

ANA CAROLINA TEIXEIRA PINTO

**AUTOCITAÇÃO
EM JUAN CARLOS ONETTI**

Florianópolis, 2007

ANA CAROLINA TEIXEIRA PINTO

**AUOCITAÇÃO
EM JUAN CARLOS ONETTI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, sob orientação da Professora Dr^a. Lílana Reales.

Florianópolis, 2007

O nascimento de uma dissertação

Quarta ou quinta carteira da terceira ou quarta fila de alguma das salas do segundo andar do bloco do Básico... uma tentativa de silêncio... a leitura de um conto... conto curto de duas folhas... mas nada nos podia fazer entendê-lo, assim, em uma sala de aula. Leitura dura, articulosa, hermética, sofrida... uma única frase muitas vezes lida, e um sabor incomparável. Sabor de pensar, pensar na curva longa de cada palavra, perdidos na floresta alta das letras de Barthes, mas isso antes da teoria, muito antes... estávamos na quarta fase do curso de Letras Espanhol no primeiro dia de aula de uma disciplina optativa: “Tópicos especiais em literatura hispano-americana”. “Mascarada” foi lido e naquela noite relido e relido... na aula seguinte “Justo el treintauno”... na terceira aula tratamos de nos situar melhor trocando experiências sobre nossas leituras, nesse dia estávamos diante de uma quase doutora em Onetti que nos sacudiu com sua opinião sobre o que havíamos lido... foi assim meio tontos que saímos da sala e conversamos tomando café no Convivência... lemos “Un sueño realizado”... a conversa esquentou... lemos *Hamlet*... e o sabor aumentou... nossa conversa já era diária e durante aquele semestre entre muito pão de queijo e cafezinho já pulsava o coração do Núcleo Onetti. Falo no plural, pois é impossível separar um romance que começou em grupo, já que seria outra coisa sem o diálogo e a troca que se deram inicialmente entre três alunos, Enrique, Marcos, eu e nossa professora Liliana Reales que já no primeiro momento identificou-nos como onettianos. Já naquele semestre apresentamos nossos primeiros trabalhos na “Primeira Jornada Acadêmica de Letras Español – JALEO I” sobre a narrativa que seria futuramente tema de nossa dissertação. Os três amantes viraram quatro com a chegada de um “forasteiro” que veio de outro curso e logo vestiu a máscara ou tirou-a, Máximo. Em 2004, a doutora Liliana juntamente com outros professores do curso, nós quatro e alguns outros alunos fundamos o Núcleo Onetti de estudos literários hispano-americanos. Em 2005 entramos no mestrado no departamento da Pós-graduação em Literatura da UFSC, nós quatro apresentamos projetos sobre a narrativa de Onetti. Nesse mesmo ano viajamos juntos para Buenos Aires, onde apresentamos comunicações na “II Jornadas Internacionales de Literaturas em Lengua Extranjeras” além de entrevistarmos a viúva de Onetti, Dorotea Muhr, e o crítico onettiano Roberto Ferro. E assim, cada um de nós na sua área específica de interesse, que foi sendo identificada com o passar do tempo, foi crescendo intelectualmente. Meu interesse sobre a intertextualidade nasceu já na quarta fase, quando me vi cercada por “Un sueño realizado” e *Hamlet* e escrevi meu primeiro trabalho no tema: “El porque del título: ‘Un sueño realizado’”. Na sexta fase Liliana me apresentou Bakhtin, o dialogismo e a carnavalização e aí assinei o contrato do casamento, o nome de meu Trabalho de Conclusão de Curso reafirma minha assinatura: “La imposibilidad de la plenitud carnavalesca: Una lectura de *La vida breve* y *Crime e Castigo*”. Portanto, essa dissertação é produto de uma caminhada de 5 anos e de um estreito laço de coleguismo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora doutora Tânia Regina Ramos pela leitura meticulosa, atenciosa e motivadora.

Agradeço ao CNPQ por ter financiado minha pesquisa durante esses dois anos.

Agradeço à minha família por todo apoio: ao Rodrigo pelas aulas de matemática, à Fernanda pelos passeios, à Vó pelo acolhimento, à Mãe pela compreensão, ao Pai pelas opiniões sempre oportunas e à Filha por andar sozinha.

Agradeço aos “onettianos”, Máximo, Marcos e Enrique e em especial à “onettiana”, minha orientadora, Liliana Reales por todo o diálogo apaixonante.

Ao Marcos pelo suporte.

Ao Leonel por todo o diálogo inconcluso.

À Maria Eduarda por todos os beijos e sorrisos.

RESUMO

Esta dissertação reflete sobre as possibilidades de leitura do texto onettiano tendo como fio condutor a citação e mais especificamente a autocitação. Este foco principal considera que uma das características peculiares da narrativa onettiana é justamente o cruzamento entre seus próprios textos, ou seja, seu caráter autocitacional. Para esta reflexão foi definido um caminho teórico que se apóia no conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin e a evolução de seus estudos sobre o "discurso de outrem" e a citação. Na primeira parte são delineados os conceitos fundamentais do dialogismo bakhtiniano e de algumas de suas variações, como a intertextualidade, sob a perspectiva de Julia Kristeva e Roland Barthes. A entrada na narrativa onettiana é feita através dos romances *El pozo*, *La vida breve* e *Dejemos hablar al viento*. Primeiro as ocorrências de citação, ou diálogo com textos de outros autores, são introduzidos de forma panorâmica, para num segundo momento, se discutir de maneira detalhada as diferentes formas de autocitação no *corpus*. Para uma melhor visualização do transbordar autocitacional onettiano, é proporcionada uma leitura parcial do *Corpus* a partir de *Dejemos hablar al viento* em meio digital.

RESUMEN

Esta disertación reflexiona sobre las posibilidades de lectura del texto onettiano teniendo como hilo conductor la cita y más específicamente la autocita. Ese foco principal considera que una de las características peculiares de la narrativa onettiana es justamente el cruce entre sus propios textos, o sea, su carácter autocitacional. Para esta reflexión es definido un camino teórico que se apoya en el concepto de dialogismo de Mikhail Bakhtin y la evolución de sus estudios sobre el "discurso de otro" y la cita. En la primera parte son delineados los conceptos fundamentales del dialogismo bakhtiniano y de algunas de sus variaciones, como la intertextualidad, bajo la perspectiva de Julia Kristeva y Roland Barthes. La entrada en la narrativa onettiana se hace a través de las novelas *El pozo*, *La vida breve* y *Dejemos hablar al viento*. Primeramente los casos de cita, o diálogo con textos de otros autores, son introducidos de forma panorámica, para en un segundo momento discutir de manera detallada las distintas formas de autocita en el corpus. Para una mejor visualización del transbordamiento autocitacional onettiano, es proporcionada una lectura parcial del corpus a partir de *Dejemos hablar al viento* en medio digital.

ABSTRACT

This dissertation reflects on the reading possibilities of Juan Carlos Onetti's text, using citation and more specifically autocitation as a conductor. This main focus considers that one of the peculiar characteristics of the "onettian" narrative is the crossing between his own texts, this meaning, his autocitational characteristic. For this reflection a theoretical path was defined that supports itself on Mikhail Bakhtin's dialogism and the evolution of his studies on "outrem's speech" and the citation. On the first part the fundamental concepts of the Bakhtinian dialogism were defined as well as some of its variations, like the intertextuality, under the perspective of Julia Kristeva and Roland Barthes. Primarily the citation occurrences, or the dialogue including texts from other authors, are introduced in a panoramic manner, so that later on the different forms of autocitation in the corpus can be discussed more thoroughly. The entrance to the onettian narrative is done through the narratives: *El pozo*, *La vida breve* and *Dejemos hablar al viento*. For a better visualization of the onettian autocitational overflow, a partial reading of the corpus through *Dejemos hablar al viento* is available digitally.

SUMÁRIO

1	Introdução.....	11
2	O Diálogo Citacional.....	16
3	Citação em Onetti.....	41
3.1	A Citação “linear”: Transparência Aparente.....	43
3.1.1	Os nomes: Tecido textual.....	45
3.1.2	As epígrafes em movimento.....	47
3.2	A Citação “pictórica” em El Pozo.....	52
3.2.1	Dialogando com <i>Viagem ao fim da noite</i>	54
3.2.2	Dialogando com <i>Memórias do subsolo</i>	56
4	Autocitação em Onetti.....	62
4.1	La vida breve.....	67
4.2	Uma “excursão” por Santa María.....	77
4.3	Dejemos hablar al viento.....	85
	Passagens de outros textos.....	88
	Alusão a títulos.....	91
5	Considerações Finais.....	97
6	Referências Bibliográficas.....	99
	APÊNDICE 1 - Leitura digital das autocitações no corpus onettiano a partir de <i>Dejemos hablar al viento</i>	106
	APÊNDICE 2 - Cronologia Bibliográfica de Juan Carlos Onetti.....	108

1 Introdução

Por astucia, recurso, humildad, amor a lo cierto, deseo de ser claro y poner orden, dejo el yo y simulo perderme en el nosotros. Todos hicieron lo mismo.

Onetti
“La novia robada”

A obra do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994) é parte fundamental da narrativa hispano-americana do século XX¹. Constituída por doze romances e quarenta e sete contos publicados, a narrativa onettiana é considerada pela crítica “densa e opaca”². Tais atribuições podem ser relacionadas a certos questionamentos e observações corrosivas sobre a condição humana; e devido a seu discurso fragmentado e não linear que faz com que o leitor tenha que desvendar um verdadeiro quebra-cabeça para entender tanto o enredo quanto o desfecho, ou melhor, “não-fecho” das tramas. Em 1973, o crítico Wolfgang A. Luchting, já, apontava o hermetismo do texto onettiano:

A Onetti todo el mundo le tiene miedo. Al menos es ésta la impresión que me causa la lectura del magro número de estudios, reseñas e intentos de análisis de sus obras. Yo, lo admito, también tengo cierto miedo a “meterme con Onetti”: es tan complicado, tan hermético.³

Em sua primeira novela, *El pozo*, já é possível encontrar elementos essenciais que se tornaram constantes em sua narrativa, como, por exemplo, os conflitos entre memória, imaginação, realidade e escrita. O narrador protagonista, Eladio Linacero, escreve suas experiências frustradas e as dificuldades de escrevê-las. Entre o passado e

¹ O crítico Ángel Rama, em seu ensaio “Origen de un novelista y de una generación literaria”, o considera “el primer novelista del país [Uruguay]”. In: ONETTI, Juan Carlos. *El Pozo*. Montevideo: Arca, 1965, p. 61.

O escritor Mario Vargas Llosa em entrevista publicada no caderno “Mais” da *Folha de São Paulo* de 18 de junho de 2006, destaca *La vida breve* e muitos contos de Onetti como narrativas que restaram do *boom* hispano-americano e declara: “Onetti, o escritor que, com a distância proporcionada pelo tempo, eu hoje vejo como o melhor de todos nós”, p. 5.

Para Wolfgang A. Luchting “Onetti es uno de los más grandes escritores de América Latina, casi tan importante para las letras de ese continente y medio como lo fuera Jean-Paul Sartre en la Francia de la época de posguerra”. LUCHTING, Wolfgang A. “El lector como protagonista de la novela: Onetti y ‘Los adioses’”. In: RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Onetti*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973, p. 204.

² Como afirma Jean Franco, “Uno de los aspectos más difíciles de la obra de Onetti es el estilo de su prosa, que es denso, opaco, indirecto. Siente una gran predilección por las fórmulas indirectas”. FRANCO, Jean. *Historia de la literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1981, p. 393.

³ LUCHTING, op. cit. p. 209.

o presente, lê-se além de suas memórias, a seleção do que será escrito e todo o conflito interno envolvido, os dramas do momento da escritura e as interferências externas do ambiente.

Encontré un lápiz y un montón de proclamas abajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio. Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo.

Ahora se siente menos calor y puede ser que de noche refresque. Lo difícil es encontrar el punto de partida. Estoy resuelto a no poner nada de la infancia. Como niño era un imbécil: sólo me acuerdo de mí años después, en la estancia o en el tiempo de la Universidad. Podría hablar de Gregorio, el ruso que apareció muerto en el arroyo, de María Rita y el verano en Colonia. Hay miles de cosas y podría llenar libros.⁴

Pode-se afirmar que o tema principal de *El pozo* é a escrita, tema este que perpassa quase toda a narrativa onettiana. A dificuldade de encontrar o ponto de partida faz com que as memórias de Linacero não tenham início, já que todos os seus possíveis capítulos estão mesclados nesse emaranhado de pensamentos e acontecimentos.

O desgosto, o fracasso e a melancolia são uma constante no conjunto de sua narrativa, fazendo com que o próprio Onetti seja considerado um escritor pessimista e cético⁵. O fato é que, realmente, sua literatura pode ser considerada uma literatura de perdedores, como já aponta Juan Carlos Mondrágón acerca de *El pozo*, em seu artigo *Juan Carlos Onetti: Misterio y transfiguración de Montevideo*: “La primera novela es la de los perdedores, los que pierden el amor y la gracia, la frescura de la juventud y la capacidad de diálogo, que pierden la fe y las referencias del entorno”⁶.

