever e fazer amor eram atos religiosos. Ruben Cotelo, em texto publicado em 1964, provoca: “Juan Carlos Onetti es el más grande escritor religioso que ha producido el Uruguay” (COTELO, 1970, p. 49). O crítico disserta sobre uma teologia e religião próprias da narrativa onettiana, a qual revela, em sua opinião, a onipotência da imaginação. E chama *El pozo* de a gênese privada de Onetti. Não é necessário ler os manuscritos onettianos, para identificar a importância de *El pozo* no contexto geral das narrativas onettianas, como bem assinala Mondragón (1996). No entanto, não podemos deixar de mencionar que o lugar privilegiado de *El Pozo*, publicado em 1939, é lido em notas marginais em alguns cadernos que compõe os manuscritos de *DHV*.

Fac-símile 71 – Fólio 64.7.



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

No final dos quatro fólhos que contêm o correspondente ao capítulo VII, “Una pista”, lemos entre parênteses a seguinte nota: “las

aventuras de *El Pozo*, si no resulta muy forzado”. Esse é justamente o capítulo que inicia retomando o primeiro parágrafo da narrativa inaugural de 1939:

Hace un rato me estaba paseando por el taller del Mercado Viejo y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios.

Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitarse, me rozaba los hombros. (ONETTI, 1979, p. 58).

A única diferença de um texto para o outro é a localização da cena, em *DHV*, o narrador Medina está em seu ateliê no Mercado Viejo, sendo que Linacero, em *El pozo*, está em seu quarto:

Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de los vidrios. Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo

sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitár, me rozaba los hombros. (ONETTI, 1965, p. 7).

Esse é, portanto, mais um exemplo de autorreferencialidade encontrada em *DHV*, que desvela o processo de composição do escritor uruguaio e o planejamento de uma obra que se dobra sobre si mesma. No entanto cada referência a narrativas anteriores pode ser observada de forma diferente nos manuscritos. No caso dos primeiros parágrafos citados de “Una pista”, Onetti escreve a primeira frase transportando o início de *El pozo*, mas transformando-o para a nova narrativa, ou seja, já fazendo as devidas modificações. Sem embargo não transporta/transforma todo o fragmento selecionado da narrativa anterior, como no caso do trecho de *LVB*, analisado anteriormente. Em “Una pista”, Onetti escreve uma nota entre parênteses para uma futura montagem do manuscrito: “Hace un rato me estaba paseando por el taller del Mercado Viejo y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, (copiar hasta: me rozaba los hombros)”.

F

ALLENDE SECRETO E T L M - POLICIA (1)

① Capítulo 1 Parte 2

Hace un rato me estaba paseando por el cuato y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay los catrus (copiar hasta: me rozaba los hombros.)

La corta aventura, de esperanza oculta o de una primera habien terminado y no para siempre, nunca, y no para siempre porque la memoria y el olvido continuación, sin parar, sin regularidad imaginable, mordiendo, deformando, alterando el recuerdo, prestándole, encaprichados y sorprendidos, muchas querezas al vivo y a la vida, al relato más dumbledo donde colgeben cabeza ajeio los sucesos <sup>veamos</sup> de los ~~yujos~~ <sup>bautizados</sup> ~~en~~ <sup>en</sup> ~~hincos~~ <sup>antes</sup> o después, nombrados por un indio leónico y ya convertido en iguana o piedra, por un gaucho socarón, por una curda lenta y lumbadora - lavadora, burla, comadrona, se presiente -, antes o después.

U.C.O. 20.4



Fonte: Manuscritos de *Dejemos hablar al viento*.

Vemos como a segunda parte de *DHV* parte de uma transformação.transfiguração. deformação de *El pozo* e antes disso de uma transformação.transfiguração.deformação da oração Ave Maria,

como indicam as iniciais escritas na primeira linha, antes do início, isto é, anterior ao anterior, anterior ao hipotexto (*El pozo*):

AMLEDGESECBTEETLMYBEFDTVJ

Nos quase mil fólhos que temos acesso com manuscritos de *DHV*, encontramos a sequência vinte e quatro vezes. Além disso, observamos uma ocorrência da oração por completo. Ou seja, a deformação da oração participa da narrativa de forma regular, talvez como um elemento extradieгético, mas seguramente como um elemento de marcação criativa ativadora de outro texto/imagem. Não podemos esquecer que em *Tierra de nadie* a oração é evocada por uma personagem que está prestes a morrer, praticamente todas as duas páginas do capítulo XXXIX são preenchidas pela descrição da mulher rezando:

No podía llorar; suspiraba a compás apretando un poco las rodillas. Comenzó a pensar: “Ave María, llena eres de gracia, el Señor es contigo...”

Se sentía mejor, casi consolada, como si hubiera estado llorando. Alzó un labio para sonreír. Pensaba lentamente las palabras.

“Bendito el fruto de tu vientre Jesús, Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros...”

El sereno miraba inmóvil la mañana gris y lluviosa, con las solapas alzadas y el cigarrillo olvidado en la boca. La mujer del 24 pasó sin saludar, recogió la llave del gancho y empezó a subir la escalera. Le miraba las piernas gruesas, un poco torcidas. “De dónde vendrá esta loca...”

“Ave María, llena eres de gracia, el Señor es contigo, bendita...”

La mujer del pelo amarillo giraba entre gracia, María y Señor, bendita, María y el vientre hinchado; Ave María, María, María y la mujer descendió dormida.” (ONETTI, 1996, p. 144).

Seria essa a primeira vez da oração onettiana? Ou uma sensação de primeira vez? Em *Juntacadáveres* é Lanza que evoca a oração, mas dessa vez em latim: “*Ave Maria, Gratia plena, Dominus tecum, Benedicta...*” (ONETTI, 1994, p. 231, grifo do autor). Em *La vida breve*, no capítulo “Thalassa”, que atua como uma passagem secreta

para *Juntacadáveres*, a oração aparece igualmente em latim: “Ave María, Gracia plena, *Dominus tecum, Benedicta tu...*” (ONETTI, 1999, p. 295, grifo do autor).

Segundo Dolly, Onetti escrevia a sequência quando estava muito “apaixonado” por sua composição. O que me leva a pensar que se trate de uma marca de salvação por meio da escrita, assim como se, ao escrever as iniciais, o escritor estivesse ciente da onipotência de sua imaginação, considerando-se um deus dos sonhos, sua própria morfina, mas em uma lógica de sensação de uma primeira vez. Na entrevista com Chao Onetti revela: “yo en general tengo una sensación cuando me pongo a escribir [...]” (CHAO, 1994, p. 71). E compara mais uma vez o processo de escrita com o de fazer amor: “Cuando uno va a hacer el amor no se pone a pensar previamente en la técnica que aplicará. Uno va y lo hace y las cosas suceden. Lo mismo al escribir.” (CHAO, 1994, p. 70).

Essa lógica da sensação do processo onettiano de composição também me deforma. Há alguns instantes estava folheando os manuscritos e me dei conta de que os via pela primeira vez, contêm quase mil fólios, cadernos, folhas soltas, recorte de jornais e há o indeterminável, a possibilidade de seguir “atravessando” as passagens secretas de uma a outra narrativa onettiana e de seguir uma investigação infinita à procura do hipotexto, à procura da “origem”. Como estabelecer uma ordem das narrativas onettianas? Tendo em conta que o hipotexto em Onetti pode ser posterior ao texto, nunca saberemos o que vem antes e depois, por isso em Onetti não há primeira vez e sim uma sensação de primeira vez<sup>29</sup>. Assim como Linacero, em *El pozo*, e Medina, em *DHV*, sinto uma primeira vez ao ler as iniciais nos manuscritos e sinto como se Onetti as escrevesse também como uma

---

<sup>29</sup> Bolón aproxima a forma como Louis-Ferdinand Céline inicia suas narrativas com a forma como Onetti inicia as suas e conclui: “Céline legó a la literatura uno de sus íncipit más recordados: ‘Ça a débuté comme ça’. Es el comienzo de *Voyage au bout de la nuit* [...] La singularidad de ese íncipit no solo obedece a que propone un inicio *in medias res*, con su consabido efecto de extrañeza [...]. Onetti también es afecto a los inicios *in media res*. Sean cuales sean las interpretaciones autorizadas, lo cierto es la predilección onettiana por iniciar sus relatos en medio de la cosa” (BOLÓN, 2014, p. 103).

primeira vez, como se ao escrevê-las lembrasse sua onipotência em um estado de sensação de primeira vez.

## AMLEDGESECBTEETLMYBEFDTVJ

Essa é a imagem que o olho vê das iniciais que escreveu a mão, que o olho viu, ou não viu, mas que a mão escreveu. Em uma leitura deleuziana (DELEUZE, 2007, p. 156), Ave Maria, a mãe, vivenciada repetidamente pelo olho e pela mão, em seu aspecto digital, com uma subordinação máxima, mão ao olho/olho na mão, coloca em um espaço ótico “ideal” a poesia religiosa, e isso pode ser revelado com suas iniciais nos manuscritos. Porém o que se revela na narrativa é a não subordinação rigorosa da mão ao olho ou do olho à mão, isto é, a narrativa apresenta uma função de tato, que lhe é característica e que tem uma função háptica que não revela a origem, mas sim sua disseminação enquanto *arkhê*.

Pensemos a Arkhê em uma divagação a partir da leitura do início do texto *Mal de arquivo*, de Derrida. Pensemos a Arkhê a partir dos pré-socráticos e, mais especificamente, em Anaximandro de Mileto, sucessor de Tales e membro da Escola de Mileto. Anaximandro dá continuidade à preocupação de seu professor, Tales, sobre a “origem”, mas não deposita toda a suposta “explicação” em um dos elementos, água, como faz seu mestre. Anaximandro usa pela primeira vez o termo Arkhê, como origem, princípio de todas as coisas, mas um princípio recorrente, repetitivo, ilimitado. Um princípio ÁPEIRON, ou seja, indeterminado. Para Nietzsche, Anaximandro conclui que:

para que o vir-a-ser não cesse, o ser originário tem que ser indeterminado. A imortalidade e eternidade do ser originário não está em sua infinitude e inexauribilidade – como comumente admite os comentadores de Anaximandro –, mas em ser destituído de qualidades determinadas, que levam a sucumbir; e é por isso, também que ele traz o nome de ‘o indeterminado’. (NIETZSCHE, 2000, p. 52).

Meus olhos passam para minhas mãos aquilo que passou primeiro por minhas mãos e assim por diante. O sentido da leitura não importa, não distinguimos frente e verso, acompanhamos um fluxo de sensações, ou melhor, temos a possibilidade de compor sempre um novo fluxo de sensações.

Vejo, nessas iniciais, uma possibilidade de diagrama Bacon/deleuziano, “traços de sensação”, não narrativos, “surge como um a posteriori (hysteresis)... é como o nascimento de outro mundo” (DELEUZE, 2007, p. 102, grifo do autor), que primeiro são involuntários, acidentais, traços, manchas e sua função seria “sugerir”. Desse modo, a transformação/deformação das iniciais abre-se como um Saara e deixa surgir a foto de uma Gertrudis jovem em uma praça de Montevideú, ou melhor, a lembrança de Gertrudis em seu uniforme escolar que é transportada/transformada/deformada em uma Elena Sala em busca de morfina/salvação e com ela leva um Brausen/Díaz Grey de uniforme vendendo sonhos. E assim o tão comentado surgimento de Santa María é vislumbrado pelo olho como um traço, uma mancha nos manuscritos. Em um agrupamento de folhas arrancadas de um caderno espiral com linha, encontramos partes do capítulo “La tentación”, ou seja, último capítulo da primeira parte, no qual Larsen tira o papel do bolso, lemos a citação de *La vida breve* entre aspas e escrita palavra por palavra como na publicação (conforme o fac-símile 34, fólio 53.2).

Nesse momento de autorreferencialidade, o manuscrito nos revela a reescrita, o trabalho da mão em ação, o encontro da mão e do olho, isto é, da leitura e escrita do próprio autor, já que essa reescrita passa antes por uma releitura, mesmo que virtual da narrativa anterior.

O diagrama agiu, portanto, impondo uma zona de indiscernibilidade ou de indeterminabilidade objetiva entre duas formas, onde uma não é mais e a outra não é ainda: ele destrói a figuração de uma e neutraliza a da outra. E, entre as duas, ele impôs a Figura em suas relações originais. Certamente há mudança de forma, mas a mudança de forma é deformação, quer dizer, criação de relações originais que se substituem à forma. (DELEUZE, 2007, p. 158).

Essa zona de indiscernibilidade, a indeterminável Ave María onettiana transforma-se em AMLEDGESECBTEETLMYBEFDTVJ. As iniciais não são mais a oração e ainda não são identificadas como outra coisa a não ser elas mesmas. Há uma destruição da figuração da oração e uma neutralização de um significado posterior. E nessa mudança de forma observamos a transformação de Ave María na sequência de iniciais e posteriormente, ou não nesta ordem, de sua deformação em Santa María. Esta relação de uma originalidade, partindo de uma deformação em Onetti, pode ser pensada a partir do fluxo de sensações, da mão para o olho do olho para a mão e assim por diante, que passa por meio de uma interface virtual sem suporte. A originalidade em Santa María só pode ser pensada sem arquivo. Mas isso seria partir do final. Final? Não, isso é partir do fluxo e o fluxo não obedece à ordem. “[...] os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidos por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização do arquivo. A ordem não está mais garantida” (DERRIDA, 2001, p. 15). No entanto, em uma tentativa de ordenação, críticos onettianos têm organizado ao longo dos anos sequências da construção de Santa María. Em minha dissertação de mestrado, por exemplo, faço uma recopilação do aparecimento da cidade na narrativa onettiana:

Tabela 6 – Cronologia da aparição de Santa María no *corpus* onettiano.

“Excursión”	1943	Primeira aparição indireta
“La casa en la arena”	1949	Pela primeira vez, cenário de uma narrativa
<i>La vida breve</i>	1950	“Nascimento” da cidade
“El álbum”	1953	Cenário da narrativa
“La historia del caballero y la virgen encinta de Liliput”	1956	Cenário da narrativa
“El infierno tan temido”	1957	Cenário da narrativa
<i>Para una tumba sin nombre</i>	1959	Cenário da narrativa

“Tan triste como ella”	1963	Referência indireta
“Justo el treintaiuno”	1964	Alusão à cidade
<i>El astillero</i>	1961	Parte da narrativa ocorre na cidade
<i>Juntacadáveres</i>	1965	Cenário da narrativa
“La novia robada”	1968	Cenário da narrativa
“Matías el telegrafista”	1970	Alusão à cidade
“Jacob y el otro”	1971	Cenário da narrativa
“La muerte y la niña”	1973	Cenário da narrativa
“El perro tendrá su día	1976	A trama de desenvolve nas cercanías de Santa María
“Presencia”	1978	Alusão à cidade
<i>Dejemos hablar al viento</i>	1979	Santa María é incendiada
<i>Cuando entonces</i>	1987	Alusão à cidade
<i>Cuando ya no importe</i>	1993	Reparição de Santa María pós-incêndio com uma diferença gráfica: Santamaría

Fonte: PINTO, Ana Carolina T, 2017, p. 84.

Porém essa tabela é apenas uma organização cronológica das publicações e não de uma sequência cronológica da narrativa. Explicar o nascimento de Santa María seria explicar a *arkhê*.

Importante observar que, em 1964, Ruben Cotelo já apontava, de certa forma, a transfiguração da figura religiosa da Santa María na cidade, inevitavelmente, chamada Santa María.

Esa ciudad, Cómo se llama? Inevitablemente: Santa María, Santa María, sin pecado concebida, que engendró a su hijo por obra y gracia del Espíritu Santo, virgen y madre, el epítome, el modelo inalcanzable, absoluto, total que rige la concepción de Onetti y que preside su obra, impar en nuestras letras. Impar porque es toda ella una oración muda, tímida y humilde, fruto de una religiosidad personal, taciturna, desesperada, herética. (COTELO, 1970, p. 48).

Ao discursar sobre uma Santa María como “chave fundamental” da narrativa onettiana o crítico indica a relação de um modelo de santidade igualável a figura de uma santidade, a mais santa de todas, a virgem escolhida para gerar o filho de Deus. Em 1974, dez anos depois, Magela Prego pergunta a Onetti: “Cómo nació Santa María?”. A resposta: “Yo imaginé a Santa María y fui feliz haciéndolo. Aquello no era ni el Uruguay ni la Argentina.” (PREGO, 1986, p. 110). Mais adiante na entrevista agrega: “la única solución para el escritor es escribir, no tiene otra, ni estudiando, ni leyendo, ni aprendiendo gramática.” (PREGO, 1986, p. 111). O que Cotelo chama de onipotência da criação, chamo aqui de “deus do sonho”, morfina ou lógica da sensação. A sensação descrita por Onetti ao compor Santa María é uma sensação de felicidade e salvação. Segundo Dolly: “Juan era inmensamente feliz cuando escribía”. Feliz ao sentir uma sensação já antecipada em sua “Petición de principio”, uma sensação de “conduzir” existências:

Esta es la sensación que nada tiene que ver, no relación posible, comprensible con los hechos. La vida de todos los días los mismos elementos hoy que ayer, los mismos miedos y esperanzas. Pero uno, de golpe, y mejor de día, con sol y gente, empieza a sentir que lo están manejando, que Dios está a las espaldas, que todos los mismos acontecimientos, porque no hay otros imprevisibles o novedosos, han sido planeados para imponerle – a uno – determinada conducta que habrá de conducirlo a un instante, una

situación que le ha sido adjudicada de antemano. [Petición de Principio]. (Conforme o Fac-símile 1, fólío 59.2 (verso)).

Essa é a sensação que leio nas iniciais e sinto também ao apertar as teclas deste teclado preto, que poderia ser outro qualquer, e reinventar sensações “sagradas” a partir da leitura dos manuscritos das escrituras. Não poderei e nem quero apagar o carácter fictício de minha tese, afinal, aproximar-se do processo de composição de um artista é aproximar-se de uma sensação que não admite suporte.

Pero para mí un alto porcentaje de la tarea literaria es la imaginación. Ahora creo que debe ser una imaginación basada o nacida de realidades porque eso le da cierto esqueleto a lo que uno va escribiendo o imaginando. Es decir: el imaginar es como ir rodeando de carne un esqueleto, pero el esqueleto es imprescindible, aunque lo alteres completamente, aunque haya sido un esqueleto de enano y a vos se te ocurra un gigante, no importa. Una base debe tener, una base de experiencia, de cosas que uno ha sentido. Aunque luego lo escrito no tenga nada o mucho que ver con aquella experiencia que tú pasaste. (PREGO, 1986, p. 111).

Aqui lemos nas palavras de Onetti o que seria esta transfiguração. Uma transformação/deformação de “sentido”, de sensação de sentidos. Sempre há uma “base”, um apoio, mas essa será sempre apenas a “base”. O que lemos nos manuscritos é a “base”, o esqueleto de Santa María e não Santa María. Por isso, lendo Onetti, não importando o momento do enredo, estaremos sempre no meio, ou talvez no início de uma trama policial, entre a mão e o olho, sem suporte no “Policial Principio”.

E nesse princípio, no fac-símile 38, fólío 64.4, uma pista, uma prova, um documento-monumento da composição narrativa de *DHV*, do plano de obra de Onetti, também encontro meu *punctum* dos manuscritos numa sensação de primeira vez, a caligrafia de Dolly. Sua

organização, uma pista, uma prova, um documento-monumento de seu plano de obra: o arquivo.



**(REDITO - O QUE ACONTECE NA MESA DE MONTAGEM/FLATBED - SOBRE O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DO CURTA-METRAGEM: TUCHA (DOLLY ONETTI): ARQUIVISTA, NARRADORA E ARMADORA DO CASO ONETTI<sup>30</sup>**

A vida é essencialmente uma combustão das proteínas das células, donde provém esse agradável calor animal que às vezes é excessivo. Pois é, viver é morrer, nesse ponto não adianta dissimular.

(*A montanha mágica*, p. 322).

Desde 2005, no momento de gravação, capturada na fita emprestada por Dolly, eu já tinha a ideia de montar um filme com esse material. Mas era uma ideia apenas, não um projeto. Daquele suporte nasceu a primeira montagem. Essa montagem foi publicada em forma de texto em jornal (PINTO, 2005) (anexo 1). A tarefa não era algo fácil, havia uma quantidade máxima de caracteres para respeitar e quase duas horas e meia de gravação para decupar. Para um arquivista, o corte é doloroso, é difícil. Cada uma das histórias, das palavras, das expressões, dos gestos parece ser importante, muito importante. E como o essencial é algo incapturável, algo que não se explica, mas que se sente, a intenção do montador é dar possibilidades para que o leitor sinta o essencial

[...] o testemunho do sobrevivente somente repousa sobre essa impossibilidade, sobre a consciência aguda de que aquilo que pode – e deve – ser narrado não é essencial, pois o essencial não pode ser dito. (GAGNEBIN, 2008, p. 16).

E isso é necessário para que o leitor encontre o *punctum*, seu *punctum* na fotografia, no texto, no filme. Mas as escolhas do montador são

---

<sup>30</sup> Para visualização do curta-metragem: *Tucha (Dolly Onetti): arquivista, narradora e armadora do Caso Onetti*, que faz parte desta tese acessar: <https://youtu.be/HNO5iYaE8bA>.

baseadas em seu próprio *punctum* e de certa forma é esse o sentimento que move seu trabalho de corte. “O que se sabe e se pensa, durante o ato criador, também se faz sentir. Guia a nossa mão e causa os seus efeitos; não existe, e todavia existe de alguma forma” (MANN, s.d, p. 314). Assim como em qualquer movimento de escrita, a escrita só começa realmente no momento do movimento da escrita, no momento em que as letras viram palavras, as palavras frases, as frases... texto. A tarefa da montagem cinematográfica é a tarefa da escrita, a diferença é que as palavras são os planos. O registro em vídeo de 2005 havia sido perdido, o que restou foram algumas fotos analógicas guardadas em uma caixa de sapato e a montagem da entrevista que fora publicada. Para essa nova montagem, as intempéries do tempo haviam ajudado a fazer o corte do material de 2005. Já os suportes de 2012 e 2015, em mídia digital, haviam sido conservados na sua grande maioria (digo grande maioria, pois alguma coisa pode ter sido facilmente perdida entre uma e outra formatação de cartão, de *pendrive*, de computador de *hardware* externo etc.). De 2012 somavam 118,11 minutos de gravação e de 2015 103,19 minutos. Havia também os *rushes* e fotos das três vezes que estive em Montevidéu para estudar os manuscritos na Biblioteca Nacional. Além disso, os *travellings* - caminhando, no carro, no ônibus, no metro, no trem, no avião, no elevador - e os planos de câmara fixa – na biblioteca, no hotel, em casa. Vale esclarecer que minha relação com a filmagem é muito anterior, ganhei minha máquina de filmar aos quinze anos de idade e desde então venho manipulando câmeras e editando imagens. No entanto, apenas no início de 2015 comecei a estudar de forma sistemática as técnicas e teorias de montagem com a professora Rosana Cacciatore vinculada ao Departamento Artístico Cultural da UFSC.

Meu plano era fazer uma montagem a partir de tudo isso. Mas “no que diz respeito à estruturação, a montagem comporta duas etapas. A primeira, analítica, consiste em recortar e indexar as unidades de informação contidas no texto das respostas (trata-se, pois, antes, de uma desmontagem)” (LEJEUNE, 2008, p. 177). Como a primeira desmontagem dos registros das entrevistas de Dolly já havia sido feita para a elaboração-montagem escrita da tese, pensei que seria interessante começar por aí, cortar as declarações que já haviam sido recortadas para minha argumentação. Usar a mesma decupagem feita previamente para depois intercalar, como em uma montagem paralela,

os planos de 2012, 2015 e algo que representasse minhas estadas na Biblioteca Nacional.

Mas acontece que a montagem só começa na mesa de montagem, ou na moviola. Interessante que o nome moviola na verdade é o nome de uma marca do equipamento de montagem analógica, equipamento esse que trabalhava as películas verticalmente. No entanto, também existem equipamentos para uma montagem horizontal e esses equipamentos, em inglês são chamados de *flatbed*. Seria então uma “cama plana” de montagem, esse quem sabe seria o melhor termo para denominar o local de composição criativa de Onetti, já que era deitado na cama, apoiado sobre o cotovelo direito, que lia e escrevia. Considerando sua intensa relação com a língua inglesa, vários de seus autores preferidos eram norte-americanos e a maioria dos livros era lida no original, além disso, essa era a língua materna de Dolly.

Até hoje, Dolly e sua irmã conversam em inglês entre elas. Enquanto falava comigo, toda vez que ficava irritada, por não se lembrar de algum nome, maldizia em inglês (“*Damn it, damn it*”). Quando, no jogo de perguntas e respostas, no estilo ping-pong, que lhe propus, começo a frase “A mí me encanta...” para que ela termine:..., Dolly completa, na língua materna, “*Strawberry and cream*” e sorri prazerosa seguida da exclamação: “!Tomá! ¡Te maté!”. Isso porque nesse momento, Dolly já havia esquecido que estávamos jogando, pois a pergunta anterior havia suscitado várias histórias que acabaram colocando o jogo em suspensão. Assim sendo, nesse momento Dolly está distante de sua personagem viúva de escritor, distante de sua personagem testemunha-autora do caso Onetti e o que resta é a língua materna. “O que resta? Resta a língua materna” (AGAMBEN, 2008, p. 159). Para Agamben:

[...] Dar testemunho significa pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam, situar-se em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva- em todo caso, tanto fora do arquivo, quanto fora do corpus do já-dito. (AGAMBEN, 2008, p. 160).

A história da família de Dolly é uma história de idas e vindas entre uma língua materna, uma língua do outro e outras línguas, ou quem sabe a história de Dolly é uma história de apagamento da língua

materna. A língua materna de seu pai, Juan Muhr é o alemão. Juan sai da Áustria para aperfeiçoar a língua inglesa na Inglaterra. Em 1914 começada a guerra parte para Buenos Aires e no navio faz amizade com um grupo francês que o acolheu. Conhece Dorotea Satterthwaite em um clube francês em Buenos Aires. Dorotea, que nasceu na Inglaterra, tem o francês como língua materna e o inglês como língua paterna. Seus pais não tinham bom domínio da língua um do outro: “Ella sólo hablaba francés. Es decir que ninguno hablaba el idioma del otro. No se entendían más que con el amor” (PÉREZ MÍGUEZ, 2014, n.p.). Depois de morrer o esposo, a mãe de Dorotea viaja a Buenos Aires com seus três filhos, anos depois se relaciona com um inglês que se torna seu companheiro até sua morte. Dorotea está no final da adolescência quando chega a Buenos Aires e logo começa a trabalhar de secretária bilíngue. Em seu trabalho faz amizade com um grupo francês que a leva ao clube francês. Juan e Dorotea se conhecem em Buenos Aires, entre eles falam francês, que é a língua que os uniu, porém escolhem usar o idioma inglês para falar com suas filhas. “Según mi madre, el acento inglés de mi padre era malísimo. A pesar de eso el pobre, tuvo que hablar inglés toda su vida con nosotros, y con mi madre el francés, siendo su idioma el alemán” (PÉREZ MÍGUEZ, 2014, n.p.). No entanto, o idioma materno de sua mãe é o francês e não o inglês. Assim, a língua materna de Dolly é o francês, mas por opção passou a ser o inglês. Sua mãe escolheu falar por alguém que não podia falar tal idioma. Sua avó que só falava francês tinha que se comunicar com seu avô que só falava inglês. Assim, Dorotea mãe escolhe falar inglês por sua mãe à suas filhas. Mas com seu esposo mantinha a língua materna, o francês. Assim, Dorotea mãe mantinha viva a língua morta do pai e morta a língua viva da mãe. Assim à Dorotea filha o que resta não é a língua materna, nem a paterna, o que resta é uma língua posta em suspensão. Dorotea filha é testemunha, pois se coloca no lugar de quem perdeu sua língua, se coloca no lugar de sua mãe e seu pai e por fim de Onetti. “‘Tú no existes realmente, lo que existen son los personajes, mis personajes’. Viven más tiempo con el personaje que con la gente con quien viven”. Dolly me diz isso lembrando que Onetti lhe dizia, no entanto faz esse relato já em forma de uma montagem, posto que primeiro simula reconstituir uma fala de Onetti: “Tú no existes realmente, lo que existen son los personajes”, logo depois, sem uma introdução relata sua interpretação sobre o tema. Dolly argumenta que Onetti, sendo

escritor, assim como muitos escritores, vivia mais tempo com seus personagens que com as pessoas “reais” com que vivia. Dolly me diz que não é escritora, que é música, no entanto, há vinte e dois anos Dolly vive mais com seu personagem Onetti que com as pessoas com quem vive. Dolly, a testemunha, assim como Primo Levi, testemunha de Auschwitz “não se sente escritor; torna-se escritor unicamente para testemunhar” (AGAMBEN, 2008, p. 26). Segundo Agamben, quando perguntam a Primo Levi se é químico ou escritor, ele responde com convicção que não é escritor, que é químico (AGAMBEN, 2008, p. 26). Primo Levi torna-se escritor para testemunhar, Dolly torna-se escritora para testemunhar. “O testemunho sempre é, pois, um ato de ‘autor’, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade” (AGAMBEN, 2008, p. 150). Dolly sobrevive como arquivista para suprir a incapacidade-necessidade de Onetti. Dolly sobrevive como testemunha para suprir a insuficiência do arquivo. Dolly sobrevive por seu amor pelo futuro, mas, mais que isso, por seu amor pelo testemunho autoral, por seu amor por sua criação baseada na incapacidade do outro. Ao ser convidada a completar a frase: “Mi vida es...”, a viúva não responde automaticamente, toma uns segundos para pensar e me revela que pensou em dizer “Mi vida es una mentira” e logo em seguida se propõe, ela mesma, a analisar o dito-não-dito. “Porque, quizás mi vida con Juan se acabó y estoy tentando prolongarla a través de ustedes. Podría ser. Es una mentira, pero no sé...”. O narrador de *El pozo* já adverte:

Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene. (ONETTI, 1965, p. 36)

A verdade é sentimento, é sensação, é religião. A religião para Onetti é fazer amor e escrever. No conto “El impostor”, da última fase da narrativa onettiana, a personagem-narradora afirma onde está o lugar da verdade: “Entre sábanas, viéndolo desnudo, sintiendo lo que sentía supe que él no era Él, no era Jesús. En la cama ningún hombre puede engañar a una mujer” (ONETTI, 2000, p. 473). A cama é o lugar da verdade. *Flatbed*, o lugar da verdade é a mesa de montagem, ou a cama

de montagem no caso de Onetti. O lugar da verdade é o lugar da montagem que é uma escrita, uma composição. “Cuando uno va a hacer el amor no se pone a pensar previamente en la técnica que aplicará. Uno va y lo hace y las cosas suceden. Lo mismo al escribir.” (CHAO, 1994, p. 70). O conto “El impostor”, publicado em 1973, um ano antes da morte de Onetti, revela a única narradora feminina onettiana com características detetivescas. Aquela que busca saber a verdadeira identidade de seu companheiro, a verdade que pode ser encontrada na cama, escrevendo (faço uma leitura deste conto no texto “El impostor ou La impostora” em anexo). Dolly encontra a verdade sendo narradora, testemunha-autora. Seu testemunho não se trata de prolongar a vida que teve com Onetti, mas sim de montar, desmontar, criar, dizer, redizer e, nesse processo, viver-sentir sua autoria. Dolly sobrevive para falar por quem não pode mais falar, para falar por seu personagem Onetti. Dolly é personagem de Onetti ou Onetti é personagem de Dolly?

Todo criador é sempre co-criador, todo autor, co-autor. E assim como o ato do *auctor* completa o do incapaz, dá força de prova ao que, em si, falta, e vida ao que por si só não poderia viver, pode-se afirmar, ao contrário, que é o ato imperfeito ou a incapacidade que o precedem e que ele vem a integrar que dá sentido ao ato ou à palavra do *auctor*-testemunha. (AGAMBEN, 2008, p. 151).

Onetti por si só não teria publicado *Dejemos hablar al viento* como foi publicada. Sem a ajuda da montagem de Dolly, publicaria outra coisa, talvez. *DHV* é fruto de um trabalho conjunto Onetti-Dolly. Onetti por si só não teria publicado *Cuando ya no importe* da forma como foi publicada, como já foi analisado por Balderston e Reales, sem a montagem de Dolly, Jorge e sua esposa a narrativa não seria a conhecida hoje. *Cuando ya no importe* é criado conjuntamente por Onetti-Dolly-Jorge-Adriana. No entanto, Dolly por si só não teria criado seu personagem Onetti, macró da arte às avessas, esse Onetti é criado numa coautoria Dolly-Onetti.