Não apenas *El Pozo*, mas também os outros romances de Onetti colocam em cena a prostituta, a louca, o viciado, o escritor decadente, personagens quase sempre em fuga, que se encontram numa espécie de praça pública onettiana, na qual o mistério e o jogo são lei. Uma lei de dupla face, sempre nebulosa, cujo princípio não é esconder nem representar a realidade, senão questioná-la. Em Onetti podemos ler a realidade sendo questionada da mesma forma que a ficção. Ao falar em realidade nos referimos à realidade dos personagens da ficção, pois concordamos com a seguinte opinião de Antonio Candido:

⁴ ONETTI, Juan Carlos. *El Pozo*. Montevideo: Arca, 1965, p. 9.

⁵ O crítico Wolfgang A. Luchting, no artigo já citado, chegou a chamar Onetti um “pessimista total”, p. 208.

⁶ MONDRÁGON. Juan Carlos. “Juan Carlos Onetti: Misterio y transfiguración de Montevideo”. In: RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo (eds.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo I, Montevideo: Banda Oriental, 1996, p.76.

A estrutura de um texto qualquer, ficcional ou não, de valor estético ou não, compõe-se de uma série de planos, dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel.⁷

Portanto, nossa análise já está pré-delimitada pela ficção e não fora dela. Dentro da ficção onettiana, as instâncias do suposto “real” vivido pelos personagens e o provável “imaginário” são niveladas. Exemplo disso é a presença de personagens cientes de seu poder de criação e, ao mesmo tempo, de seu papel de criaturas. Personagens dialogam entre si questionando a sua própria condição de personagem de ficção e suas existências como tais. Assim poderíamos afirmar que o conjunto da obra onettiana pode ser lido como um questionamento da relação mundo/realidade e literatura. Como se sabe, tal relação é pensada desde a poética de Aristóteles até os pós-estruturalistas dos nossos dias.

Uma das características peculiares da narrativa onettiana é o cruzamento entre seus próprios textos. Em outras palavras, é o seu caráter autocitacional, que abrange quase toda sua obra. Não apenas uma ligação estilística ou temática, mas uma ligação mais ampla, a partir da própria ambientação aos nomes próprios e das características dos personagens. No conjunto da obra de Onetti, personagens, ambientes, situações, falas, pensamentos, frases, parágrafos e até mesmo páginas se repetem com frequência e em outros momentos são evocados, de um texto a outro. Esse caráter de auto-referencialidade já foi anteriormente explorado por críticos onettianos a exemplo de Liliana Reales⁸.

A ocorrência da autocitação no conjunto dos textos de Onetti motivou alguns críticos a ler sua narrativa como um único texto, desde seu primeiro conto, “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” (1933), até seu último romance, *Cuando ya no importe* (1993). Este é o caso do crítico argentino, Roberto Ferro, em seu livro *Onetti/ La fundación imaginada*⁹. No prólogo dos *Cuentos Completos*, Antonio Muñoz Molina já fala de um “gran libro de libros”:

Los cuentos de Onetti pertenecen, como sus novelas, a un mismo espacio imaginario, son fragmentos de ese *gran libro de libros* que lleva medio siglo escribiendo y que sus lectores fieles perciben dotado de todos los pormenores y las simultaneidades y las repeticiones de la

⁷ CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

⁸ REALES, Liliana. *Onetti: A escritura como universo auto-referente*. Dissertação. Florianópolis: UFSC, 1997.

⁹ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada: la parodia del autor en la saga de Santa María* 1 ed. Córdoba: Alción, 2003.

realidad. Un cuento puede vaticinarnos en muchos años el porvenir o el pasado de un personaje al que conocimos en una novela¹⁰.

Apesar dessa característica autocitacional, ler o conjunto de textos de Onetti, como um texto único, de forma alguma responde ou esclarece questionamentos sobre a diegese de qualquer um dos textos ou sobre o paradeiro dos personagens, mas convida o leitor a refletir sobre suas possibilidades de desdobramentos e, mais que isso, de forma análoga, convida o leitor a refletir sobre a própria multiplicidade do homem enquanto parte da chamada “realidade”. Devido a essas observações, nos perguntamos:

Como ler Onetti então?¹¹

Essa pergunta é a motivação principal deste trabalho, cujo objetivo é pensar a “teia” do texto onettiano, refletindo sobre suas possibilidades de leitura e tendo como fio condutor a questão da própria condição de existência de um texto, a citação, ou ainda, a autocitação. Para essa reflexão definimos um caminho teórico que se apropria do conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin e a evolução de seus estudos sobre o “discurso de outrem” e a citação.

Na primeira parte desta dissertação comentamos o dialogismo bakhtiniano e algumas de suas “derivações”, como a intertextualidade, sob a perspectiva de Julia Kristeva e Roland Barthes. Após esse recorte teórico, entramos na narrativa onettiana através da novela *El pozo*, com o objetivo de observar de forma panorâmica ocorrências de citação e/ou diálogo com textos de outros autores. Para tanto, cruzamos o texto com narrativas de Dostoievski e de Céline.

No quarto capítulo observamos a autocitação, analisando o romance *La vida breve* e fazendo uma “excursão” à cidade imaginária Santa María, para depois entrar no romance *Dejemos hablar al viento*, o mais autocitacional do *corpus*, e observar ocorrências autocitacionais significativas.

Por fim, apresentaremos as considerações finais e em seguida dois apêndices. O primeiro propõe um caminho de leitura através das ocorrências autocitacionais a partir de *Dejemos hablar al viento* em meio digital, que poderá ser feita através de um CD. O

¹⁰ MOLINA, Antonio Muñoz. “Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti”. In: ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1996, p. 16.

¹¹ Antonio Molina, no texto já citado, responde a essa pergunta da seguinte forma: “A Onetti hay que leerlo tensando hasta un grado máximo las destrezas usuales de la lectura, igual que se escucha una música de la que no hay una sola nota que no importe o que se vive un encuentro memorable del que uno quiere apurar si distracción cada segundo: sus páginas no se agotan nunca, y cada frase vuelve a surgir con tal delicadeza y poderío, con una intensidad tan exaltadora o tan insoportable, que siempre nos parece estar leyéndola por primera vez”, p. 15.

objetivo de tal instrumento é facilitar a visualização autocitacional do *corpus* e suas respectivas observações. O segundo contém a cronologia das obras de Onetti.

2 O Diálogo Citacional

Primeiro, ninguém pensa que as obras e os cantos poderiam ser criados do nada. Eles estão sempre ali, no presente imóvel da memória. Quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez.

Maurice Blanchot
A Conversa Infinita

Nosso percurso teórico se inicia no “diálogo”, conceito pensado na Rússia no início do século XX, onde o intelectual e teórico Mikhail Mikháilovitch Bakhtin e seu grupo, conhecido como Círculo de Bakhtin, tinham o “diálogo”¹² como base de suas reflexões teóricas. O grupo composto por Valentin N. Volochinov, Pavel N. Medvedev, Mikhail Bakhtin, entre outros¹³, pensava numa língua viva e heterogênea, indo contra os estudos lingüísticos da época como o objetivismo abstrato de Ferdinand de Saussure¹⁴.

Em prefácio à edição francesa de *Estética da Criação Verbal*¹⁵, Tzvetan Todorov distingue quatro períodos do pensamento bakhtiniano: fenomenológico, sociológico marxista, lingüístico e histórico literário¹⁶. Em um quinto período, o teórico faria um movimento de síntese dessas quatro linguagens diferentes. Essas perspectivas não são tão fáceis de distinguir, como o próprio Todorov aponta, já que em um mesmo livro encontramos linguagens e abordagens diferentes. A pesquisadora Beth Brait destaca a diversidade de abordagens a partir de diferentes campos do saber na obra de Bakhtin:

¹² O “diálogo” que assume diferentes características será definido no decorrer do capítulo.

¹³ Cf. CLARK, Katerina. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

¹⁴ Não discutiremos a polêmica questão da autoria dos textos produzidos pelos membros do grupo. Como na maioria da bibliografia consultada, eles serão atribuídos ao seu líder, Mikhail Bakhtin. Para uma leitura mais profunda do tema Cf. SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/ Volochinov/Medvedev*. São Paulo: Humanistas, 2002.

¹⁵ TODOROV, Tzvetan. *Prefácio à edição francesa*. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4 ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XXVI.

¹⁶ Todorov sugere que a segunda fase seria composta por três livros assinados pelo círculo de Bakhtin incluindo *Marxismo e filosofia da linguagem*, assinado por Volochinov. A fase lingüística incluiria *Problemas da poética de Dostoiévski e Questões de literatura e estética*. A fase histórico literária incluiria os livros sobre as narrativas de Rabelais, e Goethe. Vale lembrar que o próprio Todorov afirma a mescla das fases em uma mesma obra, sendo que essa divisão serviria apenas para visualizar a amplitude das “linguagens” bakhtiniana.

O conceito de linguagem que emana dos trabalhos desse pensador russo está comprometido não com uma tendência lingüística ou uma teoria literária, mas com uma visão de mundo que, justamente na busca das formas de construção e instauração do sentido, resvala pela abordagem lingüístico/discursiva, pela teoria da literatura, pela filosofia, pela teologia, por uma semiótica da cultura, por um conjunto de dimensões entretecidas e ainda não inteiramente decifradas.¹⁷

É importante destacar que dentre essas fases apontadas, Bakhtin segue uma mesma idéia que, de maneira geral, os estudiosos têm chamado de dialogismo. Assim como outros críticos, Paulo Bezerra destaca “a idéia do outro, idéia da familiarização, do entendimento, do diálogo”¹⁸, como central no teórico russo. Portanto, o diálogo não é apenas fundamento de todo o pensamento bakhtiniano, é sua condição.

Mas o que é o diálogo para Bakhtin?¹⁹

O diálogo bakhtiniano assume diversas formas, além da sua forma “original” posterior ao sinal de travessão (-), ou seja, ao “diálogo do enredo”²⁰. Sendo essa uma de suas variações:

Se o diálogo se apresenta no contexto do discurso narrativo, estamos simplesmente diante de um caso de discurso direto, isto é, uma das variantes do fenômeno de que estamos estudando.²¹

Outras variantes do diálogo são destacadas por Bakhtin no decorrer de seus textos, como veremos em seguida. É importante salientar que para o teórico há existência dialógica em quase qualquer tipo de enunciado, pois esta é justamente uma condição de sua existência: “No campo de quase todo enunciado ocorre uma interação tensa e um conflito entre sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de

¹⁷ BRAIT, Beth. “Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem”. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997, p. 92

¹⁸ BEZERRA, Paulo. “Prefácio à segunda edição brasileira”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4 ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XI.

¹⁹ A crítica Diana Luz Pessoa de Barros apresenta duas noções de dialogismo que permeiam os escritos de Bakhtin: o diálogo entre interlocutores e o diálogo entre discursos. Nesta dissertação são destacadas ambas noções, porém para nossa análise tal separação não nos parece relevante, já que consideramos o diálogo entre interlocutores sendo também diálogo entre discursos. BARROS, Diana. “Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso”. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 30.

²⁰ “A infinitude potencial do diálogo por si só já resolve o seguinte problema: esse não pode ser um diálogo do enredo na acepção rigorosa do termo, pois o diálogo do enredo tende tão necessariamente para o fim como o próprio evento do enredo do qual o diálogo é, no fundo, um momento. Por isso o diálogo em Dostoiévski, como já dissemos, está sempre fora do enredo, ou seja, independe interiormente da inter-relação entre os falantes no enredo”. BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 257.

²¹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8 ed. Trad. Michel Lahud. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 145.

esclarecimento dialógico mútuo”²². Julia Kristeva ressalta que Bakhtin “insistindo sempre na diferença entre as relações dialógicas e as relações propriamente lingüísticas, sublinha que as relações sobre que a narrativa se estrutura são possíveis porque o dialogismo é inerente à própria linguagem”.²³

Em *Marxismo e filosofia da linguagem* o diálogo se dá entre linguagem e sociedade, ou ainda poderíamos dizer o diálogo é um fato lingüístico sócio-cultural. Um estudo histórico-teórico sobre a filosofia da linguagem é apresentado nos dois primeiros capítulos numa tentativa de expor a evolução de seu pensamento. Bakhtin aponta para a necessidade de uma abordagem marxista do tema, ou seja, uma abordagem que tenha como fio condutor a natureza social do signo e da enunciação. Nesse contexto, ele destaca a fala e o movimento vivo de comunicação e comunhão da língua, criticando, assim, a lingüística unificante e estática saussuriana, a qual denomina de objetivismo abstrato²⁴. As oposições língua (*langue*) e fala (*parole*), sincronia e diacronia, destacadas por Ferdinand de Saussure são repensadas. A fala, que para Saussure não é objeto dos estudos lingüísticos, é fundamental na translingüística bakhtiniana. O teórico destaca, entretanto, que Saussure admite uma lingüística da fala, mas que este não chega a defini-la²⁵. Vejamos alguns questionamentos de Bakhtin:

Mas o que é que se revela como o verdadeiro núcleo da realidade lingüística? O ato da fala – a enunciação – ou o sistema da língua? E

²² Id. p. 153.

²³ KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 95.