Se, na relação entre o dito e o seu ter lugar, o sujeito do enunciado podia, realmente, ser colocado entre parênteses, porque o ato de tornar a

palavra já havia ocorrido, a relação entre língua e sua existência, entre a *langue* e o arquivo, exige, por sua vez, uma subjetividade como aquilo que atesta, na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade de palavra. Por tal motivo, ela se apresenta como *testemunha*, pode falar por quem não pode falar. (AGAMBEN, 2008, p. 147).

No entanto, essas montagens coletivas são da ordem do não dito, da impossibilidade de falar, pois é o essencial e o essencial não é dito, é sentido e resentido, no entanto sempre em uma sensação de primeira vez. Por isso, sempre que se depara com sua letra nos manuscritos Dolly estranha, acha raro, pois seu trabalho de montagem nunca foi algo dito e sempre que é colocada à prova sente como uma primeira vez, como se nunca tivesse pensado-sentido sua participação com tanta expressão antes. Em seu testemunho autoral, ela sempre repete as mesmas coisas em todas as entrevistas e textos que escreve: sua participação se limitava às correções relacionadas com a musicalidade da narrativa, a ajuda para encontrar alguns títulos musicais e a passar a máquina os textos. Ou seja, sua colaboração era da ordem de uma secretária musicista e não de uma montadora.

O protagonista de *A montanha mágica* aproxima a música da narrativa: “A narrativa se parece com a música no sentido de que ambas dão um conteúdo ao tempo; ‘enchem-no de uma forma decente’, ‘assinalam-no’ e fazem com que ele ‘tenha valor próprio’ e que ‘nele aconteça alguma coisa’ [...]” (MANN, s.d, p. 653).

Dolly repete tantas vezes que não tinha organizado os manuscritos, que apenas os tinha doado, que por anos não me deixou ver e nem ouvir (já que ela mesma me apontou isso em 2012) que, na verdade, as etiquetas colocadas nas capas dos cadernos não são obra dos funcionários da Biblioteca Nacional, são obra dela, de Dolly. Apenas no momento da mesa de montagem, em minha *flatbed*, que entendo que é a letra de Dolly que estabelece a obra que cada caderno-suporte carrega. O arquivo diz aquilo que a testemunha não pode falar. Mas a testemunha diz aquilo que o arquivo não pode mostrar (e aqui estou falando de dois tipos diferente de testemunha, *testis*, aquele que se põe como terceiro, e *superstes*, aquele que viveu algo) (AGAMBEN, 2008, p. 27). Quando Dolly se depara com o plano de organização da segunda parte de *DHV* escrita por ela, com sua letra, fica surpresa, mas mais surpresa fico eu

com sua observação: “¿Será que Juan me proponía el tema y yo buscaba por donde había algo? ¡Qué raro!”. E completa dizendo que, como a narrativa fora escrita durante muitos anos, Onetti se esquecia e por isso ela organiza. “Había que organizarlo; eso se escribió a través de los años y se olvidaba, claro”. Onetti tinha que se dar conta por onde a narrativa ia, o que acontecia “Para él darse cuenta por donde iba”. Em 2015, Dolly lembra mais rapidamente de sua interferência na narrativa e seu testemunho tenta desviar o foco da questão: “Yo organizaba a veces porque a veces se cansaba. Él tenía una sensación cuando había escrito algo que no quería saber más nada con eso, no quería volver a eso y a veces puede ser que me haya preguntado: ‘¿Organízalo vos!’”. Nessa pequena declaração repete a locução adverbial “a veces” três vezes, mostrando um pouco de insegurança e dúvida com o que estava falando, mas ao mesmo tempo dando verossimilhança ao testemunho. Essa não era uma pergunta, que respondia sempre, essa resposta não fazia parte de um discurso já arrumado, editado, montado, um testemunho de sua autoria. Esse era um discurso de uma testemunha *superstes*, de alguém que viveu algo e não de uma *testis*, de alguém que se põe como um terceiro. Dolly mescla as duas posições de testemunha e é essa mescla que destaca seu ato imperfeito de testemunha e que dá sentido a suas ações e suas palavras de autor-testemunha. Em 2012 mostra a mesma imperfeição-perfeição: “A lo mejor me a pedido”, “Supongo que fue Juan que me lo pidió, ¿sí?”. A testemunha não completa com palavras a frase, completa com um gesto, um sorriso nos lábios. Esse sorriso, sem palavras, poderia dizer: “Se eu não organizasse, ele se perderia, a narrativa não se completaria, não terminaria, não existiria, porque para existir não basta apenas escrever, é preciso também que haja montagem, edição, venda”. Segundo Agamben (2008, p.149), o significado de *auctor* em latim é “quem intervém no ato de um menor...”, além disso, “entre as acepções mais antigas do termo, aparecem também as de ‘vendedor’... ‘testemunha’...”. Dolly é autora, pois intervém no ato de quem não é capaz e também porque assume a função de macró da arte.

Vale lembrar algumas observações de Onetti a Rodríguez Monegal em uma entrevista concedida em 1969. Quando o escritor lhe conta a história das irmãs gêmeas como algo que ele havia vivido em uma época anterior em Montevidéu, Rodríguez Monegal sugere que a história poderia ser um bom conto e Onetti responde: “¿Cuento? Llamá a testigos” (RUFFINELLI, 1973, p. 242). Como argumentei na Pista 4,

Onetti provavelmente já tinha escrito o conto “Las mellizas”, que narra a história contada na entrevista, pois o manuscrito do conto se encontra no mesmo suporte-caderno dos manuscritos do conto “Justo el 31”, publicado em 1964, no entanto Onetti faz questão de afirmar que essa história é um testemunho. Mas é um testemunho de algo que ele escolhe registrar narrativamente por duas vezes, uma na entrevista, outra no conto, que só é publicado em 1973. Claro que a história não é necessariamente a mesma, no entanto no conto o narrador também é uma testemunha que conta algo que lhe passou a sua esposa: “Me habré asustado, como le dije una noche pasada a mi mujer, quince años después, pensando qué queda en mí” (ONETTI, 2000, p. 355). Nesse jogo de pergunta-resposta da entrevista, juntamente com a narrativa do conto, leio Onetti atestando a sua qualidade de testemunha-autor, e por sua vez validando também a posição testemunha-autor presente-futura de sua esposa.

Quando mostro a Dolly o final de *DHV* nos manuscritos para lhe perguntar sobre a correção da data, antes de escutar a pergunta, ela me diz não saber por que está escrito em inglês, *The end*. Essa não era uma questão que eu tinha elaborado e eu não prestei atenção naquele momento para a importância de suas palavras. Sem eu perguntar, Dolly me diz não saber por que estava escrito em inglês, mas lhe escapa um olhar de satisfação. O que resta? Resto a língua materna. Em minha *flatbed*, tenho a sensação de que *The end* é a dedicatória de Onetti a Dolly, a sua língua materna, a suspensão de sua língua materna, a sua falta, a sua incapacidade de falar-escrever, a sua impossibilidade. *The end*, na caligrafia de Onetti, é parte do arquivo, mas também é testemunha daquilo que nunca será dito, mas que eu Pinto, redito, a coautoria Onetti-Dolly.

Se, na relação entre o dito e o seu ter lugar, o sujeito do enunciado podia, realmente, ser colocado entre parênteses, porque o ato de tornar a palavra já havia ocorrido, a relação entre língua e sua existência, entre a langue e o arquivo, exige, por sua vez, uma subjetividade como aquilo que atesta, na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade de palavra. Por tal motivo, ela se apresenta como testemunha, pode falar por quem não pode falar. (AGAMBEN, 2008, p. 147).

Coloco a montagem *Tucha* entre parênteses, *in medias res*, porque o ato de tornar a palavra já ocorreu, Pinto já colocou em palavras suas-minhas argumentações sobre o papel de Dolly na obra de Onetti e o papel de Onetti na obra de Dolly, mas a relação entre *langue* e o arquivo, esse que está sendo produzido agora, exige, por sua vez, uma subjetividade como aquilo que atesta. Por tal motivo, essa montagem se apresenta como testemunha, pode falar por quem não pode falar.)

## O PENÚLTIMO GRÃO DE AREIA (A MODO DE EPÍLOGO)

Já perdi a noção das vezes em que girei a ampulheta.

Grãos de areia descem. E descem novamente. Sem saber que a gravidade existe. Sem saber que o tempo existe. E que há gente que conta o tempo olhando essa queda que não cessa. Cessa quando não há mão que gire a ampulheta.

Vou girar a ampulheta. A noventa graus. Deixá-la deitada, descansando. Os grãos de areia seguirão sem saber que o tempo existe. E eu esquecerei que o tempo é o movimento da areia. Passarei a ser eu o movimento do tempo. Sem girar a ampulheta. Sem deixar que caia o penúltimo grão de areia.

Olivia Luce (Regalopoema)

Organizar a composição de *Dejemos hablar al viento* temporalmente é admitir a simultaneidade de várias narrativas e talvez a anterioridade do que é posterior. A organização da composição narrativa só pode existir anacronicamente e essa tarefa, a revelação de uma História Secreta. Se desde 1951, como indica a carta de Onetti a Vilariño, o escritor já sabia “la policial” de memória, já havia planejado o *guión*, o roteiro, então, possivelmente, já havia planejado as passagens secretas entre as narrativas, isto é, as ocorrências autocitacionais. A atmosfera de *El pozo*, e o retorno do primeiro parágrafo da narrativa; *La vida breve* como livro sagrado e a história do surgimento de Santa María; o ambiente do conto “La casa en la arena”; a narrativa do conto “Justo el treintaiuno”; a descrição de Santa María em *Juntadadáveres*; a presença de Colorado e suas tendências incendiárias; o retorno de Larsen-Carreño; o retorno de Medina-delegado; o juiz-fundador-colegadebrausen. Todas essas ocorrências, passagens secretas, que já foram muito apontadas e analisadas pela crítica, foram analisadas nesta tese a partir da leitura dos manuscritos e o que concluo é que não havia uma forma única de composição das ocorrências autocitacionais.

Algumas vezes Onetti escrevia todo o texto selecionado da narrativa anterior, como é o caso de *La vida breve*, e às vezes deixava uma nota para a montadora buscar trechos para serem incluídos na nova narrativa, como é o caso de *El pozo* e *Juntacadáveres*. O que é certo é que o escritor voltava às narrativas já publicadas para se assegurar de dados autoreferenciais mais precisos.

Este estudo dos manuscritos proporcionou também a descoberta da relação com outras narrativas do *corpus* onettiano, como, por exemplo, o conto “La cara de la desgracia” e o conto “Las mellizas”. Agora sabemos que a composição de “La cara de la desgracia” é contemporânea a dos primeiros antetextos de *DHV* e isso possibilitou o desenvolvimento da hipótese de composição do romance por duas décadas. Já “Las mellizas” parte de *DHV*. Em uma fase inicial de composição da narrativa o conto seria parte do romance e uma das gêmeas, a mãe de Julián Seoane, o suposto filho de Medina. Além disso, o personagem Cárner, que aparece rapidamente em *El astillero*, é um antecedente de Medina e ambos se intercalam nas narrativas em uma cena específica onde observam a estátua do fundador, em mais uma ocorrência autocitacional, ou uma passagem secreta que não havia sido registrada anteriormente pela crítica. O estudo dos manuscritos nos proporciona também visualizar que, no processo de composição de Onetti, realmente havia pouquíssimas correções e que o processo de alteração estava na maioria das vezes relacionada aos nomes próprios. A característica que nomeio nesta tese de transfiguração do nome próprio foi a principal fonte de possibilidade de organização temporal dos manuscritos, pois possibilitou o agrupamento dos suportes em blocos de composição. A exemplo do nome da cidade, que inicialmente era chamada de Montevideo, posteriormente, La Banda, e por último Lavanda, como na publicação. Esse tipo de variação também foi observada no nome dos principais personagens: X-AVON-CÁRNER-M-MEDINA; I-MARGARIDA-FRIEDA; I-MARTA-JUANINA; WEISS-QUINTEROS.

Além disso, o estudo dos manuscritos serviu como testemunha do papel de Dolly na obra de Onetti. O que a crítica já destacava como um trabalho incansável de secretária foi destacado nesta tese como um trabalho de arquivista e montadora. O arquivo foi entendido como um “plano de arquivo” de Dolly, e este a obra de Dolly. Afinal foi ela quem guardou, organizou, selecionou e decidiu e decide sobre sua

sobrevivência. No caso específico de *DHV*, a pesquisa aponta para o trabalho de montadora, além de secretária e copista, dado que em vinte anos de composição da narrativa muita coisa aconteceu, como, por exemplo, a prisão e o exílio de Onetti. Se não fosse o trabalho de arquivista e montadora de Dolly, a narrativa não teria sobrevivido da forma como a conhecemos. Além disso, também é de suma importância seu papel de narradora do caso Onetti, já que a vida de Dolly até hoje gira em torno de eventos, entrevistas, publicações e exposições sobre nosso autor. Desta forma, o papel de Dolly é o de testemunha-autora.

Para entender o plano de arquivo de Dolly, foi necessário destacar e estabelecer o plano de obra de Onetti. A partir de entrevistas e das cartas escritas a Julio Payró, no início de sua vida de escritor, contribuíram para argumentar a favor do plano artístico de Onetti que, desde seus primeiros textos, sabia que tipo de escritor queria ser, isto é, já tinha pretensões literárias. Entre estas pretensões, que estavam ligadas à escrita fragmentária e densa de Faulkner, estava também a ideia de uma vida de artista ideal, a vida de Gauguin. Em diálogo com a narrativa de *Tierra de nadie* e as cartas a Payró, havia um desejo de sensação de macró de arte às avessas de Onetti. Seu plano de obra continha seu plano de vida como artista. Uma vida de artista, como ele próprio a definiu, na qual a arte pode ser vivida até às últimas consequências, sem preocupações de mercado, de sobrevivência. Aí entra o papel de Dolly como “macró da arte”, arquivista, montadora, narradora etc.

Raúl Antelo (2008, p. 13) propõe que: “En efecto, la modernidad misma es un guión, un roteiro (sic) o derrotero, un movimiento en dirección al movimiento pero también una secuencia de discontinuidades”. O roteiro é feito a partir do planejamento do desenvolvimento de um argumento para ajudar a visualizar cada uma das sequências de acontecimentos para dar conta da história. No entanto, o roteiro não necessariamente prevê a montagem. A partir do roteiro o diretor planeja a filmagem dos *rushes* de cada locação, mas não a montagem. A montagem, por mais que seja concebida previamente, só vai acontecer acontecendo. A montagem só acontece na mesa de montagem com todos os *rushes* possíveis à disposição. O roteiro é um movimento em direção ao movimento-filmagem em direção ao movimento-montagem. E é a montagem que nos proporciona essa sensação de sequência de descontinuidade e não o roteiro. O roteiro é anterior ao movimento da escrita-filmagem que é anterior à montagem.

“Que a história, caso não queira alienar-se como ambição totalizadora, muito deve à montagem cinematográfica.” (STERNE, apud. ANTELO, p. 23). A história não deve pretender uma linearidade que não existe, uma linearidade que seria inverossímil, posto que não existe linearidade para a descrição de um acontecimento. O acontecimento nunca é “um”, pois abarca simultaneamente inúmeros outros e outros anteriores e outros posteriores.

Em *La vida breve*, Brausen relembra-imagina-cria Santa María e suas histórias porque tem a incumbência de escrever um argumento para cinema. O que lemos em *La vida breve* são as notas preparatórias para a composição desse argumento? Em 1990 Onetti declara a Chao:

Yo pienso que no se crea nada; tal vez la palabra más aproximada sea ‘acomodación’. Porque yo lo que escribo lo veo. A veces, cuando lo pasa a máquina, Dolly se extraña: ‘Pero cómo has podido escribir esto?’. Y es que voy viendo las imágenes a medida que las escribo. Veo la mujer que entra. No con los ojos, no me tome por loco, pero lo veo con la intensidad de los recuerdos fuertes. (CHAO, 1994, p. 35).

Onetti não cria nada, pois vê as imagens à medida que as escreve? Vê como lembranças fortes, lembranças suas, lembranças que cria. Como um roteiro virtual, um movimento em direção a um movimento. A mão escreve aquilo que o olho viu aquilo que a mão escreveu aquilo que o olho viu... Uma lembrança forte de algo, vivido, sonhado ou imaginado, que é transformado em imagens narrativas, mesmo que descontinuadamente. Por isso, o momento da escrita é um momento de acomodação para Onetti, um momento de escrever-filmar os *rushes* que já foram planejados num roteiro virtual. A descontinuidade vista pelo leitor é a descontinuidade pensada na mesa de montagem e não no roteiro. Depois da acomodação da escrita vem a desacomodação da montagem: Dolly se estranha. E a autoria é o todo da montagem.