²⁴ O crítico Carlos Alberto Faraco introduz o tema destacando a pertinência do texto de Bakhtin de 1929 em 1988: “Quem trabalha com lingüística — principalmente com a lingüística oficial, isto é, aquela que se organiza nos estritos limites do imanente, do estrutural — não deixa de sofrer pelo menos um inquietante abalo em suas convicções quando lê o livro de Bakhtin/Voloshinov *Marxismo e filosofia da linguagem*, escrito em 1929. E as razões para isso são muitas. De um lado, o leitor se vê envolvido pela cativante discussão crítica dos fundamentos das teorias lingüísticas conhecidas até então e agrupadas por Bakhtin em duas grandes correntes: objetivismo abstrato, representado principalmente pela obra de Saussure; e o subjetivismo idealista, representado em especial pelo pensamento de Humboldt. Depois de uma clara e minuciosa apresentação de cada uma das correntes, Bakhtin as submete a uma rigorosa crítica epistemológica a partir da demonstração de que o objeto de cada uma delas — por reduzir a linguagem ou a um sistema abstrato de formas, ou à enunciação monológica isolada — constitui per se um entrave intransponível para se chegar a uma apreensão totalizante da linguagem. Só uma superação dialética de ambas, articulada a partir da redefinição do objeto (“A interação verbal constitui a realidade fundamental da linguagem”), é que permitirá abrir os caminhos para tal apreensão. Não é, contudo, apenas a clareza da exposição, ou o rigor crítico, ou as diretrizes para uma nova lingüística, que impressionam na leitura desse livro; o mais impressionante é a transcendência da sua crítica: na medida em que a lingüística posterior não chega a ultrapassar, de fato, as concepções discutidas por Bakhtin em 1929, sua crítica consegue transcender seu tempo, projetando-se com irretocável atualidade até os dias de hoje; e fornecendo-nos o método para uma leitura crítica dos fundamentos epistemológicos das teorias nossas contemporâneas”. FARACO, Carlos Alberto. “Bakhtin: A invasão silenciosa e a má-leitura”. In: FARACO, Carlos Alberto (Org). *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988, p. 21

²⁵ *Ibid.*, p. 87.

qual é, pois, o modo de existência da realidade lingüística? Evolução criadora ininterrupta ou imutabilidade de normas idênticas a si mesmas?²⁶

A lingüística bakhtiniana, que se autodenomina translingüística, propõe, portanto, estudar a língua no *ato da fala*, na sua *evolução criadora ininterrupta*, ou seja, em movimento dialógico. Para Bakhtin a heterogeneidade e a dinamicidade da língua dialógica coexistem mesmo na forma “imobilizada” da escrita:

Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é constituída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos da fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a procederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as.²⁷

Portanto, o diálogo é condição de qualquer discurso, seja em forma oral ou escrita. Considerando essas observações, o dialogismo tem como operador essencial o “discurso de outrem”, ou seja, o “discurso citado”. A esse tema é reservada a terceira e última parte do livro, na qual Bakhtin enfatiza a importância do desenvolvimento de seus estudos e assim o define: “O discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação”.²⁸

Trata-se, pois, de qualquer discurso dentro do discurso, que ao inseri-lo questiona seu próprio discurso. Nesse momento, Bakhtin discute o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre como variações do discurso citado. O teórico determina, ainda, a importância da “forma” do “discurso de outrem” e não apenas de seu “tema”. O “tema” responderia as questões “Como” e “De que falava Fulano?”. A forma seria importante para responder “O que dizia ele?” já que apenas através da transcrição de suas palavras nos aproximaríamos da visualização de tal intenção. Não afirmamos a “visualização” da intenção por dois motivos: primeiro porque a intenção do autor é inalcançável, e de certa forma, não nos parece essencial para o entendimento de qualquer discurso; segundo porque o “discurso de outrem” inserido em outro discurso é transformado (essa idéia será desenvolvida no decorrer deste trabalho) por uma outra voz, já que:

²⁶ Ibid., p.89.

²⁷ Ibid., p. 98.

²⁸ Ibid., p.144.

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o “fundo perceptivo”, é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a função com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra. É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação, isto é, a orientação ativa do falante.²⁹

A palavra do outro se mescla à palavra daquele que “apreende a enunciação” de formas variadas e por esse motivo Bakhtin aponta para a importância de uma “investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso”³⁰.

Para uma melhor visualização da relação complexa entre o contexto narrativo e a citação, ele sugere duas orientações principais. A primeira delas, *estilo linear* (*der lineare Stil*), seria destinada à integridade máxima da citação. No *estilo linear* as fronteiras entre o discurso narrativo e citado estariam muito bem delimitadas. Segundo o teórico, esse estilo é característico da narrativa na Idade Média e é ainda mais delimitado nos séculos XVII e XVIII.

A segunda orientação, *estilo pictórico*, teria a função inversa, ou seja, justamente borrar os limites entre um discurso e outro. Essa orientação seria característica das narrativas do fim do século XVIII e começo do século XIX, com as réplicas e os comentários do autor sobre o discurso citado. E ainda, o *estilo pictórico* seria característico da narrativa contemporânea devido à forte tendência à diluição de um discurso no outro. Aqui o contexto narrativo, mesclando-se ao citado, pode ser entendido também como “fala” de outra pessoa, ou seja, também como citação. Bakhtin analisa o tema utilizando exemplos em narrativas de Tolstoi, Turguiéniev, Dostoiévski e outros escritores russos.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, as idéias dialógicas são analisadas e exemplificadas na narrativa de Fiódor Dostoiévski. O conceito de “romance polifônico” é desenvolvido já no primeiro capítulo. A metáfora musical consiste na mistura homogênea de vozes, ou seja, na arte da justaposição e simultaneidade das diferentes vozes em uma mesma narrativa sem que nenhuma seja dominante. O protagonista não é o transmissor da verdade, tampouco o narrador ou o próprio autor, mas todo o conjunto de compositores da narrativa.

²⁹ Ibid., p.147.

³⁰ Ibid., p.146.

*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e miscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes e mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade.*³¹ (grifos do autor)

Bakhtin, segundo sua própria análise sobre o enfoque crítico literário, foge à regra crítica de seu tempo, que se limitava a discutir os preceitos filosóficos dos personagens de Dostoiévski, e discute a característica de formação de sua literatura: o diálogo. O discurso citado é enfatizado como diferença e como igualdade. Diferença, pois assim como uma orquestra necessita de diferentes músicos, o romance necessita de diferentes vozes. Já a igualdade se deve à densidade dessas vozes na narrativa, que de maneira geral são igualmente ativas. Para Bakhtin essa “variedade dialógica” do desenvolvimento do romance tem sua origem em “dois gêneros do campo do sério-cômico: o diálogo socrático e a sátira menipéia”³². Em sua primeira fase, o diálogo socrático³³ adquiriu um caráter memorístico, já que se tratava de lembranças de palestras reais proferidas por Sócrates. Posteriormente derruba os limites do discurso citado e discursiva criativa e livremente, mas mantendo a forma exterior do diálogo e o método socrático dialógico de revelação da verdade baseados na síncri e na anácri³⁴. Na sátira menipéia³⁵ destacam-se entre outras características importantes, os gêneros da diatribe, do solilóquio e o simpósio. Os três gêneros têm o diálogo como base. Na diatribe o diálogo é com um interlocutor ausente. No solilóquio o diálogo é com o homem interior de “si mesmo”. O diálogo no simpósio é livre para combinar discursos opostos e mesclar tipos distintos de discursos. O “discurso de outrem”, portanto é analisado em ambos os gêneros sério-cômicos e contextualizados para introduzir o que Bakhtin chama de “cosmo-visão carnavalesca” da literatura. O diálogo, então, assume

³¹ BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 4.

³² *Ibid.*, p. 109.

³³ Segundo Bakhtin o diálogo socrático é um gênero específico e amplamente difundido em seu tempo. Sendo que apesar de terem sobrevivido somente os diálogos de Platão e Xenofonte, há informações de que outros filósofos haveriam escrito diálogos, como Antístenes, Esquines, Símia, Fedón, Alexameno, Euclides, Gláucon e Cráton. *Ibid.*

³⁴ “Entendia-se por síncri a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto. Entendia-se por anácri os métodos pelos quais se provocavam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externa-la inteiramente”. *Ibid.*, p. 110.

³⁵ Segundo Bakhtin esse gênero deve a sua denominação ao filósofo do século II a.C. Ménipo de Gábara. O termo foi introduzido no século I a.C. por Marco Terêncio Varro (116-27 a.C.), escritor romano. Sátiras menipéias foram escritas por Antístenes, Heracleides Pôntico, Biôn de Boristenes, Menipo e Varro. *Ibid.*, p. 112.

cor e movimento na transposição das festas populares da Idade Média e do renascimento na literatura.

Chamaremos literatura carnavalizada à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. Para nós, o problema da carnavalização da literatura é uma das importantíssimas questões de poética histórica, predominante de poética dos gêneros.³⁶

Nas obras de Dostoiévski, o teórico destaca várias características de carnavalização, como a não conclusão, a renovação, a familiarização, a excentricidade, a profanação e a existência do limiar entre os opostos, apontando assim a maestria polifônica tanto do texto de Dostoiévski quanto de seu próprio texto teórico. Além disso, ele assinala imagens carnavalescas vigentes na narrativa como a figura da máscara, do homem ridículo e da louca, a coroação e o destronamento e a praça pública.

Em *A cultura popular na idade média e no renascimento*, o diálogo bakhtiniano pode ser pensado num contexto histórico-literário-social. Bakhtin analisa a influência das festas populares em textos literários de François Rabelais. Na opinião de Bakhtin, para uma melhor compreensão dos textos do ficcionista, seria necessário entrar em sua concepção do mundo explicitamente influenciada e amarrada à cultura cômica popular do passado europeu, isto é, entrar no contexto de Rabelais. Aqui o diálogo com o contexto tem papel primordial. Essa concepção, ou melhor, cosmo-visão é entendida por um “mundo infinito das formas e manifestações do riso” que “opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”³⁷. A existência dessa dualidade estaria na necessidade do homem de fugir provisoriamente das formas oficiais da realidade, situando-se na fronteira entre a arte e a vida. Nessa fronteira se encontra o espetáculo do carnaval que, nas palavras de Bakhtin, é onde:

os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade.

³⁶ Ibid., p. 107.

³⁷ BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. 3 ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Universidade de Brasília, 1993, p. 3.

O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no, intensamente.³⁸

A carnavalização é, portanto, diálogo livre entre os opostos. Novamente os limites entre o “discurso narrativo” e o “discurso citado” são ultrapassados, ou melhor, borrados, como no *estilo pictórico*. E a não hierarquia das vozes abre espaço para questionar-se qual é o discurso citado e qual é o discurso que o cita.

Em *Questões de Literatura e estética*, Bakhtin discursa sobre uma teoria do romance³⁹, desenvolvendo a base de outros conceitos oriundos do diálogo, o plurilingüismo e a heteroglossia, que consistem basicamente na diversidade de linguagens e gêneros que compõe o discurso. Aqui os contatos textuais de diferentes níveis sociais, idade, profissão, gênero e dialeto, entre outros, são exemplificados e analisados. As diferenças de linguagens no discurso de um único falante são também apontadas e analisadas, desenvolvendo assim o conceito de “construção híbrida”.

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, freqüentemente nos limites de uma proposição simples, freqüentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, têm dois sentidos divergentes, dois tons. As construções híbridas têm uma importância capital para o estilo romanescos.⁴⁰

Bakhtin destaca a condição social e histórica do “homem do romance” ao identificar diferentes discursos no texto. O narrador, o protagonista, os personagens, ou seja, o sujeito que fala no romance, “é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social”⁴¹. Mas o ponto de vista de cada personagem/elemento do romance deve ser analisado no conjunto da narrativa e

³⁸ Ibid., p. 6.

³⁹ Aqui só estamos considerando o capítulo “O discurso do romance”, já que os outros textos que compõe esse livro fogem de nosso tema central, a citação. Apesar disso algumas observações sobre esses ainda serão abordadas mais adiante, conforme as necessidades da pesquisa.

⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 110.

⁴¹ Ibid., p. 135.

não separadamente, já que a delimitação das fronteiras entre um discurso e outro é tarefa difícil e em certos casos impossível, pois:

A formalização sintática do discurso alheio transmitido não se esgota absolutamente nos modelos gramaticais do discurso direto e indireto: os meios de introduzi-lo, formá-lo e de destacá-lo são um tanto variados. E é necessário considerar isto, para apreciar de maneira correta a nossa afirmação: entre todas as palavras pronunciadas no cotidiano não menos que a metade provém de outrem.⁴²

Por isso, o teórico afirma a impossibilidade do uso de “aspas” na totalidade do “discurso de outrem”⁴³. Em um discurso escrito as “aspas” usadas para delimitar o início e o final de uma citação, não dão conta de assinalar todas as ocorrências do fenômeno da citação. Como podemos notar, a discussão sobre o “discurso de outrem”, que iniciou em *Marxismo e Filosofia da linguagem* ainda é a base do pensamento bakhtiniano. Esse “diálogo inconcluso” parece nos dar mais algumas pistas em seu último livro.

Na sua última fase teórica, conhecida por alguns textos reunidos em *Estética da Criação Verbal*, o dialogismo é resgatado, mas agora sob um olhar mais amplo e econômico, isto significa dizer que as questões dialógicas não são tão pontuais e exemplificativas e sim mais globais. Em “O problema do texto na lingüística, na filologia e em outras ciências humanas”⁴⁴, suas próprias observações anteriores sobre o tema são revisadas: “A compreensão estreita do dialogismo como discussão, polêmica, paródia. Estas são formas externas mais evidentes, porém, grosseiras de dialogismo”⁴⁵. As formas “grosseiras” de dialogismo seriam, portanto, a reunião de opostos evidentes, na qual fica clara a diferença entre os diferentes discursos. Alguns exemplos de opostos evidentes são algumas formas de plurilingüismo, e a própria forma convencional de diálogo e citação, que entram na categoria *estilo linear*. Sua retomada, nesse sentido, pode ser entendida como um movimento de desbanalização do conceito de dialogismo, repensando criticamente a idéia de texto:

O termo “texto” não corresponde de maneira nenhuma à essência do conjunto todo do enunciado. Não pode haver enunciado isolado. Ele

⁴² Ibid., p. 147.

⁴³ Ibid., p. 140.

⁴⁴ Id. *Estética da Criação Verbal*. “Notas de 1959 –1961”, publicadas pela primeira vez com esse título, p. 450.

⁴⁵ Ibid., p. 327.

sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado.⁴⁶

O que anteriormente era colocado apenas como uma resposta dialógica, agora é questionado já na diferença entre texto e enunciado. Bakhtin persiste na idéia sobre a impossibilidade de um enunciado original, mas transfere o foco de sua preocupação, que anteriormente era a do choque ou sobreposição dos textos, para a fuga de um sentido único do texto. Um texto só é texto quando não é um, e sim quando é plural, como afirma Barthes:

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode pôs revelar uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação”.⁴⁷

Esta citação destaca, numa leitura superficial, a inexistência do “Último significado”, como o próprio teórico assinala. No entanto, também confirma, assim como as palavras anteriores de Bakhtin, a pluralidade como condição de existência do texto. Nessa nova perspectiva, o texto não dá conta das múltiplas combinações do enunciado, ou ainda do último significado, pois o próprio enunciado é plural. O próprio enunciado não pode ser considerado como simples, ou ainda, isolado. É nessa impossibilidade de separar essa primeira partícula, que a análise é dificultada. Para Bakhtin, o diálogo, e mais especificamente o “diálogo inconcluso”, é a única possibilidade de existência do ser, um ser/texto que só se vê participante de um mundo/texto na linguagem e não fora dela.

A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal.⁴⁸

⁴⁶ Ibid., p. 371.

⁴⁷ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 70.

⁴⁸ BAKHTIN, *Estética da Criação Verbal*, p.348.

Barthes chama a linguagem de sistema fechado, também sugerindo essas conexões de uma estrutura complexa de vozes, num diálogo dinâmico entre línguas e discursos sempre diferentes. Portanto, a citação é condição do texto e não uma de suas possibilidades. O texto cita sem aspas. Todo texto é “Um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”⁴⁹.

Julia Kristeva em *Introdução à Semanálise* discursa sobre um estudo semiótico do texto, expondo uma reflexão histórico-teórica do tema. No capítulo “A palavra, o diálogo e o romance” Kristeva faz sua famosa leitura do dialogismo bakhtiniano. A teórica destaca como base do diálogo as três dimensões do espaço textual: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Definindo, assim, um estatuto de relações horizontais e verticais⁵⁰ da palavra. Do seu ponto de vista:

Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.⁵¹

A dupla leitura aclamada por Kristeva não trata de um duplo semântico que ela chama de “seqüência minimal” e, sim, da bidimensionalidade desta seqüência. Esse “mosaico de citações” da unidade mínima é um encontro vetorial horizontal e vertical. Assim, Kristeva traduz a noção dialógica bakhtiniana por intertextualidade, não desprezando seu caráter no real, já que define dois eixos para um estatuto do enunciado, um eixo horizontal e outro vertical. No eixo horizontal “a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escrita e ao destinatário”, no eixo vertical “a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico”. Mas ela considera o destinatário apenas no seu universo textual, como outro discurso, fazendo coincidir ambos os eixos.

Kristeva credits a construção desse pensamento da “duplicidade da unidade” à evolução das teorias saussurianas e bakhtinianas: “O duplo será a seqüência minimal da semiótica paragramática, que se elabora a partir de Saussure (Anagrammes) e de

⁴⁹ BARTHES, *O rumor da língua*, p. 62.

⁵⁰ KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 67.

⁵¹ *Ibid.*, p. 68.

Bakhtin”⁵². O duplo é o diálogo entre os opostos é a convivência dialógica entre o diferente, portanto a unidade é dupla, pois só existe em diálogo e nunca fora dele.

O crítico Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, repensa o lugar da teoria e da crítica literária e sua relação com o senso comum. Refletindo sobre a velha questão: o que fala a literatura? Deste questionamento, saindo do conceito de *mimesis* de Aristóteles, passando entre outros por Platão, Auerbach e chegando ao dialogismo e à intertextualidade, o crítico se depara com dois clichês adversários: “a literatura fala do mundo, a literatura fala da literatura”⁵³. A polêmica referencial da literatura é então repensada, passando por esses dois caminhos, sendo que, para Compagnon, o dialogismo bakhtiniano não foi suficiente para re-introduzir a realidade na teoria literária. Em sua opinião, a nova nomenclatura dada ao dialogismo, ou seja, o intertexto, aprisionou o texto na sua literariedade essencial⁵⁴. Segundo Compagnon, Michael Riffaterre ilustra essa passagem do dialogismo ao dialogismo restrito, isto é, à intertextualidade. A utilização em Riffaterre do termo intertextualidade, como ele mesmo aclara, foge ao seu uso corrente como fontes, influências e imitação. Em suas palavras:

We must be clear that intertext does not signify a collection of literary works that may have influenced the text or that the text may have imitated. Similarly, it is neither a context that may explain the text or its effect on readers, nor one that may be used as a basis of comparison to point out the author’s originality. An intertext is a corpus of texts, textual fragments, or text like segments of the sociolect that shares a lexicon and, to a lesser extent, a syntax with the text we are reading (directly or indirectly) in the form of synonyms or, even conversely, in the form of antonyms. In addition, each member of this corpus is a structural homologue of the text: the depiction of a stormy night may serve as an intertext for a tableau of a peaceful day; crossing the trackless sands of the desert may be the intertext of furrowing the briny deep.

In contrast, intertextuality is not just a perception of homologues or the cultivated reader’s apprehension of sameness or difference. Intertextuality is not a felicitous surplus, the privilege of a good memory or a classical education. The term indeed refers to an operation of the reader’s mind, but it is an obligatory one, necessary to any textual decoding. Intertextuality necessarily complements our experience of textuality. It is the perception that our reading of the text cannot be complete or satisfactory without going through the intertext, that the text does not signify unless as a function of a

⁵² Ibid., p. 73.

⁵³ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 99.

⁵⁴ “A intertextualidade calcada no dialogismo bakhtiniano fechou-se, entretanto, sobre o texto, aprisionou-o novamente na sua literariedade essencial”. Ibid., p. 112

complementary or contradictory intertextual homologue. In a given poem, under certain verbal conditions, a peaceful day will make sense—literary sense—only as the contrary of a stormy night, in opposition to countless depictions where day and peace are represented without eliciting such a dual perception, and without our feeling a need for it.⁵⁵

Riffaterre abre o texto semântico, relativo à significação, para um diálogo com qualquer texto semiótico, isto é, qualquer sistema de signos (que também é submetido à significação, mas que engloba além do texto em forma de língua falada ou escrita, o texto imagem, gesto, ritos, etc.)⁵⁶. E destaca a impossibilidade de uma leitura que não seja a intertextual. O intertexto não é privilégio apenas de uma boa memória ou de uma educação clássica, o intertexto é a condição necessária de decodificação de qualquer experiência de textualidade. A intertextualidade, para o teórico, não pode evitar a atividade hermenêutica já que o texto mimético não é composto de palavras que se referem às coisas ditas “reais”, o texto é composto de palavras que se referem a sistemas de signos que são unidades textuais pré-estabelecidas⁵⁷.

Por “ilusão referencial”, Riffaterre entende a transposição do referencial ao mundo. Desse modo, a referencialidade estaria no leitor e não no texto. A referencialidade unicamente textual, no sentido restrito de texto, seria o dialogismo restrito, já o dialogismo estudado por Bakhtin considerava o diálogo com o leitor, mesmo que um leitor interno.

O papel do leitor também é questionado por Kristeva em *La révolution du langage poétique*⁵⁸, no qual critica a utilização banal do termo intertextualidade, visto que em sua opinião não se trata apenas de um “estudo de fontes”. Kristeva sugere então a utilização do termo *transposition*:

Le terme d'*inter-textualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système (s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de “critique des sources” d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du théorique – de la positionnalité énonciative et dénotative. Si on admet que toute pratique significative est un champ de transpositions de divers systèmes signifiants (une inter-textualité),

⁵⁵ Riffaterre, Michael. “Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse”. In: *Critical Inquiry*. Vol. 11, Number 1. Chicago: University of Chicago, 1984, p. 142.

⁵⁶ Compagnon chama de “fontes literárias” o que aqui consideramos de texto semântico, e de “fontes vivas” o que para nós é texto semiótico. *O demônio da teoria*, p. 112.

⁵⁷ Para Riffaterre a representação literária da realidade não se refere a referências, mas a representações fundamentais da realidade. RIFFATERRE, op. cit., p. 142.

⁵⁸ KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

on comprend que son “lieu” d’*é*nunciation et son “objet” *d*énoté ne sont jamais uniques, pleins et identiques à eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires. La polysémie apparaît donc aussi comme le résultat d’une polyvalence sémiotique, d’une appartenance à divers systèmes sémiotiques.⁵⁹ (grifos da autora)

O termo *transposition* definiria não apenas uma evocação a um texto anterior, mas uma articulação diferente do mesmo, totalmente singular e nova. E essa articulação admitiria dois níveis diferentes, um da escritura e outro da leitura. O enunciado, sua forma e seu sentido, jamais será singular, completo e idêntico. Essa nova nomenclatura parece ser mais coerente com o conceito de dialogismo e com o pensamento da última fase bakhtiniana, que pensava o enunciado como “diálogo inconcluso” e nele a convivência dos opostos pluralidade e singularidade.

A idéia de “transposição” está também presente em sua tese *O texto do romance*, na qual *Kristeva* lê romances de Antoine de la Sale (1385-1460) usando um método não linear, ou melhor, usando o método que denominou transformacional. Na leitura transformacional “cada segmento é lido a partir da totalidade do texto e contém a função geral deste” e “se tem acesso a um nível anterior à forma acabada sob a qual se representa definitivamente o texto, quer dizer, ao nível da sua geração como INFINDADE de possibilidades estruturais”⁶⁰ (grifo da autora). Nessa tese ela introduz uma história da citação romanesca e define o “diálogo textual”, isto é, a intertextualidade como a única possibilidade de estudar a estruturação do romance transformacional. E ainda define a literatura como “todo o discurso que pertença ao modo da intertextualidade, isto é, que se especializa juntando à SUPERFÍCIE de sua própria estrutura, definida pela relação sujeito/destinatário, o espaço de um texto estranho que modifica”.⁶¹

Kristeva abre o texto romanesco, sugerindo que sua estrutura é um jogo que nunca terminará ou terá ganhadores, um jogo onde o objetivo é o movimento:

Embora o “conteúdo” romanesco pareça limitado pelo início e pelo fim do texto (que é sempre um texto biográfico, quaisquer que sejam as aparências concretas), a “forma” romanesca é um jogo, uma mudança constante, um movimento para uma meta nunca alcançada,

⁵⁹ *Ibid.*, p.59.

⁶⁰ KRISTEVA, *O texto do romance*, p. 18.

⁶¹ *Ibid.*, p. 69.

uma inspiração a uma finalidade inatingida ou digamos em termos actuais – uma transformação.⁶²

A transposição e a transformação também são lidas no desenvolvimento do pensamento de Compagnon em *O trabalho da citação*⁶³. Para o teórico, “a citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir. A noção essencial é a de seu trabalho, de seu *working*, o fenômeno”⁶⁴. O fenômeno da citação é o “fato”, a “ocorrência passível de observação”⁶⁵ que Compagnon chama de trabalho da citação. Para ele “O texto, fenômeno ou trabalho da citação, é o produto da força pelo deslocamento”⁶⁶, ou seja, a força do texto está na força e no deslocamento de seus elementos, na transposição.

Segundo o crítico, a etimologia da palavra já confirma esta dinâmica. Concordamos com tal observação posto que o sentido próprio, ou denotativo do verbo *Citare* em latim é “pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação”, e o sentido figurado, ou conotativo, é “lançar, provocar”, e ainda seu sentido jurídico é “convocar, chamar”⁶⁷. Portanto, citar é pôr em movimento algo que estava em repouso, lançá-lo e provocá-lo. Em português o substantivo *citação* é o “ato ou efeito de citar”. O verbo *citar* admite os seguintes significados:

Mencionar ou transcrever como autoridade ou exemplo; Mencionar o nome de; fazer referência a; Referir ou transcrever (um texto) em apoio do que afirma; Avisar, intimar ou aprazar para comparecer em juízo ou cumprir qualquer ordem judicial.⁶⁸

Podemos considerar que o ato de “pôr em movimento” que carregava a palavra latina está contido no ato de mencionar, transcrever e fazer referência, já que ao mencionar algo ou alguém se desloca esse elemento de um lugar a outro. Considerando que o idioma do *corpus* literário onettiano é o castelhano é interessante observar que o

⁶² Ibid., p. 17.