O arquivista ou o curador, funcionários do clero secular com que o Estado celebra o culto de sua própria imagem, de tudo entendem porque nada discriminam. Tudo vai parar no arquivo. Tudo

aquilo que pertencia ao escritor arquivado interessa. *Nihil defunctum* a me alieno puto. Nada se afasta. Por isso, por tudo acolherem, esses funcionários ressalvam a lei patrimonial pública e é a partir dos seus paradoxos (e não de suas coerências, meramente imaginárias) que a economia do arquivo deve ser analisada. (ANTELO, 2012).

No caso Onetti, a montadora é também a arquivista. Se devemos pensar seus paradoxos e não suas coerências, devemos pensar no plano de arquivo de Dolly e em seu amor pelo futuro. Dolly planejou sua posição de narradora do caso Onetti e detentora de seu arquivo. E nesse caso houve discriminação. Dolly escolheu o que institucionalizar no Uruguai e o que institucionalizar na Espanha, houve uma montagem, uma montagem de arquivo. Por isso, o arquivo pode ser considerado como a obra de Dolly. A obra que Dolly dedica a Onetti.

Brausen, manipulando repetidas vezes a ampola, metáfora de ampulheta, joga com o tempo e com a possibilidade de ser um “deus dos sonhos”, um deus criador de realidades que a cada penúltimo grão de areia reposiciona a ampola num movimento sem fim. Seria esse o movimento em direção ao movimento que se configura a modernidade de Antelo? Seria assim um exemplo de sequência de descontinuidades?

Medina busca a onda perfeita para pintar a vida e seu revés. Caminha durante muito tempo, dias, semanas, meses, talvez anos, na praia de La Banda-Lavanda, desde o primeiro grão de areia da cidade até o mistério do Brasil, como se lê nos manuscritos em um antetexto de *DHV*:

Próximo a Frieda, regresaba al hotel en el principio de la noche, cargando el caballete, la caja de pinturas, la barba y la pipa. No sufría demasiado, tal vez no existiera, por lo menos allí, desde el primer grano de arena en La Banda hasta el misterio de Brasil, lo que yo había salido a buscar.

Después de la comida, en la noche alta, quedaba los cartones y los fracasados, respiraba plácido el olor de los óleos; para no verlos más, para que no me despistaran en la peregrinación de la mañana

siguiente. Se trataba de Hokusai, claro, y yo no tendría nunca, entre tantas otras cosas, noventa años de edad. Pero, sin buscar excusas, los verdes y los azules sólo me interesaban como bases del cuadro; podían ser cualquier cosa, podían no ser agua. Yo estaba obsesionado por la conquista de un blanco impuro y su espuma, su espesa, extendida insolencia, su corrupción y su sonrisa bajo los colores graves del cielo. (62.35, 62.36).

O primeiro grão de areia está em La Banda-Lavanda, não por ser de fato o primeiro, simplesmente por uma questão metodológica de onde se começa a contagem. Mas o último é um mistério, um mistério do Brasil, do outro, do estrangeiro, daquilo que nunca poderei alcançar. Um mistério de Hokusai, idoso e japonês. Um mistério de algo que só poderei pegar emprestado, consignado. Algo arquivável, mas que nunca estará arquivado.

Mas o segredo propriamente não pode ter arquivo, por definição. O segredo são cinzas do arquivo, o lugar onde tem mais sentido nem dizer 'próprias cinzas' em 'sobre as cinzas'. Não há nenhum sentido em procurar o segredo disso que qualquer um podia saber. (DERRIDA, 2001, p. 128).

A lógica da sensação de primeira vez onettiana, ou sua lógica de sensação de macró da arte às avessas é algo encontrado ou desencontrado nas cinzas do arquivo e não no arquivo. O *punctum* dessa foto-pintura que Pinto, que o olho vê que a mão pinta o olho vê que a mão pinta... O *punctum* é algo pessoal, com a pretensão de uma sensação do talvez único. O *punctum* é uma consignação de algo cujo rastro é irrastrável, um empréstimo sem nome próprio, ou um empréstimo cujo nome próprio é simultaneamente vários.

Um homem lê um romance policial deitado nas areias da praia de Las Rocas no início dos anos setenta. Outro homem o observa à distância. Curioso se acerca e, para sua surpresa, se dá conta de que é Onetti. Essa é uma cena que foi arquivada na memória de Omar Prego que, ao testemunhá-la, de forma arquivável, faz parte também de nosso arquivo. Quantas outras imagens de Onetti lendo não foram arquivadas?

Provavelmente muitas outras, que nunca nos aproximaremos. Mas essa imagem que temos nos aproxima a Onetti proferindo seu discurso ao receber o prêmio Cervantes:

De hecho, ya no me interesaba mi vida como escritor. Sin embargo, aquí estoy, unos cuantos años después, sobrevivido. Esta sobrevivida es lo primero que debo a los españoles. Estos años de regalo, en los cuales he vuelto a escribir con ganas, después de mucho tiempo de no hacerlo. He creído, gracias a esta tierra generosa, que todavía tenía algo a decir, un penúltimo grano de arena. (ONETTI, 1990, p. 36).

Ao mencionar esse presente que ganha dos espanhóis, escolhe chamá-lo de penúltimo grão de areia, evocando a ampola de seu tempo de vida como escritor. Na Espanha Onetti, teria vivido seus últimos dias, mas o tempo aqui é contado em grãos de areia, como na ampola-ampulheta de Brausen, como na busca pela onda perfeita de Medina. O penúltimo grão de areia é decididamente o penúltimo e não o último. Conhecer o último seria também conhecer o primeiro. O primeiro é apenas uma sensação de primeiro, em estado de consignação, de arquivo. Mas o último é uma sensação de penúltimo.

Ter a pretensão de pensar o estudo do arquivo de um artista só é possível como um movimento ao movimento, como montagem que não admite o último, mas sim sempre um penúltimo grão de areia.

Para resumir a questão:

To sum up all; there are archives at every stage to be look'd into, and rolls, records, documents, and endless genealogies, which justice ever and anon calls him back to stay the reading of:---In short, there is no end of it [...] (STERNE, 2005, p. 35).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

AINSA, Fernando. **Las trampas de Onetti**. Montevideo: Alfa, 1970.

ÁLVAREZ, Isabel. **Catálogo y digitalización de los manuscritos de Juan Carlos Onetti**. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009, 35.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ANTELO, Raúl. Arqueologia 1971. In: SCHMIDT, Carlos Eduardo Capela; REALES, Liliana (Org.). **Arquivos de passagens, paisagens**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

\_\_\_\_\_. **Crítica acéfala**. Buenos Aires: Editorial Gruno, 2008.

ARANGO, Gustavo. **Onetti**. 1996. Disponível em <[http://www.onetti.net/es/descripciones/arango\\_2](http://www.onetti.net/es/descripciones/arango_2)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2004.

\_\_\_\_\_; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje**. Tradução de Nuria Vidal. Buenos Aires: Paidós, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALDERSTON, Daniel. Hagan lo que quieran: en torno de los manuscritos de *Cuando ya no importe*. In: REALES, Liliana; COSTA, Walter Carlos. (Org.). **Fragmentos**, v. 22, Florianópolis, Editora da UFSC, jan.-jun. 2001, p. 103-108.

\_\_\_\_\_. **Los manuscritos de Juan Carlos Onetti**. 1997. Disponível em <[http://www.onetti.net/es/descripciones/balderston\\_3](http://www.onetti.net/es/descripciones/balderston_3)>. Acesso em: nov. de 2009.

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Incidentes**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BELLERMIN-NÖEL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. Tradução de Carlos Eduardo Galvão Braga. In: **Manuscrita**: Revista de crítica genética, n. 4. São Paulo: APLM, 1993, p. 140, p. 127-161.
- BIASI, Pierre-Marc de. A crítica genética. In: BERGEZ, Daniel et al. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A genética dos textos**. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.
- BOLÓN, Alma. De puño y letras: algunas anotaciones sobre manuscritos y borradores de Juan Carlos Onetti. In: BIBLIOTECA NACIONAL DE URUGUAY. **Lo que los archivos cuentan 2**. Montevideo, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Onetti francês**: estudos de língua, literatura y civilización francesa en Onetti. Montevideo: bibliotecaplural, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. v. IV. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- BUSSARELLO, Raulino. **Dicionário Básico: Latino- Português**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.
- CALDUCH CERVERA, Juan. **Textos disseminados en torno a la arquitetura**. Valencia: Universidad de Alicante, 2014.
- CAMPANELLA, Hortensia. **Onetti una larga confesión**. Montevideo: Centro Cultural de España, 2005.
- CAMPS, Teresa. El ejercicio de la libertad. In: **Gauguin**. Barcelona: Editorial Sol 90, 2008.
- CASPARY, Vera. **Laura**. Buenos Aires: Editorial Sol90, 2006.
- CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: ALFAGUARA, 2004.

- CHAO, Ramón. **Un posible Onetti**. Barcelona: Ronsel, 1994.
- COLOQUIO Tras la proyección de “Jamás lé a Onetti”. Madrid: **Casa de América**, 2012. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=DCHBdAGdHNI>>. Acesso em 08 de agosto 2016.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- COSSE, Rómulo (Coord.). **Papeles críticos**. Montevideo: Linardi y Risso, 1989.
- COTELO, Ruben. Muchacha y mujer. In: **En torno a Juan Carlos Onetti**: notas críticas. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1970.
- DE ROSSO, Ezequiel. **Nuevos secretos**: transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000. Buenos Aires: Liber Editores, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. **La imagen-movimiento**: estudios sobre cine 1. Tradução de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1984.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 3. ed. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Demorar**: Maurice Blanchot. Tradução de Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Dissemination**. Tradução de Bárbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Gramatologia**. 2. ed. Tradução de Miriam Chnaiderman. Editora Perspectiva, São Paulo, 2004.
- \_\_\_\_\_. **La diseminación**. 7. ed. Tradução de José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DÍAZ, José Pedro. **J. C. Onetti**: el espectáculo imaginario, II. Montevideo: ARCA, 1989.

- DICKENS, Charles. **Hard times**. v. 1. Nova York: Riverside, 1869.
- DINE, S. S. **O Caso Benson**. Tradução de Pepita de Leão. Coleção Compêndio de Cultura Atual. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- \_\_\_\_\_. **O crime de inverno**. Rio de Janeiro: Record, s.d.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María. **Construcción de la noche**: la vida de Onetti. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2009.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. Sobre a arqueologia das ciências (Resposta ao Círculo Epistemológico). In: NEVES, Luis Felipe Baeta. **Estruturalismo e teoria da linguagem**. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1971.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsests**. Tradução de Channa Newman. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- GILIO, María Esther. **Estás acá para creerme**: mis entrevistas con Onetti. Montevideo: Cal y Canto, 2009.
- GOBELLO, José. **Blanqueo etimológico del lunfardo**. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2009.
- HARSS, Luis. **Los nuestros**. 5. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- HUGO Giovanetti Viola: **La sombra fisurada**. Direção: Juan Pablo Pedemonte. Uruguai: Tremendo Films, 2015. 1 DVD (60 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xdEhpSwcc60>>. Acesso em 08 de agosto 2016.
- JAMÁS leí a Onetti. Direção: Pablo Dotta. Produção: Mariela Besuievsky. Espanha-Uruguai: BuenCine Producciones, 2010. 1 DVD (78 mim).

JOHNSON, Barbara. **La carta robada**: Freud-Lacan-Derrida. Tradução de Jorge Santiago Perednik. Buenos Aires: Tres Haces, 1996.

LAGO, Sylvia (Org.). **Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti**. Montevideo: Universidad de la República, 1997.

LARRE BORGES, Ana Inés. El arte de esperar: correspondencia Idea Vilariño-Juan Carlos Onetti. In: **Revista de la Biblioteca Nacional**. Montevideo: MEC URUGUAY, 2014.

LE GOFF, Jaques. Documento/Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1997.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Tradução de Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

\_\_\_\_\_. **El juego de los cautos**: literatura policial, de Edgar A. Poe a P. D. James. Buenos Aires: La marca, 2003.

LUCENA, Karina de Castilhos. **Um retrato do escritor quando jovem**: os anos iniciais de Juan Carlos Onetti. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

LUDMER, Josefina. **Los procesos de construcción del relato**. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro S.A., s.d.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005.

MATTALIA, Sonia. *Dejemos hablar al viento*: cita, autocita, autofagia. In: **Colóquio Internacional**: La obra de Juan Carlos Onetti. Madrid: Espiral Hispanoamerica, 1990.

MAURO, Teresita. Conversaciones de Onetti. In: **Juan Carlos Onetti**: Premio de Literatura en Lengua Castellana “Miguel de Cervantes” 1980. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de las letras Españolas, 1990.

MONDRAGÓN, Juan Carlos. Juan Carlos Onetti: mistério y transfiguración de Montevideo. In: RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo (Eds.). **Historia de la literatura uruguaya contemporánea**. Tomo I, Montevideo: Banda Oriental, 1996.

\_\_\_\_\_. Las ideas estéticas del comisario Medina. In: **Revista Río de La Plata**: Juan Carlos Onetti. Nuevas lecturas críticas. N° 25. Actas del Coloquio de Paris. UNESCO 13/14 diciembre de 2001.

MORENO, Fernando. (Org.). **La obra de Juan Carlos Onetti**. 1. ed. Madrid: Fundamentos, 1990.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti. In: ONETTI, Juan. Carlos. **Cuentos completos**. Madrid: Alfaguara, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. Crítica moderna. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: **Pré-Socráticos**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ONETTI, Juan Carlos **Obras completas III**. Cuentos, artículos y miscelánea. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A, 2009d.

\_\_\_\_\_. **Cartas de un joven escritor**: correspondencia con Julio E. Payró. Montevideo: Trilce, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Cuentos completos**. Madrid: Alfaguara, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dejemos hablar al viento**. Barcelona: Bruguera/ Alfaguara, 1979.

\_\_\_\_\_. **El astillero**. Buenos Aires: Espalsa Calpe, 1993.

\_\_\_\_\_. **El pozo**. Montevideo: Arca, 1965.

\_\_\_\_\_. **Juntacadáveres**. Madrid: Alianza, 1994.

\_\_\_\_\_. La literatura: ida y vuelta. In: \_\_\_\_\_. Montevideo: Ministerio de Educación y cultura, 1985.

\_\_\_\_\_. **La vida breve**. 6. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

\_\_\_\_\_. **Los adioses**. Barcelona: Bruguera, 1981.

\_\_\_\_\_. **Novelas cortas**: edición crítica. Org. Daniel Balderston. Córdoba: Alción Editora, 2009e.

\_\_\_\_\_. **Obras completas I**. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A, 2009b.

\_\_\_\_\_. **Obras completas III**. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A, 2009c.

\_\_\_\_\_. **Quando ya no importe**. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.

\_\_\_\_\_. **Tiempo de abrazar**. Barcelona: Bruguera, 1980.

- \_\_\_\_\_. **Tierra de nadie**. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- PAYRÓ, Julio. **El aduanero Rousseau**. Buenos Aires: POSEIDON, 1944.
- \_\_\_\_\_. **Héroe del color**. Buenos Aires: ATENEO Editorial, 1951.
- \_\_\_\_\_. **Picasso y el ambiente artístico-social contemporáneo**. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.
- PAYRÓ, Julio. **Pintura Moderna**. 4. ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1957.
- PENCO, Wilfredo. **Dorotea Muhr, personagem de Onetti**. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1998.
- PÉREZ MÍGUEZ, Claudio. **Juan Carlos Onetti: ensayo iconográfico**. Madrid: Del centro editores, 2010.
- \_\_\_\_\_; MANRIQUE GIRÓN, Raúl. **Con Onetti: diálogos con Dolly Onetti**. Madrid: Del centro editores, 2014.
- PEZZOLANO, Hebert Benítez. *El Astillero: densidades de la farsa e inminencias de 'lo real'*. In: BASILE, Teresa; FOFFANI, Enrique. **Onetti fuera de sí**. Buenos Aires: Ed. Katatay, 2013.
- PINTO, Ana Carolina T. **Autocitação em Juan Carlos Onetti**. Dissertação. Florianópolis: UFSC, 2007.
- \_\_\_\_\_. Conversación con Hugo Giovanetti Viola. In: **El montevideano laboratorio de artes**. Montevideo, dez., 2015. Disponível em: <<http://elmontevideanolaboratoriodeartes.blogspot.com.br/2015/12/conversacion-con-hugo-giovanetti-viola.html?spref=fb>> Acesso em: 20 abril. 2016.
- \_\_\_\_\_. Um estudo para *Dejemos hablar al viento*. Florianópolis: **Landa** V. 1, N 1, 2012.
- \_\_\_\_\_; SILVA, Marcos R. da. **Conversa com Dolly**. Diário Catarinense, DC Cultura. Florianópolis, 10 de setembro de 2005.
- POE, Edgar Allan. The purloined letter. In: **The gift: a Christmas, New Year and birthday present**. Philadelphia: Carey and Hart, 1845.
- POR OTRA PARTE, Derrida. Direção: Fathy, 1999.
- PREGO, Omar. (Org.). **Miradas sobre Onetti**. Montevideo: Alfaguara, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Juan Carlos Onetti por Omar Prego**. Montevideo: Trilce, 1986.

\_\_\_\_\_. Juan Carlos Onetti y la contranovela policial. In: LAGO, Sylvia (Org.). **Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti**. Montevideo: Universidad de la República, 1997.

\_\_\_\_\_. **Perfil de un solitário**. 3. ed. Montevideo: La banda oriental, 2009.

RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Organização de Pablo Rocca. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. Origen de un novelista y de una generación literaria. In: ONETTI, Juan Carlos. **El pozo**. Montevideo: Arca, 1965.

\_\_\_\_\_. Regiões, culturas e literaturas. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.) **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

REALES, Liliana. (Org.). **Os anos de Onetti na Espanha**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

\_\_\_\_\_. **A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.

\_\_\_\_\_. **Onetti: a escritura como universo auto-referente**. Dissertação. Florianópolis: UFSC, 1997.

\_\_\_\_\_. Os últimos manuscritos de Onetti e *Cuando ya no importe*. In: **Manuscrita**, n. 24, 2013.

\_\_\_\_\_. Relatório sobre os manuscritos de *Cuando ya no importe* de Juan Carlos Onetti. In: **Manuscrita**, n. 24, 2013.

\_\_\_\_\_; COSTA, Walter Carlos. (Org). Visões de Onetti. In: \_\_\_\_\_. **Fragmentos**, v. 22, Florianópolis, Editora da UFSC, jan.-jun. 2001, p. 9-10.

RENAUD, Maryse. **Hacia una búsqueda de la identidad**. Tomo I. 1 ed. Tradução de Hugo Giovanetti Viola. Montevideo: Proyección, 1993.

\_\_\_\_\_. **Hacia una búsqueda de la identidad**. Tomo II. 1 ed. Tradução de Hugo Giovanetti Viola. Montevideo: Proyección, 1994.

RODRÍQUEZ MONEGAL, Emir. Novelistas prometedores. **El País Cultural**, Montevideo, mar. 1993.

\_\_\_\_\_. Prólogo. In: **ONETTI. Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1979, pp. 9 -41.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RUFFINELLI, Jorge (Org.). **Onetti**. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973.

\_\_\_\_\_. El lado iluminado de la luna. In: CORBELLINI, Helena; SILVA OLAZÁBAL. **Bienvenido, Juan**: textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti. Montevideo: Linardi y Risso, 2007.

\_\_\_\_\_. Onetti va al cine. In: **Nuevo Texto Crítico**: Onetti 101, v. 23, n. 46 Stanford: Stanford University, 2010.

\_\_\_\_\_; MARRA, Nelson. El caso Onetti (o: el caso Marra). **Nuevo Texto Crítico**: Onetti 101, v. 23, n. 46 Stanford: Stanford University, 2010.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.

SANTOS, Mário José dos. **Os pré-socráticos**. Juiz de Fora: UFJF, 2001.

SILVA, Marcos Roberto da. **O nome próprio em Juan Carlos Onetti**. Dissertação. Florianópolis: UFSC, 2007.

STAUDT, Leo Afonso. Da metafísica do belo a arte como mercadoria: Schopenhauer e a indústria cultural. In: BRAIDA, Celso; DRUCKER, Claudia; BARBOZA, Jair (Orgs.). **Café filosófico**: estética e filosofia da arte. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

STERNE, Laurence. **The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman**: sentimental journey through France and Italy. Munich: Günter Jürgensmeier, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TUCHA (Dolly Onetti): arquivista, narradora e armadora do Caso Onetti. Direção e montagem: Ana Carolina T. Pinto. 2016 (15 min). Disponível em: <<https://youtu.be/HNO5iYaE8bA>>. Acesso em 29 set. 2016.

VARGAS LLOSA, Mario. **El viaje a la ficción**. Madrid: Alfaguara, 2008.

\_\_\_\_\_; CRUZ, Juan. Mario Vargas Llosa en diálogo con Juan Cruz en torno a la figura de Onetti. **Fundación March**, 27 set. 2015. Disponível em <<http://www.march.es/videos/?p0=5840&l=1>>. Acesso em 23 jun. 2016.

VEGH, Beatriz. Días de radio: las razones musicales de Juan Carlos Onetti. In: BIBLIOTECA NACIONAL DE URUGUAY. **Lo que los archivos cuentan 2**. Montevideo, 2013.

WILDE, Oscar. El crítico como artista. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Tradução de Julio Gómez de La Serna. Madrid: Aguilar, 1943, p. 913-966.

\_\_\_\_\_. **Intentions**. New York: Dodd Mead & Company, 1894.

\_\_\_\_\_. **O retrato de Dorin Gray**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Mediafashion, 2016.

# ANEXO 1 – CONVERSA COM DOLLY ONETTI

DC CULTURA

SÁBADO, 10/09/2005 13

ENTREVISTA

## Conversa COM DOLLY

Viúva de Onetti fala sobre sua prisão, o exílio, as leituras preferidas, as bibliotecas privadas e sobre a felicidade que vinha com a escrita

POR ANA CAROLINA T. PINTO E MARCOS R. DA SILVA\*

**A** violinista Dorotea Muir, ou Dolly Onetti, como é mais conhecida, é infatigável divulgadora da obra de seu marido, o escritor Juan Carlos Onetti. Sempre bem disposta, Dolly acompanha jornadas e homenagens dedicadas a seu marido. Em maio último, assistiu os trabalhos sobre Onetti apresentados na Universidade Católica Argentina por membros do Núcleo Onetti de Estudios Literarios Hispano-americanos da UFSJ. No dia seguinte, se recebeu em sua casa, em Buenos Aires, para uma entrevista. Na biblioteca de seu apartamento em Madrid, ela falou um pouco de sua vivência ao lado de um dos maiores escritores da literatura mundial. A seguir, se reproduz um trecho da entrevista.

**Pergunta** – O que há de novo quanto às edições da obra de Onetti?

**Dolly Onetti** – No Brasil, a Editora Planeta lançou *A vida breve* e está lançando *Junta-Cadáveres*. Na Alemanha, acaba de ser lançada a obra completa de Juan em cinco volumes. Também será editada a obra completa na Espanha, pelo Círculo de Lectores, em três volumes. É fantástico que a obra completa esteja disponível, tanto em alemão como em espanhol. Hoje em dia, o que acontece é que raramente se encontram exemplares nas livrarias de Argentina e de Uruguai. Há alguns, mas muitos são piratas. Os livros dizem que não trazem os livros da Espanha, pois ninguém iria comprá-los, já que são muito caros. Mas tudo bem, o importante é que estejam disponíveis. Além do mais, não se pode fazer nada pois eles agem impunemente. Vendem quantidades... Carmen Baiacels, agente de Juan (já se aposentou, mas continua vigiando tudo) mandou-lhes uma carta

dizendo que deviam ter vergonha de fazer tal coisa, mas...

**Pergunta** – Onetti foi detido na época da ditadura no Uruguai...

**Dolly** – Sim, da primeira vez que foram prender, não sabiam bem onde morávamos e quem era ele. Acordaram toda a vizinhança, e foi possível sair antes que nos encontrassem. Creio que isso lhe salvou a vida, pois se os militares o tivessem arrancado da cama às quatro da madrugada, posto um capuz na cabeça e jogado na prisão, ele teria tido um ataque. Depois, quando foi preso, me chamaram e me delegaram porque queriam saber o motivo pelo qual todos protestaram contra sua prisão, até internacionalmente, e se eu havia dito que o estavam maltratando. Ele achava que sairia em seguida. Eu quis ir com ele, mas é claro que não me deixaram. Ficou três meses.

**Pergunta** – Sabe-se que, em Madrid, onde se auto-exilou e morou durante quase 20 anos, Onetti não gostava de sair de casa. Que desculpa dava para isso?

**Dolly** – Não precisava de desculpas. Falava que não queria e pronto. Eu era sua "escrava" absolutamente para ele. Ele só saía quando era obrigado, reclamava,



Dolly Onetti no apartamento em Buenos Aires, no detalhe, um rascunho de um texto do escritor

mas lá. E ele ia por toda Madrid, de táxi, lendo, não olhava nada. Certa vez uma repórter lhe perguntou o que sentia por Madrid, ele disse: "Filha, perdês a viagem, não conheço Madrid". E fazia um ano que vivia lá. E curioso, não lhe interessava, o mundo exterior. Mas quando jovem, em Montevideo, gostava de ir à praia, da natureza, do sol...

**Pergunta** – Quais eram as leituras preferidas de Onetti?

**Dolly** – Lia Faulkner, Céline, seus preferidos, mas lia de tudo. Lia Nietzsche, Heidegger e até a Bíblia. Quando me conheceu, me recomendava muitos norte-americanos: Hemingway, Fitzgerald... Em Madrid, eu percorria a Costa de Mollano, um lugar encantador, com várias casinhas pintadas de verde, com muitos sebos. Quando eu mostrava os livros comprados,

ele dizia: "Esse já li", "esse você já me trouxe três vezes". Além disso, levava para ele muitos romances policiais. Juan lia enorme quantidade. Comprei-lhe *Laura*, de Vera Caspary, e o leu 10 vezes.

**Pergunta** – E a biblioteca de Onetti...

**Dolly** – A biblioteca está lá, em Madrid. Ele teve três bibliotecas em sua vida. Cada vez que deixava uma mulher, deixava uma biblioteca. Me disse: "Na próxima, você vai, pois eu fico com a biblioteca". Ele se usou de predileto e ela falou demais. Quando li o livro, quase morri. Ainda bem que Juan não passou da primeira página, já no início se lia algo semelhante a: "Esse menino que brincava de bola de gude, com essa mesma mão iria escrever...". "Que brega!" disse Juan, e jogou o livro longe.

**Pergunta** – De que maneira se relacionava com a sua obra?

**Dolly** – Juan escrevia... A felicidade para ele era o momento da escrita. Todo o resto: fora! O passado era passado, não interessava. Odiava ler seus textos. Ele sempre dizia: "Se volto a ler algo e me parece que está muito bem, então penso: nunca escreverei tão bem; e se está mal: o que foi que eu deixei de arrumar?" Há uma carta sua, de muitos anos atrás, na qual diz estar chateado, pois tinha que ler as provas para a publicação de seus primeiros livros. Parecia-lhe espantoso. Isso é um pouco como o cachorro que se debruça sobre seu próprio vômito, como ele mesmo falava. Para Juan existia o presente, era escrever e tachar.

**Pergunta** – Alguns personagens onetianos foi motivado por pessoas reais?

**Dolly** – Não.

**Dolly** – Certa vez, Juan estava em um bar e ouviu quando alguém perguntou: "Junta veio?". Juan ficou sabendo que Junta era Junta-Cadáveres, um cara que juntava prostitutas velhas, feias como cadáveres. Ele realmente existiu. Houve outra ocasião em que Juan queria arrecadar dinheiro para que um amigo pudesse comprar presentes para seus filhos, e ele disse que quem doou mais dinheiro foi "Junta-Larsen", o autêntico Larsen, de *Junta-Cadáveres*.

**Pergunta** – Onetti alguma vez expressou o desejo de escrever sua autobiografia?

**Dolly** – Não, isso não lhe interessava. E há poucas biografias dele. Uma que odiei é a de María Esther Gilió. Porque foi um escândalo. Fizem entrevistas com pessoas que indicamos e que podiam falar de Juan de boa fé. Mas quando foram entrevistadas a irmã de Juan, por exemplo, levaram-lhe seu usque predileto e ela falou demais. Quando li o livro, quase morri. Ainda bem que Juan não passou da primeira página, já no início se lia algo semelhante a: "Esse menino que brincava de bola de gude, com essa mesma mão iria escrever...". "Que brega!" disse Juan, e jogou o livro longe.

**Pergunta** – De que maneira se relacionava com a sua obra?

**Dolly** – Juan escrevia... A felicidade para ele era o momento da escrita. Todo o resto: fora! O passado era passado, não interessava. Odiava ler seus textos. Ele sempre dizia: "Se volto a ler algo e me parece que está muito bem, então penso: nunca escreverei tão bem; e se está mal: o que foi que eu deixei de arrumar?" Há uma carta sua, de muitos anos atrás, na qual diz estar chateado, pois tinha que ler as provas para a publicação de seus primeiros livros. Parecia-lhe espantoso. Isso é um pouco como o cachorro que se debruça sobre seu próprio vômito, como ele mesmo falava. Para Juan existia o presente, era escrever e tachar.

\* Pesquisadores do Núcleo Onetti e do Pós-graduação em Literatura da UFSJ





## ANEXO 2 – BACON E ONETTI: UM ESTUDO PARA *DEJEMOS HABLAR AL VIENTO*<sup>1</sup>

Ana Carolina Teixeira Pinto

“I’m a walking clichê”, afirma o protagonista de *Adaptação* (2002), do diretor Spike Jonze<sup>2</sup>, na sequência inicial do filme. A narrativa, que conta a história de sua própria criação, tem a metalinguagem como ponto principal e toda a questão industrial, comercial fílmica como pano de fundo. A contradição entre a limpeza do clichê e a preocupação com a repercussão comercial é pensada e trabalhada durante uma narrativa que inicia lenta e opaca e termina de forma tensa e inesperada. A história do roteirista Charlie Kaufman, nome também do protagonista, consegue sair do clichê da própria metalinguagem e surpreender o expectador com a pintura de um grito. Um grito que se assemelha ao grito pintado pelo expressionista Edvard Munch em 1893. *O grito* de Munch é o último quadro de uma série de seis peças intitulada *Amor*. O grito de *Adaptação* também é a última peça de uma série que poderíamos chamar *Amor*, já que se trata do final trágico de um caso de amor de uma escritora e seu protagonista. Ao deparar-se com a morte de seu amor-protagonista a escritora grita e seu grito é sentido pelo espectador que, sem tentar entender o jogo complexo metanarrativo, entrega-se à angústia de uma mulher em crise existencial. Esta é uma narrativa de sensações, pois como afirma Gilles Deleuze “a sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do sensacional, do espontâneo”<sup>3</sup>.

Esta sensação deleuziana é o que contornará uma aproximação do “*Studium*” e do “*punctum*” delineados por Roland Barthes em *Câmera*

---

<sup>1</sup> Texto publicado na *Revista Landa*, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em <[http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/Ana%20Carolina%20Pinto%20-%20ONETTI%20E%20BACON%20-%20UM%20ESTUDO%20PARA%20DEJEMOS%20HABLAR%20AL%20VIENTO\\_landa\\_0.pdf](http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/Ana%20Carolina%20Pinto%20-%20ONETTI%20E%20BACON%20-%20UM%20ESTUDO%20PARA%20DEJEMOS%20HABLAR%20AL%20VIENTO_landa_0.pdf)>. Acesso em: 07 out. 2016.

<sup>2</sup> ADAPTAÇÃO. Direção Spike Jonze, Estados Unidos, 2002.

<sup>3</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Tradução de Coord. Roberto Machado. Rio de Janeiro, Zahar, 2007, p. 42.

*Clara*<sup>4</sup>. “O contorno é como uma membrana percorrida por uma dupla troca. Alguma coisa passa nos dois sentidos”<sup>5</sup>, ou seja, nossa aproximação será feita com base na economia da troca. Uma troca que passa por Deleuze, Barthes, Onetti, Bacon etc. Uma aproximação que tem um diálogo, também afinitivo, com o texto do crítico onettiano Juan Carlos Mondragón publicado em 2001<sup>6</sup>. Uma aproximação que não tem a pretensão de “make it new”, como sugere Haroldo de Campos no ensaio *A nova estética de Max Bense*<sup>7</sup>, mas que se faz pertinente se lembrarmos a afirmação do poeta Ezra Pound, aludida pelo crítico brasileiro no mesmo texto: “A excelência de um crítico se mede não por sua argumentação; mas pela qualidade de sua escolha”. Sobre a qualidade da escolha inicial, que já fora feita por Mondragón, não há dúvidas. No entanto, a qualidade das escolhas, que seguem a partir da obra do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti e do pintor irlandês Francis Bacon, cabe a cada crítico-leitor deste artigo analisar.