⁶³ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

⁶⁴ Ibid., p. 35.

⁶⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3 ed. Curitiba: Positivo, 2004.

⁶⁶ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 36.

⁶⁷ FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 5 ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1975.

QUICHERAT, L. *Dicionário latino-português*. 11 ed. Rio de Janeiro: Garnier, p. 228. “Mover, abalar, sacudir, abanar/ excitar, provocar/ brotar, dar , produzir (planta)/ incitar, agitar, apertar, apesar, acelerar/ chamar, convocar, reunir, nomear/ mencionar/ aclamar, proclamar, nomear/ contar, recitar”.

⁶⁸ FERREIRA, *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*.

substantivo *cita* em castelhano significa: “día, hora y lugar para encontrarse dos o más personas; repetición de palabras dichas o escritas con las que se intenta dar autoridad o justificar lo que se está diciendo”. Sua forma verbal *citar* significa:

convocar a alguien señalándole día hora y lugar; alegar, mencionar autores o textos para probar o justificar lo que se dice o escribe; notificar mediante llamamiento judicial; en las corridas de toros, provocar la embestida del animal presentándole la capa o muleta.⁶⁹

A *cita* é, então, além de repetição de palavras ditas ou escritas, um encontro entre duas ou mais partes. A *cita*, ou seja, a citação é um encontro que só é possível mediante um deslocamento, uma transposição de duas ou mais partes.

O texto, “mosaico de citações”, é um espaço onde os encontros (*citas*) transbordam⁷⁰, isto é, saem das bordas do texto, são lançados para fora e extravasam.

Bendita citação! Ela tem o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações - uma, de extirpação, outra, de enxerto - e ainda o objeto dessas duas operações - o objeto extirpado e o objeto enxertado - como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados. Conheceríamos em outra parte, em qualquer outro campo da atividade humana, uma reconciliação semelhante, em uma única e mesma palavra, dos incompatíveis fundamentais que são a disjunção e a conjunção, a mutilação e o enxerto, o menos e o mais, o exportado e o importado, o recorte e a colagem? Há uma dialética toda-poderosa da citação, uma das vigorosas mecânicas do deslocamento, ainda mais forte que a cirurgia.⁷¹

A operação citacional não trata apenas de extirpar, tirar, de um lugar e enxertar, inserir noutra lugar, ela é uma operação dupla e simultânea que não existe singularmente, apenas em conjunto. A operação citacional é dialógica, e o texto, que é sempre diálogo, é citacional.

Gérard Genette em *Palimpsests*⁷² apresenta uma análise das relações entre textos. A imagem do palimpsesto é o fio condutor de cinco relações sob as seguintes nomenclaturas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade

⁶⁹ NUEVO ESPASA ILUSTRADO. Espanha: Espasa Calpe, 2002, p. 394.

⁷⁰ Em português o verbo transbordar significa: “Fazer sair fora das bordas; Expandir, estender, derramar; Derramar, verter, entornar; Lançar fora, extravasar (o seu conteúdo); Manifestar-se com ímpeto; ultrapassar os limites da prudência; Estar possuído (de um sentimento)”. In: FERREIRA, *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*.

⁷¹ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, p. 25.

⁷² GENETTE, Gérard. *Palimpsests*. Trad. Channa Newman. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

e hipertextualidade. Genette cita os trabalhos de Kristeva e Riffaterre ao resgatar o conceito de intertextualidade⁷³, que em sua nomenclatura adquire o caráter de citação (com e sem aspas), plágio, alusão e influência. A paratextualidade englobaria a relação entre texto e título, subtítulos, prefácios, epígrafes, notas, figuras etc. A metatextualidade seria a relação do comentário ou da crítica direta e indireta de um texto. A arquitekstualidade trata da relação silenciosa entre o texto e seus gêneros. A hipertextualidade é a relação como condição de existência entre um texto B, ou hipertexto, e um texto A, ou hipotexto, e não apenas um comentário ou uma citação.

What I call hypertext, then, is any text derived from a previous text either through simple transformation, which I shall simply call from now on *transformation*, or through indirect transformation, which I shall label *imitation*.

It may yet be of another kind such as text B not speaking of text A at all but being unable to exist, as such, without A, from which it originates through a process I shall provisionally call transformation, and which it consequently evokes more or less perceptibly without necessarily speaking of it or citing it.⁷⁴

O próprio Genette sugere a mescla entre esses cinco aspectos textuais que podem circular num mesmo texto e concorda que em uma visão mais ampla todo texto é hipertextual, já que não há texto sem textos prévios. O hipertexto existe mesmo sem o conhecimento de um hipotexto⁷⁵. O hipertexto, portanto, é o elo em questão da cadeia, o texto onde se refletem outros, mesmo sem que nenhum seja citado diretamente. Poderíamos pensar que o intertexto é um hipertexto. A questão da nomenclatura parece variar devido à noção de texto de cada autor. Genette analisa o texto apenas em sua verticalidade, ou seja, em sua relação com outros textos, desconsiderando seu duplo horizontal. Na verdade, ele admite esta relação texto-leitor, mas escolhe não analisá-la. Portanto, já no início de *Palimpsests* declara não entrar no campo de uma hermenêutica hipertextual⁷⁶. Vale lembrar que categorias do discurso analisadas por Bakhtin como

⁷³ “The first type was explored some years ago by Julia Kristeva, under the name of *intertextuality*, and that term obviously provides us with our terminological paradigm. For my part I define it, no doubt in a more restrictive sense, as a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is so to say, identically and typical as the actual presence of one text within another (...) This implicit (sometimes entirely hypothetical) presence of the intertext has been for the past few years the chosen field of study of Michael Riffaterre. His definition of intertextuality is, in principle, much broader than mine is here, and it seems to extend to everything that I call transtextuality”. Ibid., p. 1,2:

⁷⁴ Ibid., p. 7, 5.

⁷⁵ Ibid., p. 381.

⁷⁶ Ibid., p. 9.

dialógicas são apontadas como hipertextuais por Genette, a exemplo da paródia e do pastiche. Considerando que nossa atribuição ao termo intertextualidade está diretamente relacionada ao dialogismo bakhtiniano, que pensava em um “diálogo inconcluso”. Deixemos claro aqui que nossa noção de intertexto está entrelaçada com a de hipertexto. Não há existência de um texto original, de um hipotexto, o hipertexto existe em uma cadeia sempre dialógica e intertextual.

O intertextual em que é tomado todo texto, pois ele próprio é entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto: buscar as “fontes”, as “influências” de uma obra é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, *já lidas*: são citações sem aspas.⁷⁷

Barthes reforça a impossibilidade da citação primeira e do hipotexto, além de rechaçar, de certa maneira, a busca pelas fontes. Essa perspectiva do texto sem origem é revelada também nas palavras de Compagnon: “De certa forma, não há sujeito da citação senão em um regime democrático da escrita”⁷⁸. O texto cita sem aspas, mas essa citação/repetição de um signo não significa a citação/repetição de um mesmo sentido. O sentido mesmo de cada um dos enunciados não está em si mesmo, isoladamente, como já dizia Bakhtin, senão circulando no conjunto de sua cadeia. O sentido, e com ele o signo, é tão referencial quanto referente. O sentido escorrega, ou melhor, se dissemina “sin haber sido nunca él mismo y sin regreso a si. Su empeño en la división, es decir en su multiplicación a pérdida y a muerte lo constituye como tal, en proliferación viva”⁷⁹. O filósofo Jacques Derrida, no enunciado anterior, desvia o foco da citação como simples repetição de um signo para focar o sentido, ou melhor, a informação que ela carrega. Podemos ler inquietude semelhante nas palavras de Bakhtin:

É possível uma identidade absoluta entre duas e mais orações (sobrepostas uma à outra, como duas figuras geométricas, elas irão coincidir); além disso, devemos admitir que qualquer oração, inclusive a mais complexa, no fluxo ilimitado da fala pode repetir-se um número ilimitado de vezes em forma absolutamente idêntica, mas como enunciado (ou parte do enunciado) nenhuma oração, mesmo a de uma só palavra, jamais pode repetir-se: é sempre um novo enunciado (ainda que seja uma citação).⁸⁰

⁷⁷ BARTHES, *O rumor da língua*, p.71.

⁷⁸ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, p. 37.

⁷⁹ DERRIDA, Jacques. *La Disseminación*. 7ª ed. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997, p. 526.

⁸⁰ BAKHTIN, *Estética da Criação Verbal*, p. 313.

Bakhtin revela uma perspectiva que vai além da característica polissêmica da palavra que admite diferentes significados para uma mesma palavra, de acordo com seu contexto. O contexto é apenas um dos elementos diferenciadores que pode ser pensado como o diálogo horizontal sugerido por Kristeva, isto é, o vetor autor/leitor. O texto é sempre um entre e é nesse entre (texto) que podemos pensar que Bakhtin antecipa certas discussões pós-estruturalistas. O crítico Robert Stam⁸¹ já sugere essa relação entre o pensamento de Bakhtin e questões cruciais pós-estruturalistas como a negação de um sentido unívoco, a espiral infinita da interpretação, a não origem textual, a identidade instável do signo e a presença pervasiva da intertextualidade⁸².

A mesma inquietação de Bakhtin sobre a citação é lida no texto de Compagnon que poeticamente expõe seu ponto de vista:

Num universo essencialmente móvel, a citação, a repetição, o ciclo não é mais aquilo que põe o texto em movimento; daí as falhas, os acoplamentos, as ressonâncias. A citação é a marca de um acoplamento entre a maculatura e o histrião, uma aceleração instantânea do movimento, quando as trajetórias separadas entram em ressonância. Mas, por mais que eu copie, que me aplique com todo meu zelo, se minha folha mexe, como num trem, num avião, numa nave espacial, não tenho mais referências, não consigo mais me situar. Flaubert havia reconhecido isso, imaginando a utopia definitiva do romance inacabado: por mais que eu copie, se sou um histrião herético, além de espirituoso, incorporal e engraçado, nunca será como a outra vez.⁸³

Jorge Luis Borges apresenta essas reflexões em “Pierre Menard, autor del Quijote”⁸⁴. No conto, um amigo de um escritor chamado Pierre Menard opina sobre sua obra mais significativa composta pelos capítulos IX e XXXVIII da primeira parte de *Don Quijote* e um fragmento do capítulo XXII. O escritor não copia Cervantes e tampouco re-escreve o romance, ele o “escreve”. Ele escreve e não re-escreve, pois não

⁸¹ STAM, Robert. *Subversive Pleasures*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1989, p. 2.

⁸² No Brasil a crítica bakhtiniana Beth Brait, no artigo já citado, aponta: “Bakhtin não tem apenas um interesse específico pela produção estética e pelas formas de estudá-la, mas tem também, ao longo de seu percurso, intrincados diálogos filosóficos com várias tendências, como é o caso do neo-kantismo, da fenomenologia, do marxismo, do freudismo – e, ainda, com outras áreas do conhecimento florescentes em sua época, caso da lingüística, da estilística, da biologia, da física e da matemática. Todo o universo científico cultural deixa marcas tanto no que diz respeito ao vocabulário incorporado e adaptado a seus estudos, quanto à possibilidade de tentativas de decifrar o projeto que está por trás de seus escritos, incluindo produção de sentido, significação, autoria, discurso, enunciação, gêneros, atividade interativa etc”. Cf: BRAIT, Beth. “Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem”, p. 92. In: *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*.

⁸³ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, p. 109.

⁸⁴ BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: La Nación, 2000.

se dedica a tentar se posicionar no lugar de Cervantes, sua língua, sua época e sua história. Menard escreve esses capítulos sendo Menard e não Cervantes. Por esse motivo, seu amigo e narrador considera sua obra muito mais sutil, rica e ambígua, já que:

Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejíssimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.⁸⁵

Menard prefere não tentar esquecer estes trezentos anos de história e sim idealiza ser mais desafiante e mais produtivo ao escrever *Don Quijote* sendo um homem do século XX. Um escritor leitor de Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Shakespeare e até de Cervantes.

O relato de Borges apresenta e exemplifica como pensar a citação. Mesmo sendo os textos de ambos os escritores idênticos, o segundo não seria cópia do outro, pois teria passado por outro processo de elaboração, o contexto de seu autor era outro. O leitor visualiza melhor as colocações do narrador do conto quando este coloca lado a lado um trecho idêntico das obras e destaca suas diferenças, diferenças de leitura. Leitura que diverge sua interpretação de uma mesma frase mesmo esta estando no mesmo contexto dentro do enunciado. Vejamos a citação que o narrador apresenta como exemplo e suas explicações sobre as diferenças:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.⁸⁶ (grifos do autor)

⁸⁵ Ibid., p. 44.

⁸⁶ Ibid., p. 46.

No final do conto, o narrador declara a importância de Menard para uma nova técnica de leitura: “la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”⁸⁷, isto é, ironicamente Borges coloca em causa a posição do leitor. O leitor que Borges destaca é um leitor que pensa poder “entrar” no autor e analisar sua obra sob o ponto de vista que pensa ser do autor e com isso desconsidera sua própria posição contextual e atual de leitor. *Don Quijote* de Menard é lido como *Don Quijote* de Menard, e não como *Don Quijote* de Cervantes. E para essa leitura o texto não precisa ser de Menard - mesmo porque isso seria impossível, já que se trata de uma narrativa que nunca poderá ser lida, pois Menard destruía seus rascunhos e cópias - aliás o texto nem precisaria ter sido escrito por Menard, o texto (mesmo “invisível”) precisaria ser de um leitor de Menard.