#### O *studium* e a aventura da partida

Em *Câmara Clara* Barthes fala sobre uma metodologia própria de escolha e análise da obra de arte, mais especificamente a fotografia. Primeiro esclarece sua posição de observador e objeto-ser-fotografado e não criador-fotógrafo. Portanto Barthes deixa claro sua condição de crítico, ou seja, de pensador da metalinguagem (lembramos novamente Haroldo de Campos e seus ensaios reunidos sob o título *Metalinguagem*). Barthes discursa então sobre duas formas de escolha do objeto, o que chama *Studium* e *Punctum*. Detenemos-nos ao *Studium* como ponto de partida de nossa aproximação.

O *Studium* pode ser a animação inicial da aventura. A aventura é o que faz a foto/cena existir, que só se mostra a partir de uma animação.

---

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>5</sup> DELEUZE, *Francis Bacon*, p. 21.

<sup>6</sup> MONDRAGÓN, Juan Carlos. Las ideas estéticas del comisario Medina. In: *Revista Río de La Plata: Juan Carlos Onetti. Nuevas lecturas críticas*. n. 25. Actas del Coloquio de Paris. UNESCO 13/14 diciembre de 2001.

<sup>7</sup> CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem: ensayos de teoria e crítica literária*. São Paulo: Cultrix, p. 9.

A foto/cena “me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação. A própria foto não é em nada animada, mas ela me anima: é o que toda aventura produz”<sup>8</sup>. A aventura do *Studium* está repleta do saber e da cultura do leitor/espectador, que primeiramente, vê na foto/cena os dados históricos pontuais da imagem. O *Studium* mostra a informação que a imagem inevitavelmente carrega, e que pode ser lida por qualquer homem contemporâneo que não consiga sair de sua condição, como já afirmava Barthes em outros textos e também “Bacon ao falar da fotografia: ela não é uma figuração do que vemos, ela é o que o homem moderno vê”<sup>9</sup>.

O *Studium* “não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular”. Assim, o *Studium* impregnado de uma leitura cultural, contextual nos leva ao clichê. E assim como Deleuze e Barthes instalam sobre a pintura e a fotografia a impossibilidade de uma criação “sobre uma superfície branca e virgem”, a crítica como operação da metalinguagem não podia ser diferente, ela também está “sitiada pelas fotografias e pelos clichês que se instalam sobre a tela antes mesmo que o pintor comece seu trabalho. A superfície já está toda investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais é necessário romper”<sup>10</sup>.

“I’m a walking clichê”, diria o crítico nas primeiras linhas de um artigo sobre sua função de crítico contemporâneo.

Nossa aventura da partida está nas tortas pequenas coincidências biográficas: Onetti e Bacon nascem no mesmo ano, 1909. Oriundos de culturas diferentes, em continentes diferentes, Onetti nasce em Montevidéu no dia 1 de julho e Bacon em Dublin em 28 de outubro. Onetti vive em sua juventude entre Montevidéu e Buenos Aires e se muda para Madrid em 1975, por razões políticas. Bacon vive até a adolescência entre Dublin e Londres e passa a maior parte de sua vida na capital inglesa, com visitas eventuais a Paris. Ambos são segundo filho e por diferentes razões não cursaram a escola regularmente. Vale destacar que a origem do sobrenome do uruguaio é Inglesa/Irlandesa

---

<sup>8</sup> BARTHES, *A câmara clara*, p. 17.

<sup>9</sup> DELEUZE, *Francis Bacon*, p. 19.

<sup>10</sup> *Ibid.*

segundo os levantamentos do crítico Jorge Rufinelli<sup>11</sup> e confirmados pelo próprio Onetti<sup>12</sup>.

Ambos morrem na mesma capital, Madrid na década de 90. Bacon em 1992 e Onetti em 1994.

Alguns dados biográficos. Pontuações históricas. *Studium* que inicia nossa aventureasca aproximação à cena Onetti/Bacon.

### O *studium* e a continuação

Além dos dados comentados, podemos pensar em outros níveis de *Studium* relacionados com nossa cena. Elementos importantes para a compreensão da escolha dessa aproximação, que já foram muito bem delineados por Mondragón e que, na busca da limpeza dos clichês, deverão ser aqui repetidos.

A relação de Onetti com a pintura é posta em evidencia na capa de sua primeira novela, *El pozo*, publicada em 1939 (Ver Anexo - Figura

---

<sup>11</sup> RUFINELLI, Jorge (Org.). *Onetti*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973, p.10.

Origen de su apellido. “El apellido es de origen británico, irlandés, probablemente; antaño se escribía O’Nety. A mediados del siglo XIX su bisabuelo fue el secretario privado del general Rivera, líder de las fuerzas insurgentes que luchaban contra el sangriento Rosas, que en ese momento trataba de extender su, influencia al Uruguay”. Cf. Harss, 223/4.

<sup>12</sup> “Una leyenda que 61 ha colaborado a crear, quiere que su apellido sea de origen irlandés –O’Nety, italianizado en Onetti en el transcurso del siglo XIX- y que su bisabuelo fuera secretario privado del general Rivera. Así, ha contado el propio Onetti que ‘Se hizo secretario de Rivera en circunstancias muy curiosas. El bisabuelo O’Nety tenía una tienda general en un pueblo del interior y un día pasó Rivera en una de las tantas revoluciones que hubo en el Uruguay, y estuvo esa noche con este viejo Pedro O’Nety. Estuvieron jugando a las cartas, que era la gran pasión del general Rivera. Y al final lo sedujo tanto la personalidad de Rivera que el cretino cargó todo el almacén en una carreta y como sabía leer y escribir, cosa misteriosa en la campaña, Rivera lo nombra secretario de él. Ahora, he visto correspondencia muy vieja que conservaba una tía mía, que el apellido es O’Nety. Entonces me puse a averiguar. Y resulta que el primero que vino acá, o sea mi tatarabuelo, ese hombre era inglés nacido en Gibraltar. Fue mi abuelo el que italianizó el nombre. Creo que por razones políticas, razones de ambiente yo no sé”. In: AINSA, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa, 1970, p. 172.

1). Nessa capa encontramos um desenho com a assinatura de Picasso, desenho este que o próprio Onetti revela a seu amigo Payró ser uma “broma”: “No me reproche demasiado el Picasso de la carátula. Me ha servido para divertirme en silencio con mucha gente”<sup>13</sup>. Sobre a origem do desenho, já comentada e pesquisada por alguns críticos como Hugo Verani e Jorge Ruffinelli, preferimos como Mondragón deixar algumas “confusões”.

Ao longo de suas narrativas, poderíamos destacar a definição da iluminação e das cores, a insistente insinuação das dimensões plásticas, do ponto de vista e da perspectiva. Na hipótese de Mondragón, a arte imagética funciona como um sistema de significados paralelo aos poderes da palavra na narrativa onettiana. Narrativa que tem a indefinição de contornos como uma característica essencial em toda sua obra. No entanto, é em *Dejemos hablar al viento*, de 1979, que estas observações se fazem mais evidentes.

*Dejemos hablar al viento*, dividido em duas partes, é considerada a obra mestra no que se refere a intertextualidade<sup>14</sup> onettiana, ou seja, está carregada de alusões e até mesmo repetições de falas, situações e trechos de outros textos do autor. Como outras obras de Onetti, é autorreferencial e tem a metalinguagem como tema principal. Neste caso, o protagonista e narrador da primeira parte, Medina, é um pintor, falso enfermeiro, ex-médico que se torna um comissário no segundo capítulo. Durante as 143 páginas da primeira parte Medina destaca as cores, as sombras, a iluminação dos ambientes; relata sua necessidade de pintar, objetos, paisagens, nus, perfis; descreve suas sensações sobre as imagens que vê, sobre as telas que pensa em pintar, sobre as telas que pinta, sobre as telas que já pintou, sobre sua forma de arte, sobre a forma de arte de outros; isto é, Medina fala sobre artes plásticas. Por tais motivos, essa escolha é de certa forma clichê, posto que falar de artes plásticas em Onetti é obviamente falar em *Dejemos hablar al viento* e Medina. Em nossa ânsia de limpar o clichê não podemos deixar de passar por isso.

---

<sup>13</sup> ONETTI, Juan Carlos. *Cartas de un joven escritor*: correspondencia con Julio E. Payró. Montevideo: Trilce, 2009, p. 94.

<sup>14</sup> A intra/intertextualidade é, digamos, um elemento clichê da crítica, pois depois de muita crítica apontando o tema, as relações são evidentes. Cf. *A vigília da escrita* de Liliana Reales (2009).

## O *punctum* e a cena dentro da cena

O *Punctum* é o elemento que não se busca, é o elemento que salta da imagem e quebra, corta, “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”<sup>15</sup>. A palavra latina “remete também à ideia de pontuação”, como se esses elementos fossem pontos sensíveis da imagem que com um veneno doce picam o leitor/observador. O *Punctum* não é algo coletivamente evidente, ele é singular, não age através da sabedoria cultural, age a partir das sensações de cada leitor/espectador. O *punctum* é a cena dentro da cena, a forma como Medina se relaciona com a imagem rasga a cena e se deslumbra para nós:

Podrían ser, recuerdo, las diez de la mañana; ahora la playa estaba soleada, fría y un viento agresivo removía la arena. Me levanté, hice lenta mi marcha, sin apartar los ojos de la figura pequeña y acurrucada. Caminé hasta que el gran perro amarillo se hizo persona y mujer, otra más en esta historia que por ser verdadera no será útil para nadie. Así, repito, mientras buscaba una ola imposible o fingía buscarla apareció Juanina, se incrustó en el mundo<sup>16</sup>.

Medina prepara o leitor pintando a cena. Através de sua descrição, o leitor sente a luz do sol, o vento frio na praia e a areia em seu rosto. A imagem não está nítida, primeiro é um pequeno cão amarelo, depois uma mulher acorçada. O animal que se deforma em mulher, que se desconfigura enquanto homem e enquanto animal nos remete a pinturas de Bacon que deformam/formam um corpo humano com uma cabeça de animal (Figura 2), ou um homem acorçado como um animal (Figura 3 e 4), ou um cachorro e um chipanzé desfigurado (Figura 5). Deleuze define esta desconfiguração da imagem uma característica do realismo deformativo, que “comporta traços, traços de corpo ou de cabeça, traços de animalidade ou de humanidade, que lhe conferirão um realismo intenso”<sup>17</sup>. Michel Leiris sugere: “It may be that realism, in its most profound expression, is always subjective”, em sua opinião a intensidade extrema de Bacon abarca dois procedimentos

---

<sup>15</sup> BARTHES, *A câmara clara*, p. 46.

<sup>16</sup> ONETTI, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 67.

<sup>17</sup> DELEUZE, *Francis Bacon*, p. 130.

paradoxais: “a more or less marked distortion of the figures combined with a fairly naturalistic treatment of their surroundings”<sup>18</sup>. Este realismo intenso e chamado algumas vezes de hiper-realismo é também a sensação da leitura onettiana. E assim como na pintura de Bacon, constitui-se “uma zona de indiscernibilidade, de indecisão”<sup>19</sup>.

Mas adiante o narrador protagonista continua sua descrição revelando outros detalhes que despontam da cena, a primeira coisa a pensar é o que Deleuze chama de “a pista”. A pista, ou seja, a área onde, nas obras de Bacon, delimita-se o espaço do personagem. Este espaço tem como objetivo isolar a figura, mas não imobilizá-la, já que o movimento é uma constante em suas pinturas.

La vi sentada en la orilla húmeda, sobre el charco delgado que renovaban las olas. Tenía un abrigo castaño y viejo, se abrazaba las rodillas; a veces sacudía y alzaba la cabeza, el pelo corto como el de un muchacho, negro, dibujado con tinta china y a pincel. Se estaba empapando sentada en la costa; la humedad, la espuma y las algas le trepaban las ropas, se adueñaban, meciéndose, de los zapatos cortos y gruesos<sup>20</sup>.

Aqui observamos a personagem sendo isolada, sentada sobre um contorno mais escuro na areia úmida sendo molhado com a água do mar em movimento que entrava e saía de cena. Na pintura de Bacon, *Duna de Areia*,<sup>21</sup> de 1983 (Figura 6) observamos este movimento de areia ao vento, que entre e sai de uma caixa e um indício de marcação de uma poça d'água. Este é o campo operatório de Medina que define assim um fato e torna da imagem um ícone<sup>22</sup>. Um ícone de transfiguração, que

---

<sup>18</sup> LEIRIS, Michel. *Francis Bacon*. Tradução de John Weightman. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1987, p.11.

<sup>19</sup> DELEUZE, *Francis Bacon*, p. 29.

<sup>20</sup> ONETTI, *Dejemos hablar al viento*, p. 68.

<sup>21</sup> FICACCI, Luigi. *Francis Bacon*. Tradução de Ana Margarida Obst. Lisboa: Taschen, 2007, p. 87.

<sup>22</sup> Operação esta pensada por Deleuze: “É um campo operatório. A relação da figura com seu lugar isolante define um fato: o fato é... o que acontece... E a figura, assim isolada, torna-se uma imagem, um ícone”. *Lógica da sensação*, p. 12.

primeiro se parece um cão amarelo, depois pessoa/mulher e agora um garoto de cabelo negro.

Me acerqué y me miró; tal vez sus lentos ojos no hayan llegado al principio hasta mi cara, mi barba. Pero yo pude ver, desde el primer momento, la desesperación hecha un callo, orgullosa y cínica, el odio permanente e impersonal. Menos de veinte años, el cuello demasiado largo y triste, la cara huesosa y fría, la nariz curva, pequeña y disneica. Vi los retratos que podían nacer de aquella cabeza, no adiviné el futuro<sup>23</sup>.

A figura agora nos mostra seu sentimento e através dele a sensação do pintor/leitor/espectador sobre ela. A figura desfigurada está carregada de sentimento de ódio, não um ódio qualquer, mas um ódio permanente e impessoal, ou seja, vazio, profundo e indissociável da figura. Bacon pinta, em 1944, *Tres Estudios para Figuras na Base de uma Crucificação* (Figura 7). Nesse tríptico, de tom laranja espalhado sobre toda a tela, atinge, segundo Luigi Ficacci tão violentamente o observador,

como se com o objetivo de lhe retirar todos os poderes de percepção e eliminar a possibilidade da leitura das formas de acordo com convenções comuns de lógica racional. Um único sentimento une as figuras, estando cada uma isolada na sua tela; é um sofrimento e uma expressão atemorizada de vítimas e testemunhas de algo cujo efeito é cruel sentido de trágico<sup>24</sup>.

Esse tríptico está composto de elementos humanos e animais impenetráveis e enigmáticos devido sua deformação e ambiguidade. A figura humana sobre “a pista” está na primeira tela acocorada de cabeça baixa e semivestida. Na segunda tela, tem a forma de uma grande ave com boca humana e com os olhos vendados. Na terceira, se parece a um

---

<sup>23</sup> ONETTI, *Dejemos hablar al viento*, p. 68.

<sup>24</sup> FICACCI, *Francis Bacon*, p. 13.

cão com boca de cobra/homem aberta, temos a sensação de estar exprimindo um som, um uivo, um grito.

Poderíamos pensar na pintura/cena de Medina também como um tríptico. Primeiro temos um pequeno cão amarelo numa manhã ensolarada e ventosa, seguindo uma mulher acorçada sobre a poça de água do mar em movimento, por último uma cabeça ossuda andrógina que denota ódio, um ódio impessoal, poderíamos dizer um grito de ódio.

A necessidade de pintar cabeças e perfis é constante na narrativa de *Dejemos hablar al viento*. Nessa mesma seqüência, o pintor expressa essa vontade mais de uma vez:

Inmóvil, perniabierto, casi tocándola, traté de encender la pipa, quise saludarla, encontrar la frase mágica capaz de convertirla nuevamente en perro, equivocación, en nada. Porque necesitaba pintar aquel perfil, me movía indeciso entre prólogos antiguos, deseaba no haberla visto nunca.