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino.⁸⁸

O destino do texto, isto é, o leitor, é fator fundamental do fenômeno da citação e, portanto do texto. E mesmo sendo um problema complexo na opinião de Bakhtin, devido a sua “posição cronotópica”⁸⁹ (posição espaço temporal) e seu papel de renovador da obra⁹⁰, o leitor é a fonte do dialogismo bakhtiniano que pensa no texto vivo sempre em movimento; o movimento, a ação, a transposição, o deslocamento da

⁸⁷ Ibid., p. 48.

⁸⁸ BARTHES. *O rumor da língua*. , p. 64.

⁸⁹ Bakhtin explica sua utilização do termo *cronotopo* da seguinte maneira: “À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria conteudística-formal da literatura”. BAKHTIN, *Questões de Literatura e estética*, p. 211.

⁹⁰ Refletindo sobre o tema Bakhtin revela: “Nesse trabalho nós não abordaremos o complexo problema do ouvinte/leitor, sua posição cronotópica e seu papel de renovador da obra (no processo da existência dela); indicaremos somente que toda obra literária é dirigida para fora de si, para o ouvinte-leitor e, em certa medida, antecipa suas possíveis reações”. Ibid., p. 361.

citação que aponta a impossibilidade de qualquer enunciado ser repetido, pois o enunciado sempre terá um outro destino, ou ainda, uma outra leitura.

Como então tratar esse fenômeno sem origem e cujo sentido está sempre em movimento? Compagnon analisa as funções da citação da seguinte forma:

O elemento formal da citação pode satisfazer a um vasto inventário de funções. Eis algumas que Stefan Morawski julga fundamentais: função de erudição, invocação de autoridade, função de amplificação, função ornamental. Mas o que fazer, na prática, com um tal repertório que não é nem exaustivo nem homogêneo? As duas primeiras funções, de fato, são externas ou intertextuais, as duas outras, internas ou textuais; ou, nos termos da antiga retórica, as duas primeiras funções nascem da inventio, as duas últimas, da elocutio. A importância de um catálogo de funções é restrita: como passar do catálogo para uma classificação? Em compensação, se se descarta deliberadamente o estudo funcional, e se se adota uma definição formal da citação como ato de discurso (um enunciado repetido e uma enunciação repetente), como mecanismo simples e positivo que liga dois textos ou dois sistemas, tem-se à disposição o índice de seus valores de repetição, que são os interpretantes das relações elementares e binárias entre os dois sistemas.⁹¹

E em seguida descarta a tentativa de delimitação de uma função da citação, já que em sua opinião “ter uma função” não é a função da citação⁹². O que Compagnon propõe é justamente tratar do fenômeno da citação e seu trabalho, e não de seu sentido ou função. Essa idéia nos parece compatível com o pensamento bakhtiniano, que explora o texto oriundo de diferentes tipos de citação e não de um sentido ou função, já que tanto sentido como função mudam a cada nova repetição mesmo quando a repetição ocorre em um mesmo enunciado.

No âmbito de um mesmo enunciado a oração pode repetir-se (a repetição, a citação de si mesma, o involuntário), mas cada vez ela é sempre uma nova parte do enunciado, pois mudou de lugar e de função na plenitude do enunciado.⁹³

⁹¹ “Então, uma função da citação é um interpretante da relação multipolar SI (AI, T i) - S2 (A2, Z), um baricentro dos valores simples de repetição, cada uma t e n q seu coeficiente próprio; e as grandes funções históricas da citação que são tradicionalmente listadas coincidem com o domínio destes ou daqueles valores simples de repetição sobre outros: uma função é uma hierarquia específica dos valores de repetição, todos simultaneamente existentes”. COMPAGNON, *O trabalho da citação*, p. 47.

⁹² “A função é um valor em que uma época investiu; uma intensidade ou uma combinação particular, historicamente condensada de valores próprios; uma instituição cuja consequência é que toda citação, em certo universo de discurso em que sua função é suspensa, vê seu suplemento, suas possibilidades de sentido limitadas, talvez abolidas, como se ela não pudesse ter ao mesmo tempo senão uma e apenas uma única função”. Ibid, p. 47.

⁹³ BAKHTIN, *Estética da Criação Verbal*, p. 313.

Bakhtin sugere a fuga do sentido pleno do texto e a mobilidade funcional da citação, mas não entra nessas questões de forma ilustrativa. A citação num mesmo enunciado é tratada pelo teórico como qualquer outra citação, e em ambos os casos não há uma simples reprodução e sim “um desenvolvimento criativo ulterior”:

Diante de uma influencia profunda e produtiva não há aqui nenhuma imitação exterior, nenhuma simples reprodução, mas um desenvolvimento criativo ulterior da palavra estrangeira (mais precisamente semi-estrangeira) num contexto novo e em condições novas.⁹⁴

Ao chamar a palavra estrangeira de semi-estrangeira, Bakhtin sugere seu duplo caráter, de estrangeira e não estrangeira, isto é, a palavra é simultaneamente “minha” e de “outrem”. Pois só posso repeti-la, transformando-a, mesmo que sua aparência gráfica permaneça a mesma, e ao transformá-la ela também é “minha”. Kristeva destaca esta duplicidade do pensamento do teórico, pois “para Bakhtin, originário de uma Rússia revolucionária preocupada com problemas sociais, o diálogo não é apenas a linguagem assumida pelo sujeito, é uma ESCRITA em que lemos o OUTRO”⁹⁵. O “outro” que é lido através do “eu”, pois como sugere Compagnon “de fato, o sujeito da citação é o *je de Montaigne...*”⁹⁶. O “eu” que anuncia, mas através do “outro”. Genette parece também sugerir essa semi-estrangeiridade do texto: “From the very first sketch to the final emendation, the genesis of a text remains a matter of auto-hypertextuality”⁹⁷. Portanto, para Bakhtin e para Genette a revelação da gênese de um texto é uma questão de *auto-hipertextualidade*, ou ainda de autocitação. Porque na tentativa de montar a reconstituição de um texto, nos depararemos com um “mosaico de citações”, mas esse mosaico não será reconstituído com a colagem de “peças” tiradas daqui e dali, pois essas “peças” foram manuseadas de forma singular, através de um recorte pessoal, recorte esse que só acontece mediante uma possessão da “palavra de outrem”. Só cito a palavra que me foi adquirida, que já é minha. O que compõe um texto na verdade é um “mosaico de autocitações”. Mas o que é uma autocitação?

Affonso Romano de Sant’anna em *Paródia, paráfrase e cia.* define a autocitação, ou autotextualidade “como sinônimo de *intratextualidade*” e explica: “É quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo,

⁹⁴ Id. *Questões de Literatura e estética*, p. 147.

⁹⁵ KRISTEVA, *O texto do romance*, p. 95.

⁹⁶ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, p. 37.

⁹⁷ GENETTE, *Palimpsests*, p. 395.

parafraicamente”⁹⁸. A paráfrase para Sant’anna é a transcrição parcial de um texto ou enunciado, diferente de uma transcrição total sem referência que seria um plágio⁹⁹. O escritor “trans-creve”, ou seja, transforma antes de *transcrever*. Como exemplo de autocitação, ou autotextualidade, como prefere chamá-la, ele evoca o poema “Antologia” de Manuel Bandeira, que funciona como uma síntese da poética do próprio autor. Cada verso do referido poema é um verso de outro poema de Bandeira:

Antologia¹⁰⁰

A vida

Não vale a pena e a dor de ser vivida¹⁰¹.

Os corpos se entendem mas as almas não¹⁰².

A única coisa a fazer é tocar um tango argentino¹⁰³.

Vou-me embora pra Passárgada!

Aqui não sou feliz¹⁰⁴.

Quero esquecer tudo:

- A dor de ser homem...

Este anseio infinito e vão

De possuir o que me possui¹⁰⁵.

Quero descansar¹⁰⁶

Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...¹⁰⁷

Na vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Quero descansar.

Morrer.

Morrer de corpo e alma.

Completamente¹⁰⁸.

⁹⁸ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & CIA*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2001, p. 62.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁰ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 352.

¹⁰¹ No final da poesia “SONETO INGLÊS Nº 2” encontramos esses dois primeiros versos da seguinte forma: “Nada pedir nem desejar, senão/ A coragem de ser um novo santo/ Sem fé num mundo além do mundo. E então,/ Morrer sem uma lágrima, que a vida/ Não vale a pena e a dor de ser vivida”. *Ibid.*, p. 176.

¹⁰² Do poema “A arte de amar”: “As almas são incomunicáveis/ Deixe o teu corpo entender-se com outro corpo,/ porque os corpos se entendem, mas as almas não”. *Ibid.*, p. 206.

¹⁰³ Lê-se em “Pneumotórax”: “—O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado./ —Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?/— Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”. *Ibid.*, p. 128.

¹⁰⁴ Do poema “Vou-me embora pra Passárgada”: Vou-me embora pra Passárgada/ Lá sou amigo do rei/ Lá tenho a mulher que eu quero/ Na cama que escolherei/ Vou-me embora pra Passárgada/ Vou-me embora pra Passárgada/ Aqui eu não sou feliz...” *Ibid.*, p. 143.

¹⁰⁵ Esses são também os últimos versos de “Resposta a Vinícius”: Arrancando do coração/ —Arrancado pela raiz — / Este anseio infinito e vão / De possuir o que não me possui”. *Ibid.*, p. 201.

¹⁰⁶ No poema “Cantiga” lemos: “Nas ondas do mar/ Quero esquecer tudo/ Quero descansar”. *Ibid.*, p. 152.

¹⁰⁷ Do poema “Poema só para Jaime Ovalle”: “Bebi o café que eu mesmo preparei,/ Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando.../ —Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei. *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁸ Do poema “A morte absoluta”: “Morrer./ Morrer de corpo e de alma./ Completamente.” *Ibid.*, p. 173.

(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir)¹⁰⁹

Quando a Indesejada das gentes chegar¹¹⁰
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.

Dos seus mais de 350 poemas¹¹¹, o poeta escolhe 10 de diferentes épocas para compor essa “antologia”. Bandeira transforma alguns de seus poemas e os reescreve parafraçando-se e não se parodiando, porque “falar de paródia é falar de *intertextualidade* das diferenças. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade* das semelhanças”¹¹². Essa definição de paródia e paráfrase nos deve bastar, pois não trataremos aqui de analisar as diferenças entre paráfrase e paródia, como o faz Sant’anna, visto que esta diferença não será relevante para nossa dissertação, para isso teríamos que entrar na questão da função e sentido de cada repetição.

O fenômeno da autocitação, ou ainda da intratextualidade, designa, portanto uma rede de citações/repetições/ligações em um mesmo texto ou no conjunto de textos de um mesmo autor. A repetição da palavra de outrem só acontece quando ela me pertence, e a repetição de minha própria palavra só acontece quando ela se faz de “outrem”. O limite e a delimitação de tais afirmações são incertos, mas consideramo-las, pois segundo Bakhtin, “no fluxo de nossa consciência, a palavra persuasiva interior é comumente metade nossa, metade de outrem”, portanto qualquer enunciação, mesmo a interior, já é dialógica e assim sendo, é citacional e autocitacional.

¹⁰⁹ Do poema “Lua Nova”: “Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir:/ Hei de aprender com ele/ A partir de uma vez/ —Sem medo,/ Sem remorso,/ Sem saudade”. Ibid., p. 223.

¹¹⁰ Do poema “Consoada”: “Quando a Indesejada das gentes chegar/ (Não sei se dura ou caroável),/ Talvez eu tenha medo./ Talvez sorria, ou diga:/ —Alô, iniludível!/ O meu dia foi bom, pode a noite descer./ (A noite com seus sortilégios.)/ Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,/ A mesa posta,/ Com cada coisa em seu lugar”. Ibid., p. 223.

¹¹¹ POMPEU, Renato. “A magia de Passárgada”, p. 26. In: REVISTA BRAVO. São Paulo: Abril, janeiro 2007.

¹¹² SANT’ANNA, *Paródia, Paráfrase & CIA*, p. 28.

3 Citação em Onetti

O que há de terrível em nós e sobre a terra e no céu talvez seja o que ainda não foi dito. Só estaremos tranquilos quando tudo estiver dito, uma vez por todas, então, enfim, faremos silêncio e não mais teremos medo de nos calar. E assim será.

Louis-Ferdinand Céline
Viagem ao fim da noite

Como ler o diálogo citacional em Onetti?

Uma das possibilidades seria ler um diálogo com o contexto histórico, a exemplo dos críticos Juan Carlos Mondragón, Jaime Concha e Roberto Ferro¹¹³ entre outros.

Ou poderíamos ler um diálogo com as referências musicais, como o faz Sonia Mattalia¹¹⁴, pesquisando as músicas citadas diretamente e indiretamente em *La vida breve*, *Dejemos hablar al viento* e *Los adioses*.

Poderíamos ainda, investigar a “biblioteca onettiana”, ou seja, buscar as supostas fontes literárias de sua narrativa. De certa forma podemos ler essa busca de fontes no livro de Roberto Ferro, que aponta o diálogo intertextual em suas principais obras¹¹⁵, além de destacar declarações do próprio Onetti sobre suas leituras, dadas em entrevistas e em artigos escritos para jornais da Espanha e da América Latina. Ferro destaca alguns nomes citados frequentemente por Onetti em seus artigos como Marcel Proust, James

¹¹³ MONDRAGÓN, Juan Carlos. “La realidad como polizón o el oleaje tan temido”. In: COSSE, Rómulo (Org.). *Juan Carlos Onetti, papeles críticos*. Montevideo: Linardi y Risso, 1989.

CONCHA, Jaime. “El astillero: una historia invernal”. In: COSSE, Rómulo (Org.). *Juan Carlos Onetti, papeles críticos*. Montevideo: Linardi y Risso, 1989.

FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*

¹¹⁴ MATTALIA, Sonia. “*Dejemos hablar al viento*: Cita, autocita, autofagia”. In: Colóquio Internacional: *La obra de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Espiral Hispanoamerica, 1990, p. 196.

¹¹⁵ FERRO, op.cit. p. 46, 48, 113, 344, 345, 210.

Como exemplo de seu abrangente trabalho, destaco os diálogos entre *Tiempo de abrazar* e: *Los lanzallamas* e *Los siete locos* de Roberto Art e *Retrato del artista adolescente* de James Joyce. “Un sueño realizado” e sua evocação de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde e *Hamlet* de Shakespeare. *Dejemos hablar al viento* e sua referência direta à obra do filósofo Giambattista Vico e ao poeta Ezra Pound. *La vida breve* e entre outros exemplos, o penúltimo capítulo da segunda parte, “Thalassa” e três diferentes textos: *Anábasis*, de Jenofonte, *Eclesiastes* o relato bíblico e o primeiro capítulo de *Ulisses*, de James Joyce.

Joyce, Pío Baroja, Ernest Hemingway, Oscar Wilde, Cesare Pavese e os mais citados seriam Louis-Ferdinand Céline, Jorge Luis Borges e Willian Faulkner¹¹⁶.

Na opinião do crítico Emir Rodríguez Monegal a influência de Faulkner e Céline é evidente, principalmente na primeira fase da narrativa do escritor uruguaio¹¹⁷. Sobre esse diálogo com o escritor estadunidense é o artigo de Josefina Ludmer “La novia (carta) robada (a Faulkner)”¹¹⁸, que aproxima os contos “La novia robada” de Onetti e “Uma rosa para Emily” de Faulkner. O crítico Jack Murray indica uma proximidade entre Onetti, Céline e Kafka, baseada no que chamou de uma “haunting preoccupation with space”¹¹⁹. A crítica Liliana Reales mostra em Onetti um diálogo estreito com Nietzsche e Heidegger. Ademais sustenta a tese de que o escritor prenuncia a desconstrução derridiana¹²⁰.

Outra possibilidade de leitura seria através de um panorama do “trabalho da citação”, ou seja, ler observando como se dá esse processo. Poderíamos ainda ler Onetti estabelecendo vários diálogos e semelhanças entre sua narrativa e as obras citadas, como já o fizeram alguns críticos¹²¹, mas visualizar os diferentes tipos de citação encontradas no *corpus* onettiano não é tarefa simples. Por esse motivo, encontramos pertinente um caminho de leitura que tenha como objetivo expor as diferentes faces da citação. Dividiremos, pois, nosso panorama em duas partes, e para isso, utilizaremos a nomenclatura de Bakhtin, citação “linear” e citação “pictórica”¹²².

¹¹⁶ Esses artigos de Onetti foram publicados em 1995, com o título *Confesiones de un lector*.

¹¹⁷ “El largo aprendizaje con Céline y Faulkner era todavía demasiado evidente”. MONEGAL, Emir Rodríguez. “Prólogo de *Obras completas* de Juan Carlos Onetti”. In: ONETTI, Juan Carlos. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1979, pp. 9-41.

¹¹⁸ LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

¹¹⁹ MURRAY, Jack. *The Landscapes of Alienation*. California: Stanford University Press, 1991, p. I.

¹²⁰ REALES, Liliana. *Onetti e a vigília da escrita*. Tese de Doutorado, UFSC, 2002.

¹²¹ Os críticos já citados a cima e ainda Hilia Moreira em: “La mirada de los amantes: Un análisis intertextual de *El Pozo*”. In: LAGO, Sylvia (Org.). *Actas de las Jornadas de Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Universidad de la República, 1997.

¹²² Cf. página 21 deste trabalho.

3.1 A Citação “linear”: Transparência Aparente

A citação “linear” é uma citação direta, ou seja, ela é destacada e delimitada no texto. Em Onetti, podemos observá-la em nomes de personagens e títulos de obras, nomes de autores e epígrafes.

Nos títulos e personagens do “discurso de outrem”, que são evocados na voz dos personagens ou narradores onettianos, encontramos ocorrências de citação “linear”. Como por exemplo: *Hamlet* e *Macbeth* de Shakespeare, *Electra* de Sófocles, *Liliput* de Jonathan Swift e *Lolita* de Nabokov. *Liliput*, a terra de pequenos habitantes do livro *As viagens de Gulliver*, é a origem da virgem do conto “Historia del caballero de la rosa y de la virgem encita que vino de Liliput”. *Electra* é evocada em *El pozo* para melhor construir a personalidade da personagem Hanka.

Já no caso de *Hamlet* e *Lolita* a intertextualidade é destacada pela própria narrativa onettiana. No romance *Cuando entonces* é ordenado ao narrador jornalista, um artigo sobre *Lolita* de Nabokov¹²³, portanto a referência tanto da obra quanto de seu autor é direta.

Hamlet, além de ser evocada durante toda a narrativa do conto “Un sueño realizado”, dialoga temática e estruturalmente com ele, já que ambos tratam de uma representação dentro da representação¹²⁴. Durante a narrativa a evocação de *Hamlet* é direta:

Y así fue que pude vivir los veinte años sin saber qué era el Hamlet, sin haberlo leído, pero sabiendo, por la intención que veía en la cara y el balanceo de la cabeza de Blanes, que el Hamlet era el arte, el arte puro, el gran arte, y sabiendo también, porque me fui empapando de eso sin darme cuenta, que era además un actor o una actriz, en este caso siempre una actriz con caderas ridículas, vestido de negro con ropas ajustadas, una calavera, un cementerio, un duelo, una venganza, una muchachita que se ahoga. Y también William Shakespeare.

¹²³ ONETTI, *Cuando ya no importe*, p. 29.

¹²⁴ Sobre a intertextualidade no conto “Un sueño realizado” existem vários artigos publicados, como por exemplo: “Una poética de la intertextualidad (“Un sueño realizado” de Onetti)” de Hugo Verani, “Enloquecer, somar, tal vez morir...(A propósito de *El Arrebato* de Lol V. Stein y *Un sueño realizado*) de Sonia Romero Gorski. In: LAGO, Sylvia (Org.). *Actas de las Jornadas de Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Universidad de la República, 1997.

Outros paralelos ainda poderiam ser escritos entre o conto e as obras de Calderón de la Barca e Oscar Wilde como sugere Roberto Ferro, em *Onetti/La fundación imaginada...*, p. 113.

Por eso, cuando ahora, solo ahora, con una peluca rubia peinada al medio que prefiero no sacarme para dormir, una dentadura que nunca logró venirme bien del todo y que me hace silbar y hablar con mimo, me encontré en la biblioteca de este asilo para gente de teatro arruinada al que dan un nombre más presentable, aquel libro tan pequeño encuadernado en azul oscuro donde había unas hundidas letras doradas que decían Hamlet, me senté en un sillón sin abrir el libro, resuelto a no abrir nunca el libro y a no leer una sola línea...¹²⁵

No caso de *Macbeth* a referência não é tão explícita, já que a narrativa não expõe sua relação intertextual. *Macbeth* é o título do capítulo doze da segunda parte de *La vida breve*. Nesse capítulo, os personagens Stein e Brausen associam as luvas verdes de uma prostituta à incansável lavagem das mãos da personagem shakespeariana *Lady Macbeth*.

—Esta Macbeth de las manos tintas en clorofila...

—Lady Macbeth empapada en clorofila...

Todos estos animales habrán pensado lo mismo: guantes, guantes de felpa con este calor. Pero nosotros, además, podemos pensar en Macbeth, siegas, talas, monteas. Y yo pensé en la humedad que la transforma en palmípedo y que tendré que besar al fin de la noche. Voy a celebrar tu regreso al mundo de los vivos. Pero ¿debo alegrarme? ¿Dónde está la traición, la trampa?

—No hay trampa.¹²⁶

Na peça, a esposa do general Macbeth mesmo em seu leito de morte faz o gesto de lavar as mãos, tentando livrar-se das supostas manchas de sangue devido a assassinatos cometidos por ambos. A prostituta de Onetti usa luvas verdes de felpa, mesmo fazendo calor, ou para ocultar suas mãos ou para não sujá-las. As luvas são verdes, justamente a cor do mar evocada pelo general Macbeth:

Que mãos são estas? Ah! Elas me fazem saltar os olhos! Poderia todo o grande oceano de Netuno levar este sangue e limpar minhas mãos? Não, minhas mãos tornariam encarnado o mar imenso e fariam o verde todo rubro.¹²⁷

O verde então poderia estar sugerindo a pureza da prostituta, já que suas mãos estariam na verdadeira cor do mar, ou poderiam estar sugerindo o ocultamento de sua sujeira, de sua culpa.

¹²⁵ ONETTI. “Un sueño realizado”, p. 103, 104. In: *Cuentos completos*.

¹²⁶ Id., *La vida breve*, p. 252, 253.

¹²⁷ SHAKESPEARE, *A tragédia de Macbeth*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954, p. 270.

Stein termina sua associação perguntando: “¿Dónde está la traición, la trampa?”. A traição à qual Stein faz referência pode ser associada à traição das peças de Shakespeare, *Hamlet* e *Macbeth*. Já a “trampa” pode ser lida como uma alusão ao conto “Un sueño realizado”. No conto, uma brincadeira é mencionada desde o início da narrativa: “La broma la había inventado Blanes”¹²⁸. A brincadeira de Blanes atribui as loucuras profissionais do diretor *Langman* à leitura da peça de Shakespeare, “Las locuras a que lo ha llevado su desmedido amor por *Hamlet*...”, leitura essa que, conforme a narrativa do próprio *Langman*, nunca foi realizada.

Brausen, então, também lembrando o conto de *Hamlet* e de *Macbeth*, tranquiliza o amigo: “No hay trampa ni traición, es justo que te alegres!”. Brausen, em *La vida breve* convida o colega a se alegrar já que o final da narrativa em questão não se parecerá com a das três narrativas com que dialoga, ou seja, não haverá mortes. O personagem termina a citação de *Macbeth* juntamente com a citação de *Hamlet* e a autocitação “Un sueño realizado”.

3.1.1 Os nomes: Tecido textual

A citação de nomes de autores diretamente no texto é lida, por exemplo, no conto “Avenida de Mayo –Diagonal Norte- Avenida de Mayo”, no qual é feita referência a Jack London. O nome próprio do título do conto “Montaigne” faz referência à Michel de Montaigne.

No primeiro capítulo de *Dejemos hablar ao viento*, o narrador/protagonista, Medina, comenta sobre suas leituras e cita o filósofo Giambattista Vico, o estrategista militar Carl von Clausewitz e Sigmund Freud.

Em *El Pozo*, as ocorrências de nomes de autores concentram-se em uma mesma observação feita por uma personagem. O protagonista Eladio Linacero, narrando suas aventuras fantasiosas no Alaska, lembra uma conversa com sua amante Hanka na qual terminam “hablando de literatura”. Linacero considera sua companheira de pouca “inteligência”: “Qué fuerza de realidad tienen los pensamientos de la gente que piensa poco y, sobre todo, que no divaga”. Hanka em seguida faz peculiar observação: “Huxley era um cérebro que vivia separado del cuerpo, como el corazón de pollo que cuidan Lindbergh y el doctor Alex Carrell”. A jovem que “pensa pouco” faz um paralelo entre

¹²⁸ ONETTI. *Cuentos completos*, p. 103.

o escritor inglês Aldous Leonard Huxley (1894 -1963), que publica em 1931 seu mais famoso livro, *Brave New World*, e os parceiros Charles Lindbergh (1902 – 1927) e Alex Carrell (1873 – 1944). Lindbergh foi um herói aviador norte americano, que ficou conhecido por ser o primeiro a cruzar o Oceano Atlântico pilotando um monoplane. Carrell foi um médico francês, Prêmio Nobel em Medicina em 1912 por suas pesquisas sobre transplante de órgãos e tecidos. Sua parceria se deu em 1935, na criação de um aparelho que conservasse e transportasse órgãos fora do corpo. A pesquisa foi relatada no livro *The Culture of Organs*¹²⁹ publicado em 1938.