La miré, volví a mirarla mientras alzaba el vaso y acepté que preferiría matarla antes de dejarla escapar sin copiarle el perfil.<sup>25</sup>

Além de Juanina, Medina pinta o perfil de Olga: “Un busto en perfil, impreciso; recuerdo que importaban más los detalles de la blusa de encajes, inventados en parte, que la cara de Olga”<sup>26</sup>. E de Frieda, “Las paredes de su casa ya no pueden soportar más Friedas, de frente, de perfil, de tres cuartos”<sup>27</sup>. Bacon também tem nas cabeças uma marca inconfundível de sua pintura. Para Deleuze “Bacon é um pintor de cabeças e não de rostos”<sup>28</sup>, pois segue uma estrutura espacial a qual a cabeça é sempre dependente do corpo, e não independente como talvez um rosto, que pode ser lembrado de forma isolada (Figura 8, 9 e 10). Essa estruturação da figura na tela também pode ser observada na pintura de Medina, a cabeça do cão/mulher/garoto é parte de um corpo acorçado na beira da praia.

---

<sup>25</sup> ONETTI, *Dejemos hablar al viento*, p. 76.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>28</sup> DELEUZE, *Francis Bacon*, p. 28.

A cabeça, sempre parte de um corpo que não é simplesmente uma estrutura de ossos revestida de carne, o corpo em Bacon é o que Deleuze chama de vianda. “A vianda é o estado tal do corpo em que a carne e os ossos se confrontam localmente, ao invés de se comporem estruturalmente. [...] Na vianda diremos que a carne descende dos ossos, enquanto que os ossos se elevam da carne”<sup>29</sup>, e acrescenta: “A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indicernibilidade, ela é este ‘fato’, este estado mesmo em que a pintura se identifica aos objetos de seu horror ,ou de sua compaixão”<sup>30</sup>. Medina se aproxima de Juanina por sua vianda. Sua cabeça é descarnada, pois seus ossos vêm da carne do restante de seu corpo que se faz animal. Juanina é um cão, um bicho raro.

Quando dejó de burlarse, volví a mirarle los huesos descarnados, la nariz exacta y vibrátil. A falta de talento y de una ola rabiosa y blanca que se inmovilizara para mí, era eso, esa cabeza audaz y canalla lo que yo necesitaba pintar.

—No —repetí abstraído—, no se trata de piedad. Usted me interesa porque mi colección de bichos raros es hoy muy escasa<sup>31</sup>.

Como se partisse de uma pintura de Bacon, a figura escolhida é pintada por Medina em forma de tríptico, como podemos observar na confissão do protagonista:

Pero estuve trabajando enfurecido por las tardes en los tres dibujos de desnudos —tenían que ser tres— y en el retrato, la cabeza de cuello dislocado, el pelo chato con la ancha línea amarillenta que lo dividía<sup>32</sup>.

Esse tríptico é composto por três nus, isto é, a vianda está presente, a carne é parte importante dos três desenhos. Além disso, a cabeça

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 30.

<sup>30</sup> Ibid., p. 31.

<sup>31</sup> ONETTI, *Dejemos hablar al viento*, p. 78.

<sup>32</sup> Ibid., p. 89.

deformada, com o pescoço deslocado está presente em um deles. Na obra de Medina assim como na de Bacon “O corpo não se revela a não ser quando ele deixa de ser suspenso pelos ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando eles existem um para o outro, mas cada um de seu lado, os ossos como estrutura material do corpo, a carne como material corporal da Figura”<sup>33</sup>.

Como já afirma Mondragón, esse universo estético de Medina remeda, pois a aventura marginal e transgressora de Francis Bacon, e estes exemplos do *punctum* que saltam da cena Onetti/Bacon nos transborda com a sensação detetivesca e sempre clichê da crítica: as coincidências. O que o crítico chamou de “estranhíssimas coincidências” é o que nos leva ao desejo de voltar ao *Studium* e prestar um pouco mais de atenção a esta cena.

### O *studium* como estudo

O *Studium* não quer dizer estudo, pelo menos de imediato, pois ele é a referência que se vê na imagem quase que imediatamente. Uma referência que se faz provinda de certa educação cultural e intelectual. No entanto, a partir do momento que o *studium* e o *punctum* coexistem nasce o angustiante desejo do estudo, logo, seu grito. O estudo é uma constante na obra de Bacon, muitos de seus trípticos e outras pinturas são intituladas “um estudo de/para...”. Poderíamos atribuir este fato, além dessa coexistência de um *studium/punctum*, ou seja, cultura/sensação, ao caráter em construção do estudo. Um estudo é sempre um processo e não apenas um produto final. Esse processo é característica da obra de Bacon, assim como da narrativa onettiana e da obra de Medina. Além, é claro da própria nomeação dos quadros de Bacon, podemos observar essa característica por meio da insistente repetição existente nos três autores. Uma repetição temática simplesmente, como uma repetição pontual de trechos inteiros de narrativas dentro de outras narrativas e de figuras em diferentes pinturas. Uma repetição que na impossibilidade de acontecer como repetição, mostra-se sempre como a continuação de um estudo, que agrega um novo significado a cada nova repetição.

Para Barthes reconhecer o *studium* é “fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las,

---

<sup>33</sup> DELEUZE, *Francis Bacon*, p. 32.

desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o studium) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores”<sup>34</sup>. Claro que sabemos que o próprio Barthes desautoriza esta questão ao proferir a morte do autor em seu ensaio “Da obra ao texto”<sup>35</sup>, no entanto o clichê precisa ser limpo e para isso convocamos a repetição de dados e mergulhamos em nosso desejo detetivesco (sempre clichê).

Bacon registra, em uma conversa com Franck Maubert, sua motivação vinda da literatura: “Gosto da força das palavras. Quem pode substituir Yeats, T.S. Eliot, Shakespeare, Racine, Ésquilo? A leitura de Ésquilo me impõe imagens, engendra-as dentro de mim. Nunca me cansei dele. Esses autores me estimulam. Seu poder continua insubstituível para sacudir a realidade e torná-la ainda mais crua”<sup>36</sup>. E mais adiante sua preferência pela poesia: “Os poetas decerto me ajudam a ir ainda mais longe... Gosto da atmosfera na qual eles me fazem mergulhar. Elas podem me levar ao êxtase. Às vezes, basta uma palavra... Os poetas me ajudam. A pintar, sim, e sobretudo a viver”<sup>37</sup>.

O onettiano Hugo Verani, ao escrever o estudo preliminar da correspondência de Onetti com Payró, revela não apenas a motivação da literatura e das artes visuais para a obra onettiana, mas também a importância para sua formação como escritor. Em suas cartas Onetti declara sua preferência à crítica das artes plásticas:

Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnica y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música. El por qué de esto no lo veo muy claro. Acaso porque la pintura es mucho más oficio que su otra hermana; al tratar de ella la gente se refiere, trabaja con elementos

---

<sup>34</sup> BARTHES, *A câmara clara*, p. 21.

<sup>35</sup> BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>36</sup> MAUBERT, Franck. *Conversas com Francis Bacon*: O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 26.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 23.

concretos y demostrables (en un aspecto, al menos). El color en pintura es color; en literatura es imagen, manera de decir, de aproximarse a la sensación que –a Dios gracias- termina siempre de escapar<sup>38</sup>.

Bacon é ajudado pelos poetas a pintar e Onetti pela crítica e sua pintura a escrever. Bacon revela que a pintura de Picasso foi a responsável pelo seu “clique” artístico. Em 1928 seu tio o “arrasta” a uma exposição de Picasso na galeria Rosenberg, a partir daí Bacon começa de forma despreziosa e não conclusiva a desenhar e pintar<sup>39</sup>. No mesmo ano, também com 19 anos, Onetti tem sua iniciação literária fundando, com dois amigos, uma revista, *La Tijera de Colón*, que teve sete números publicados<sup>40</sup>. Bacon afirma inúmeras vezes sua preferência por Picasso e Onetti, como já comentamos, revela esta preferência com o desenho da capa de sua primeira novela. No caso de Bacon, sua influência ou a “intersecção de pontos de vista” como prefere chamar a curadora do Museu Nacional Picasso em Paris, Anne Baldassari<sup>41</sup>, é notoriamente objeto de pesquisa de críticos e estudiosos de arte. Sendo que a própria Baldassari publica em 2005 o estudo *Bacon Picasso: The life of images*. No caso de Onetti, entretanto, segundo suas cartas a Payró, é pela obra de Gauguin sua paixão maior. Onetti se identifica não apenas pela a obra do pintor francês, mas também por sua vida, que considera uma vida artística<sup>42</sup>. Sobre Picasso Bacon afirma gostar de tudo: “Todo Picasso. O homem é fascinante. E toda sua obra fervilhante, imprevisível”<sup>43</sup>. Gauguin pai de Picasso, segundo sugerem alguns críticos, pode ser encontrado em destaque na narrativa onettiana. Em *Tierra de nadie*, de 1941, o protagonista, Aránzuru, tem a fantasia de fugir para a ilha de *Faruru*, paraíso para os sonhos. *Faruru* é o nome proveniente de uma série de gravações em madeira de Gauguin. Onetti que já havia declarado sua admiração pela vida artística do pintor, faz deste o desejo

---

<sup>38</sup> ONETTI, *Cartas de un joven escritor*, p. 41.

<sup>39</sup> MAUBERT, *Conversas com Francis Bacon*, p. 29.

<sup>40</sup> FERRO, Roberto. *Onetti - La fundación imaginada* (La parodia del autor en la saga de Sta<sup>a</sup> M<sup>a</sup>). Buenos Aires: Alción, 2003, p. 31.

<sup>41</sup> BALDASSARI, Anne. *Bacon Picasso: The life of images*. Italy: Éditions Flammarion, 2005, p. 13.

<sup>42</sup> ONETTI, *Cartas de un joven escritor*, p. 57.

<sup>43</sup> MAUBERT. *Conversas com Francis Bacon*, p.53.

do personagem de *Tierra de nadie*. Hugo Verani nos lembra que esta é a vida artística do pintor, que vai morar nas ilhas Marquesas para buscar pureza e paz<sup>44</sup>. Sobre esta passagem, Roberto Ferro comenta: “La alusión a Gauguin atrae a la novela la idea del artista y la vida artística como dos términos solidarios e inseparables, a los que se opone una vida cómoda y burguesa, en la que es imposible pensar el arte más allá del consumo y el ornamento”<sup>45</sup>. Segundo o próprio Onetti, o crítico de arte Elie Faure, em sua obra *História da arte*, condena o pintor pela necessidade de refugio para pintar<sup>46</sup>, ponto de vista que Onetti rechaça completamente, pois o escritor compartilha esta necessidade com seu querido Gauguin, e por isso, quem sabe coloca Medina, em *Dejemos hablar al viento*, vivendo em uma casa na areia, na praia, onde ele procura incessantemente uma onda, uma onda perfeita para pintar.

El viento aumentaba el frío y de pronto comprendí para siempre, incómodo, lúcido. Yo podía pintar lo que quisiera y hacerlo bien. Campesinos, retratos, el cuadro del Papa que continuaría colgado en la iglesia de Santa María. Pero nunca la ola prometida a Cristiani, la cresta de blancura sucia que lo diría todo. Nunca la vida y su revés, la franja que nos muestra para engañarnos<sup>47</sup>.

Medina quer pintar o *punctum* e fazer um “estudo” do mundo, pois a onda suja e falsa diria tudo, a vida e seu revés. A pintura seria como uma franja que esconde e por isso mostra que estamos sempre enganados, a dobra deleuziana. A pintura seria a fuga incessante do clichê do qual ele não consegue fugir. O clichê que ele sabe e pinta muito bem, camponeses, retratos, o quadro do Papa. Para isso o pintor busca ver a onda que ele mesmo afirma não existir, mesmo falsa: “Sólo vendo olas y la ola que me gustaría, o no, venderle, no fue pintada aún. Ni siquiera puede verla, ni siquiera se rompió en la costa una ola falsa que pudiera representarla, contarme chismes, adelantarme la verdad”<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> VERANI, Hugo. In: ONETTI, Juan Carlos. *Cartas de un joven escritor*, p. 19.

<sup>45</sup> FERRO, *Onetti - La fundación imaginada*, p. 143.

<sup>46</sup> ONETTI, *Cartas de un joven escritor*, p. 42.

<sup>47</sup> ONETTI, *Dejemos hablar al viento*, p. 68.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 95.

Mas para pintar-la ele precisa acreditar em sua ausência: “Pero olas así no había y yo no llegaba a creer tanto en su ausencia como para empezar a pintarla”<sup>49</sup>. Pois, a linguagem, seja ela escrita ou pintada, é sempre, segundo Barthes, ficcional<sup>50</sup>, assim como a própria realidade. A não presença da onda perfeita, seria a impossibilidade de ver a vida e seu revés, ou ainda, o grito podre do mundo, ou seja, a impossibilidade de ver a realidade. Neste sentido, sabendo de sua ausência, a onda poderia ser lembrada, pois só lembramos algo ausente, e então registrada, pintada, e assim, em forma de pintura se tornaria presente.

“No era una ola del Pacífico, no era una ola japonesa; que esto quede aclarado”<sup>51</sup>. Medina ressalta esta não presença inclusive no campo artístico, quando afirma, em meias palavras na frase citada, que esta onda ainda não foi pintada por ninguém, nem mesmo pelo famoso artista japonês Katsushika Hokusai (1760-1849), conhecido, entre outras coisas, por sua obra *The Great Wave*. Poderíamos lembrar também a pintura *The wave*, de Gauguin de 1888.

Medina busca uma onda na ânsia de sair do clichê e da pintura histórica carregada de *studium*. Cristiani o aborda sobre o tema:

—Usted que pinta, señor. Por qué no hace cuadros para mostrarle a la humanidad el peligro de las bombas atómicas... Quiero decir que la gente habla mucho, pero ni siquiera lo imagina. En lugar de balas, hidrógeno.

Yo quería insultarlo, pero contesté con dulzura, lento:

—Tiene razón, Cristiani, sería bueno, sería mejor. Pero la humanidad no va a mirar mis cuadros. Está seguro. Y es posible que después de las bombas empiece el paraíso. Sin embargo, usted y yo andamos en lo mismo. Hay que pensarlo.<sup>52</sup>

Cristiani quer ver a intenção na pintura, procura um engajamento político, o *studium*. O personagem representa um leitor ingênuo à procura da pintura clichê. Medina por sua vez é paciente e tenta ampliar

---

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> BARTHES, *A câmara clara*, p. 128.

<sup>51</sup> ONETTI, *Dejemos hablar al viento*, p. 95.

<sup>52</sup> Ibid., p. 66.

os horizontes de Cristiani, destacando sua dúvida perante certezas. Como ter certeza das conseqüências de uma bomba? Por último, Medina sugere que ambos, assim como todas as pessoas, têm a mesma responsabilidade de denúncia. Assim, ele faz um convite a Cristiani: *pinte você. Afinal quem é o leitor e quem é o autor?*

Em 1962 Bacon declara a David Sylvester sua frustração “[...] infelizmente, eu ainda não consegui fazer aquela imagem que é capaz de reunir nela todas as outras”<sup>53</sup>. Esta se parece muito à vontade de Medina na busca de sua onda perfeita.

Em 1979 Bacon revela sua tentativa de fazer um quadro “de uma praia com uma onda se quebrando”<sup>54</sup>. Sua motivação fora quando estava no sul da França vendo as ondas se quebrando e em suas palavras: “simplesmente me aconteceu ver aquela onda quebrando-se daquela maneira”<sup>55</sup>. Haveria Bacon visto a onda perfeita? Para Mondragón uma curiosa coincidência. E ainda haveria outras, como também assinala o crítico, a série de pinturas do papa que o personagem Medina realiza no início de sua carreira e que podemos relacionar com a série de Bacon baseada no quadro de Velázquez *Retrato do papa Inocêncio X* (Figura 11 e 12).

Coincidência ou não, nós críticos não conseguimos limpar o clichê, ainda buscamos a “onda perfeita”. E nessa ânsia do “estudo” lembramos que Oneti vive em Madrid desde 1975, em 1974, Michel Leiris, renomado crítico de arte, assina o texto do catálogo de Bacon. Em 1975 o *Metropolitan museum of Art* de Nova York recebe a obra de Bacon, e suas entrevistas com David Sylvester até esse ano são publicadas. Em 1978 Bacon faz sua primeira exposição em território espanhol, Madrid e Barcelona. “I’m a walking clichê”.

Quem alcança a limpeza do clichê, a coexistência do *studium* e do *punctum*, o “estudo” é Medina que escondido de todos, nas noites escuras com luz artificial, logra pintar a onda perfeita. A personagem Gurisa, no final do romance é quem descobre o quadro:

---

<sup>53</sup> SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: A brutalidade dos fatos*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Itália: Cosac & Naify, 1995, p. 22.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 149.

Y pude ver que había un cuadro grande, pintado sobre cartón que representaba una ola gigantesca, hecha toda con pedazos de blancura distinta. Blancura de papel, de leche, de piel. Nunca en este río hubo, nadie puede haber visto una ola como ésa. Así que pensé que el comisario la había imaginado o que era un recuerdo de otro país, de otro río o de un mar que yo nunca vi<sup>56</sup>.

Em 1979 Onetti publica *Dejemos hablar al viento* no mesmo ano Bacon transforma uma onda em jato de água e conclui sua tela *Jato de água* (Figura 13). “I’m a walking clichê”. Para o “estudo” não existem coincidências, apenas clichês da crítica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AINSA, Fernando. **Las trampas de Onetti**. Montevideo: Alfa, 1970.
- BALDASSARI, Anne. **Bacon Picasso: The life of images**. Italy: Éditions Flammarion, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução de. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Cultrix.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Tradução de Coord. Roberto Machado. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- FERRO, Roberto. **Onetti - La fundación imaginada** (La parodia del autor en la saga de Sta<sup>a</sup> M<sup>a</sup>). Buenos Aires: Alción, 2003.
- FICACCI, Luigi. **Francis Bacon**. Tradução de Ana Margarida Obst. Lisboa: Taschen, 2007.
- LEIRIS, Michel. **Francis Bacon**. Tradução de John Weightman. Barcelona: Ediciones

---

<sup>56</sup> ONETTI, *Dejemos hablar al viento*, p. 240.

MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon**: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MONDRAGÓN, Juan Carlos. Las ideas estéticas del comisario Medina. In: **Revista Río de La Plata**: Juan Carlos Onetti. Nuevas lecturas críticas. N° 25. Actas del Coloquio de Paris. UNESCO 13/14 diciembre de 2001.

ONETTI, Juan Carlos. **Cartas de un joven escritor**: correspondencia con Julio E. Payró. Montevideo: Trilce, 2009.

\_\_\_\_\_. **Dejemos hablar al viento**. Barcelona: Seix Barral, 1984.

\_\_\_\_\_. **Tierra de nadie**. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

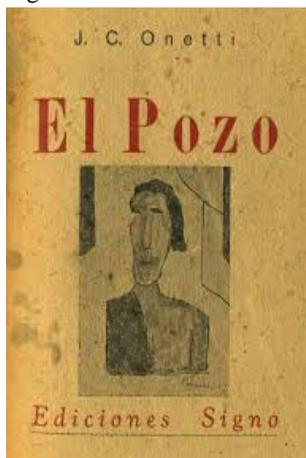
REALES, Liliana. **A vigília da escrita**: Onetti e a desconstrução. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.

RUFINELLI, Jorge (Org.). **Onetti**. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**: a brutalidade dos fatos. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Itália: Cosac & Naify, 1995.

## ANEXOS

Figura 1



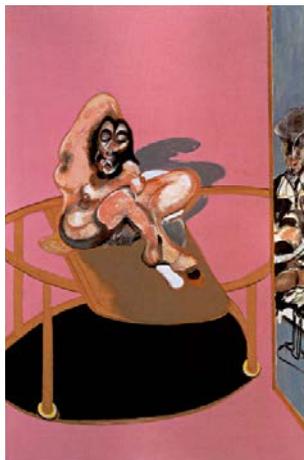
Capa da 1ª edição de *El pozo*.

Figura 3



*Nu acororado*, 1950 – 1951.

Figura 2



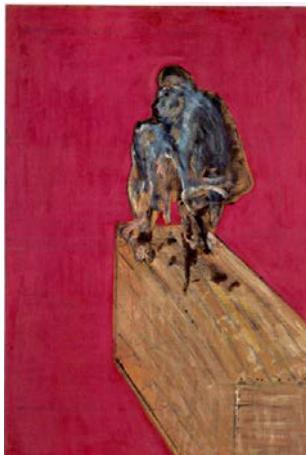
*Estudo de um nu com figura num espelho*, 1969.

Figura 4



*Homem ajoelhado na relva*, 1952.

Figura 5



*Estudo de um chimpanzé, 1957.*

Figura 6



*Duna de areia, 1983.*

Figura 7



*Três estudos para figuras na base de uma crucificação, 1944.*

Figura 8



*Três estudos da cabeça humana, 1953.*

Figura 9



*Estudo para auto-retrato, 1985-1986.*

Figura 10



*Três estudos de Muriel Belcher, 1966.*

Figura 11



*Cabeça VI*, 1949.

Figura 12



*Estudo segundo Velásquez*, 1950.

Figura 13



*Jato de água*.

### ANEXO 3 – EL IMPOSTOR OU LA IMPOSTORA<sup>1</sup>

Ana Carolina Teixeira Pinto

Em 30 de maio de 1994 em Madrid, o mundo da literatura perde um de seus mais importantes escritores, Juan Carlos Onetti com então 84 anos. Em seu último ano de produção, 1993, publica cerca de 11 contos curtos inéditos (“Ella”, “La araucaria”, “La escopeta”, “Las tres de la mañana”, “El impostor”, “Los besos”, “La mano”, “Ida y vuelta”, “Tu me dai la cosa me, io te do la cosa te”, “Maldita primavera”, “Bichicome”), além de seu último romance *Cuando ya no importe*.

Esta última leva de contos do escritor uruguaio é composta de narrativas de no máximo três páginas, mas que não deixam de tratar de temas essenciais de sua obra, porém mais sinteticamente. Segundo Dolly Onetti, em entrevista exclusiva concedida ao Núcleo Onetti, esses contos faziam parte de um projeto do escritor de publicar um livro com 100 contos curtos, projeto este que foi deixado de lado, fazendo com que os textos já escritos fossem publicados na edição de seus *Cuentos completos*.

O conto “El impostor” (Onetti, 2000), de apenas duas páginas, surpreende em seus possíveis desdobramentos. A narrativa conta a história de uma mulher que aguarda a volta de seu companheiro de uma viagem a Londres. Em seu retorno, a mulher sem nome, não o reconhece, cogita tratar-se de um irmão gêmeo, pois este é idêntico a Jesús, seu amante, ficando assim na incerteza de sua identidade. A narrativa cresce rapidamente. No primeiro parágrafo, tanto o leitor quanto a protagonista-narradora acreditam ter certeza da falsa identidade de Jesús. Porém, na sequência as ações e reações do personagem colocam em xeque tal certeza. Somente na intimidade do casal a incógnita parece se elucidar: “Entre sábanas, viéndolo desnudo, sintiendo lo que sentía supe que él no era Él, no era Jesús. En la cama ningún hombre puede engañar a una mujer” (Onetti, 2000, p. 473).

A dualidade dos personagens onettianos é conhecida por seus leitores. O “outro” é encontrado frequentemente em suas narrativas.

---

<sup>1</sup> Texto publicado em *Os anos de Onetti na Espanha*. In: REALES, Liliana (Org.). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

Podemos citar, no romance *La vida breve* (1950, p. 93), o desdobramento de Brausen em Arce e Diaz Grey. “Otra vez la mentira, la necesidad de la farsa desproporcionada; marido y mujer”. Ou ainda o próprio Medina em *Dejemos hablar al viento*, que na primeira parte do romance é narrador, falso enfermeiro e pintor. Já na segunda parte, não mais como narrador, é um delegado de polícia. Segundo uma prostituta em *Dejemos hablar al viento*: “Mentir se parece a la cama porque al principio es una vergüenza y después empieza el gusto de hacerlo” (p. 28). Mas a dúvida identitária é lida de forma escandalosa em “Jabón” (Onetti, 2000), conto de 1979. Nesta narrativa, o protagonista Saad vive com a incerteza do sexo de Ello. A “doble cara” do personagem andrógino é vislumbrada durante toda a narrativa e no decorrer da história Saad, que no início tem a necessidade de desvelar a identidade de Ello, passa a gostar da dúvida e guarda a identidade de seu companheiro como um tesouro secreto.

Hasta que, casi de un día al otro, Saad comenzó a aceptar. A desear, más que la posesión física de Ello, la permanencia del secreto, de la duda. Y ahora vigilaba celoso a Ello, con miedo de que una imprudencia, una frase, le revelara la verdad por cuya ignorancia gozaba ahora en seguir sufriendo (p. 440).

Este mistério relacionado com o gênero nos remete a um outro conto onettiano, “Convalecencia”, de 1940. O conto foi publicado pela primeira vez através de um concurso do semanário *Marcha* para autores nacionais, o qual ganhou o primeiro lugar juntamente com outros dois contos. No entanto Onetti, segundo Omar Prego (1986, p. 94), assina a obra com o nome de sua prima, Herminia Ferreira Ramos. Além disso, depois de ganhar o concurso escreve uma suposta breve biografia de Herminia revelando sua falsa identidade feminina:

Recién a último momento decidí mandar este trabajo al concurso de Marcha, pero esto es largo de explicar. ¿Declaraciones? Hace tiempo que escribo. Preparo un libro de cuentos. Pienso que hay aún una literatura que sea auténticamente femenina y que, a la vez, pueda interesar a toda

persona inteligente. Trabajo en eso y el tiempo dirá.

Assim surge o primeiro conto onettiano narrado por uma voz feminina, que revela um raro momento da obra de Onetti em que uma mulher comanda o relato. A falsa identidade de Onetti na vida real desvela o outro de seus narradores ficcionais, a mulher. A mulher que, segundo a crítica Maryse Renaud (1994, p. 45), só tem lugar privilegiado quando destaca sua loucura. Vale frisar que Renaud destina um capítulo inteiro de seu livro de dois volumes à questão feminina na obra do escritor uruguaio e em sua opinião há uma concepção sexista, discriminatória na obra onettiana em relação ao sexo feminino.

“Convalecencia” narra então a história de uma mulher que foge da agitação da cidade e de um romance mal resolvido se refugiando na praia. O universo feminino é privilegiado na narrativa, que com exceção de um vizinho perturbador, apresenta apenas mulheres. A protagonista também sem nome, assim como em *El impostor* - em ambas narrativas apenas os homens são nomeados, Jesús e Eduardo -, procura a ausência de sexo em um relacionamento com o mar:

-No. Ni de lejos. ¿Pero no es posible que entienda lo que significa no tener relación con nadie? Hombre o mujer, en ninguna parte del mundo. No hay nada más que la playa y yo (p. 99).

Mas a verdadeira aproximação entre os dois contos, “El impostor” e “Convalecencia” é o fato de ambos serem narrados por uma voz feminina. Vale lembrar que os narradores em Onetti são, salvo estes dois contos, do sexo masculino. Para Alicia Migdal (1997, p. 123) “hay que desconfiar de la mirada de los hombres de Onetti que son los que siempre cuentan la historia: es parcial, interesada, muchas veces mezquina, y temerosa”. Josefina Ludmer (1977, p. 180) confirma: “concebir el cuento es un hecho de hombres”. No *corpus* onettiano, contar é um trabalho produto do ócio, que consome e deve ser alimentado e este alimento, segundo María de Los Ángeles González (2001, p. 33): “es proporcionado por la mujer, la prostituta o la loca – que en el lenguaje popular son una misma cosa–, en todo caso la que está ‘por fuera’ del sistema social, de los espacios ‘normales’ habitados por el protagonista”.

Claro que no universo feminino onettiano não encontramos somente locas e putas, no entanto estas são a maioria, mas destoando de uma concepção sexista declaramos que para entender as loucas e putas de Onetti seria necessário ler o conto “Los besos” no qual “la más puta” é a que mais se aproxima a si mesma, “la más puta” é aquela que caminha sem medo, sem dúvida, pronta para simplesmente ser, beijar e ser beijada, beijar e deixar a mancha carmim onde seja.

Em *La vida breve* temos Gertudris, a mulher de Brausen, que se submete a uma cirurgia para extrair um câncer, mas podemos pensar que esta também vive fora do sistema social, como afirma González, posto que se refugia na casa dos pais para se recuperar de tal intervenção, e por esse motivo se distancia de Brausen, o protagonista que passa então a imaginar/escrever a história de Santa Maria.

Em “Convalecencia”, também há um afastamento da protagonista de uma vida social, a diferença é que esta conduz a narrativa, que também é produto do ócio, mas diferente dos narradores masculinos, o ócio não significa exclusão social. Os narradores onettianos são boêmios e se relacionam com diferentes classes de pessoas. Ironicamente “Convalecencia” é um dos primeiros contos de Onetti, e “El impostor” um dos últimos, deste modo, percebemos uma evolução na voz feminina narradora. Em “El impostor”, a narradora desconfia da identidade de seu companheiro. Pela primeira vez na narrativa onettiana uma voz feminina desconfiada atua como investigadora do caso apresentado, como nos livros policiais tão lidos por Onetti. Diferente do caso de “Convalecencia” no qual a narradora não demonstra vontade de investigar, ela quer somente o afastamento. Neste caso, a desconfiança estaria relacionada com a assinatura do próprio autor/autora do conto, como já comentado anteriormente.

Em “El impostor” lemos uma narrativa que se constitui pela incógnita, como notamos nos quatro fragmentos que seguem:

O personagem:

Yo deseaba creerle, pero él no era Él. Gemelos, hermanos mellizos me obligué a pensar.

A viagem a Londres:

Cómo te fue en Londres?

-Bien; por lo menos me parece. Con esas cosas nunca se puede estar seguro.

A festa de despedida:

Más importante -dije- es saber si te acuerdas de la fiesta de despedida. Del epílogo, quiero decir. Me miró burlón y dijo:

-¿Es una pregunta? Bien sabes, y lo volverás a saber esta noche, que no podía olvidar. Recuerdo tus palabras sucias y maravillosas. Puedo repetir las, pero...

O quadro de Van Gogh, todos possíveis impostores:

Pero después del jadeo y el cigarrillo, dijo:

-Bueno. Vamos a mirar el Van Gogh. Sigo creyendo que es falso, que hiciste una mala compra para la galería.

Lo mismo, iguales palabras, me había dicho Jesús antes de viajar a Londres. Y sólo Él y yo estábamos enterados de la compra clandestina del van gogh.

Podemos ler a citação da obra de Van Gogh como uma referência a mais um possível farsante, além da incógnita da originalidade do quadro na própria diegese, é possível analisar um fator extra-diegético, o próprio artista Van Gogh. Segundo os estudos da psicóloga Claudete Ribeiro (2002), o nome de Van Gogh foi também o nome de seu irmão natimorto exatamente um ano antes de seu nascimento e esse fato influenciou, segundo a pesquisadora na personalidade de Van Gogh que vivia com o fantasma do irmão. O pintor se considerava, portanto um impostor, inclusive seu suicídio foi meses depois do nascimento de seu sobrinho primogênito que fora batizado com o mesmo nome.

Nota-se que a incógnita denuncia e identifica os impostores que, presos na linguagem, como sugere Barthes (1979), não serão revelados. Assim, “El impostor” torna-se, portanto, “La impostora”, a narrativa impostora da obra onettiana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIAS

- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.
- LOS ÁNGELES GONZÁLEZ, María de. Marginalia a *Cuando entonces*. In: REALES, Liliana; COSTA, Walter Carlos. (Org). **Fragmentos**, v. 22, Florianópolis, Editora da UFSC, jan.-jun., 2001, p. 31-38.
- LUDMER, Josefina. **Los procesos de construcción del relato**. Buenos Aires: Sudamericana, 1977, p. 180.
- MIGDAL, Alicia. “Las locas de Onetti”. In: **Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti**. Montevideo: Universidad de la República, 1997.
- ONETTI, Juan Carlos. **Cuentos completos**. 9. ed. Madrid: Alfaguara, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Dejemos hablar al viento**. Barcelona: Bruguera/ Alfaguara, 1979.
- \_\_\_\_\_. **La vida breve**. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.
- PREGO, Omar. **Juan Carlos Onetti por Omar Prego**. Montevideo: Trilce, 1986.
- REALES, Liliana. **A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução**. Florianópolis: EDUFSC, 2009.
- RENAUD, Maryse. **Hacia una búsqueda de la identidad**. Tomo II. 1. ed. Tradução de Hugo Giovanetti Viola. Montevideo: Proyección, 1994.
- RIBEIRO, Claudete. “A louca lucidez de Vicent Willem Van Gogh”. In: **Revista Integração**, ano VIII, n. 31, nov. 2002, p. 245-253. Disponível em < ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/245\_31.ZIP >. Acesso em 17 jun. 2009.

Universidade  
Federal de Santa  
Catarina

Programa de Pós-  
Graduação em  
Literatura

[literatura.ufsc.br](http://literatura.ufsc.br)

Campus  
Universitário  
Florianópolis - SC

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em Literatura da Universidade Federal de Santa  
Catarina como requisito final para a obtenção do título  
de Doutora em Literatura, sob a orientação da  
Professora Dr<sup>a</sup>. Liliana Reales.

Florianópolis, 2016