As aparentemente “inofensivas” palavras de Hanka apontam um diálogo contemporâneo, devido à cronologia e à popularidade de ambas as publicações e debates, e revelam leituras de origem científica feitas pelo autor. O livro de Huxley, mesmo se tratando de uma ficção, discutia questões filosóficas e teológicas dialogando com a ciência. Uma ciência que desenvolvia a técnica da extração/corte, preservação/ transporte e por fim o transplante/ transposição de tecidos, *tissues*. A palavra *tissue* em inglês, segundo o Dicionário Cambridge¹³⁰, é relacionada a tecido celular e a papel. Em latim, *texo*, significa “tecer, entrelaçar, tramar”¹³¹, portanto o transplante de *tissues* poderia ser lido como transplante textual. E nessa arte/ciência Onetti é mestre. Lembramos que para Barthes o “texto é um tecido de citações” e para Bakhtin “a palavra entra no tecido dialógico da vida humana”¹³². Nessa perspectiva, podemos pensar em um caminho de leitura do *corpus* onettiano, na observação de Hanka, uma leitura preocupada em extrair, preservar e transplantar textos, uma leitura através do “fenômeno da citação”. Casualmente, ou não, a narrativa de *El pozo* destaca o cérebro e o coração, que apesar de estarem relacionados com sua fonte (a base de discussão de Huxley gira em torno do cérebro e devido a sua pesquisa, Carrell, mantinha um coração de galinha imerso em água salgada), apontam os dois órgãos, que segundo o senso comum, diferenciariam o homem do animal, órgão da razão e órgão do sentimento.

¹²⁹ CARRELL/LINDBERGH. *The Culture of Organs*. New York: Paul B. Hober, 1938.

¹³⁰ CAMBRIDGE INTERNATIONAL DICTIONARY OF ENGLISH. New York: University of Cambridge, 1995.

¹³¹ BUSSARELLO, Raulino. *Dicionário Básico: Latino- Português*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

¹³² Cf. página 36 deste texto.

3.1.2 As epígrafes em movimento

A epígrafe, classificada como paratexto por Genette¹³³, é apresentada em Onetti com referência e destacada no texto. Esses casos, que são encontrados em apenas quatro de seus romances, *La vida breve*, *Dejemos hablar al viento*, *Cuando entonces* e *Cuando ya no importe*, aparecem inicialmente como “citações lineares”.

A epígrafe de *La vida breve*, romance publicado pela primeira vez em 1950, é a primeira na cronologia do *corpus*:

O something pernicious and dread!
Something far away from a puny and pious life!
Something unproved! Something in a trance!
Something escaped from the anchorage and driving free.

W.W.¹³⁴

Roberto Ferro sugere que tal epígrafe, que revela apenas as iniciais W.W, é uma transformação de três versos do poema “One hour to Madness of joy”, da seção *Children of Adam*, em *Leaves of grass*, de Walt Whitman:

O something unprov'd! something in a trance!
To escape utterly from others' anchors and holds!
To drive free! to love free! to dash reckless and dangerous!¹³⁵

Portanto, os versos 20, 21 e 22 do poema, segundo Ferro, teriam sido reescritos por Onetti para a composição de tal epígrafe. Porém, tal afirmação não é sustentável, pois observamos que em outro poema, “A song of joys”, do mesmo *Leaves of grass*, encontram-se os mesmos versos da epígrafe de *La vida breve*:

(O something pernicious and dread!
Something far away from a puny and pious life!
Something unproved! something in a trance!
Something escaped from the anchorage and driving free.)¹³⁶

A epígrafe de *La vida breve*, portanto, é a transcrição da estrofe 18 de “A song of joys”, que na versão original é escrita entre parênteses. É relevante destacar que das 37

¹³³ Cf. página 22 deste texto.

¹³⁴ ONETTI, *La vida breve*.

¹³⁵ WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. New York: Everyman's Library, 1963, p. 92.

¹³⁶ Id. *Leaves of Grass*. New York: SIGNET CLASSIC, 1980, p. 160.

estrofes do poema, essa é a única entre parênteses. O parênteses que faz um “desvio de assunto, uma digressão”¹³⁷ pode ser entendido aqui como um espaço entre-textos, um espaço dialógico entre os dois poemas de Whitman que evidentemente dialogam entre si. “One hour to Madness of joy” e “A song of joys” revelam um diálogo autocitacional no *corpus* de Whitman. Um diálogo que possivelmente estimulou Onetti em seu *corpus* autocitacional, como veremos no próximo capítulo.

O crítico Daniel Balderston¹³⁸ sugere ainda um outro diálogo oriundo da leitura dos versos de Whitman. Segundo o crítico no conto “The Tremendous Adventures of Major Brown” de Gilbert Keith Chesterton, o personagem Northover cita o mesmo trecho do poema de Whitman ao protagonista Major Brown¹³⁹. O escritor inglês possivelmente fora lido por Onetti já que este era aficionado por histórias policiais, como já destacam alguns críticos onettianos e como aponta sua viúva Dorotea Muhr em entrevista com membros do Núcleo Onetti¹⁴⁰. Nessa perspectiva poderíamos ler também o diálogo Onetti/Chesterton/Whitman.

A citação “linear” é destacada do texto narrativo com a utilização de aspas ou com a utilização de um corpo itálico e negrito, ou alguma outra forma de destaque. Mas não se trata de uma cópia do original, e sim uma adaptação/transformação, que faz com que o texto de dois ou mais autores se mesquem e se confundam. A autoridade portanto, não é segura, pois está diluída no “mosaico de citações” do texto, e de uma citação “linear” nasce uma citação “pictórica”. No entanto, é o texto de Onetti que se “camufla” no suposto texto de Whitman.

O poeta norte americano também é autor da epígrafe de *Cuando entonces*, que é extraída do *Book IV, Children of Adam*:

Yo la veo cerca, a mi lado,
con silenciosos labios,

¹³⁷ FERREIRA, *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*.

¹³⁸ BALDERSTON, Daniel. “Arte y alusión en *La vida breve*”. In: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Antonio Vilanova, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 3: 429-33.

¹³⁹ CHESTERTON. “The Tremendous Adventures of Major Brown”. Apud. Daniel Balderston, p. 431. “ ‘Major’, said he, ‘did you ever, as you walked along the empty street upon some idle afternoon, feel the utter hunger for something to happen —something, in the splendid words of Walt Whitman: ‘Something pernicious and dread; something far removed from a puny and pious life; something unproved; something in a trance; something loosed from its anchorage, and driving free.’ ‘Did you ever feel that?’ ‘Certainly not’, said the Major shortly”.

¹⁴⁰ A coordenadora do Núcleo Onetti, Liliana Reales, e os membros fundadores Ana Carolina Teixeira Pinto, Enrique Nuesh, Marcos Roberto da Silva e Máximo Daniel Lamela Adó entrevistaram a viúva Dolly Onetti em Buenos Aires em maio de 2005, a entrevista foi parcialmente publicada no caderno DC Cultura do jornal Diário Catarinense em 10 de setembro de 2005, página 13.

dolida y trémula.

W.W.¹⁴¹

A fonte da citação está no último verso do poema “Once I pass’d through a populous city”: “I see her close beside me, with silent lips, sad and tremulous”¹⁴². Desta vez a transformação do texto consiste em uma tradução do original em inglês para o castelhano. Aparentemente não há mudança de sentido, mas é na tradução que a citação de Whitman camufla o texto onettiano, fazendo desta citação aparentemente “linear”, também uma citação “pictórica”. A mudança também está na forma, já que no original líamos um verso e na epígrafe lemos três versos.

Em *Dejemos hablar al viento* a epígrafe é extraída do “Canto CXX” de Ezra Pound:

Do not move
Let the wind speak
That is paradise

E. P.¹⁴³

Alguns críticos, a exemplo de Roberto Ferro¹⁴⁴ e Elena M. Martínez¹⁴⁵, sugerem a possibilidade de leitura de um diálogo inscrito nas/entre as epígrafes de *La vida breve* e *Dejemos hablar al viento*. Esse intertexto se daria devido ao paraíso que Pound descreve em seu poema e à vontade de voltar ao paraíso expressada por Whitman no verso 9, do poema “One hour to Madness of joy”: “O to return to Paradise! O bashful and feminine!”¹⁴⁶. (Vale dizer que o “paraíso” não é mencionado no poema “A day of joy”).

No “mosaico de citações” que Onetti desenha pode-se pôr em diálogo também o poema “A pact” de Pound que propõe um pacto com Whitman já no primeiro verso: “I make a pact with you, Walt Whitman”¹⁴⁷. O verso de Pound nos lembra outro poema de Whitman, “Salut au Monde”¹⁴⁸, no qual o poeta sugere um diálogo consigo mesmo: “O take my hand Walt Whitman!”. No decorrer do poema faz um auto questionamento:

¹⁴¹ ONETTI, *Cuando entonces*.

¹⁴² WHITMAN, Walt. *Selected Poems*. New York: Dover Publications, 1991, p. 20.

¹⁴³ POUND, Ezra. *Collected Shorter Poems*. London: Faber and Faber, 1984, p. 89.

¹⁴⁴ FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*, p. 343.

¹⁴⁵ MARTINEZ, Elena. “Onetti lector de Onetti: La vida breve y Dejemos hablar al viento” p. 235. In: Colóquio Internacional: *La obra de Juan Carlos Onetti*.

¹⁴⁶ WHITMAN, *Leaves of Grass*, p. 92.

¹⁴⁷ POUND, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1973.

¹⁴⁸ WHITMAN, *Selected Poems*, p. 21.

“What widens within you Walt Whitman?/ What do you hear Walt Whitman?/ What do you see Walt Whitman?”¹⁴⁹.

Nesse “mosaico de citações” onettiano, podemos ler: Whitman leitor de Whitman, Chesterton leitor de Whitman, Pound leitor de Whitman, Onetti leitor de Chesterton, Pound e Whitman e nós, possíveis leitores de Onetti, Pound, Chesterton e Whitman, construímos nosso próprio “mosaico”. Portanto, na leitura dessas três epígrafes, nosso diálogo citacional cai no abismo textual da busca de “fontes” e se mostra apenas um “elo na cadeia”, um “diálogo inconcluso” que “põe em movimento” o romance polifônico.

No seu último romance, *Cuando ya no importe*, Onetti “desafia”, provoca a crítica com duas epígrafes enigmáticas:

Serán procesados quienes intenten encontrar una finalidad a este relato; serán desterrados quienes intenten sacar del mismo una enseñanza moral; serán fusilados quienes intenten descubrir en él una intriga novelesca.

Por orden del autor.
Per G.G.
El jefe de órdenes.

Mientras escribo me siento justificado; pienso: estoy cumpliendo con mi destino de escritor, más allá de lo que mi escritura pueda valer. Y si me dijeran que todo lo que yo escribo será olvidado, no creo que recibiría esa noticia con alegría, con satisfacción pero seguiría escribiendo, ¿para quién? para nadie, para mí mismo.

Jorge Luis Borges.¹⁵⁰

Ao dizermos que tais epígrafes desafiam a crítica, fazemo-lo a partir da observação de como ela se comporta diante dessas citações. Alguns críticos que abordam a questão das epígrafes em Onetti evitam indagações concernente a suas fontes. Na primeira, surge logo à vista uma incógnita quanto a seu autor, Per G.G. Em nossas pesquisas não encontramos nenhuma referência que indicasse uma existência real por trás desse nome. Tal fato nos leva a supor, entre outras coisas, que se trata de uma “invenção” de Onetti que critica as leituras provocadoras de fechamento de sentido. Isto é o que deixa entender a análise de Marilina Aibar e Silvia Ruibal.

En el uso de las palabras autor – orden – jefe, se pone de manifiesto una intención irónica y, a la vez, paradójica; que se lee como la

¹⁴⁹ Ibid., p. 21, 22, 23.

¹⁵⁰ ONETTI, *Cuando ya no importe*, p. 10.

“imposición” de receptor la narración descartando una sola referencia. Allí, creemos, se esconde también una intencionalidad estética y, a la vez, es donde advertimos la paradoja, por el hecho de explicitar en forma autoritaria una modalidad tan reñida con la impronta tradicional de imponer un sentido.¹⁵¹

Na segunda epígrafe, a dúvida quanto à autoria não é, já de início, colocada porque vemos ao final desta o peso de um nome próprio: Jorge Luis Borges. No entanto, as perguntas surgem quando não encontramos a fonte de tal citação. A pesar disto, alguns críticos não apresentam qualquer dúvida sobre a autoria da epígrafe, tampouco indicam sua fonte. Roberto Ferro, por exemplo, usando a terminologia de Gerard Genette, fala sobre a zona de transição do paratexto e aponta a inscrição da epígrafe de Borges sem questionar sua autoria¹⁵². As pesquisadoras Aibar e Ruibal também citam a epígrafe sem questionamentos. Já Daniel Balderston¹⁵³ planta a dúvida. O crítico, que faz uma análise meticulosa a partir dos manuscritos do romance, sugere a possibilidade da citação ser um apócrifo de Borges e justifica sua suposição: “porque hay otro apócrifo de Borges en estos manuscritos, y uno de los calendarios lleva el nombre completo de nuestro autor, Juan Carlos Onetti Borges”. Segundo Balderston, que estudou os manuscritos e calendários usados para a composição de *Cuando ya no importe*, havia outro apócrifo de Borges que não está na edição disponível, um motivo a mais para se pensar na “invenção” da epígrafe. Esta, portanto, seria uma “brincadeira” feita por Onetti, parafraseando Borges que inventava autores para epígrafes e notas. Assim, nos dois casos a citação é uma transformação de um texto “imaginado” e talvez escrito pelo próprio Onetti, ou seja, a citação é uma autocitação. Onetti cita suas próprias palavras “inventadas” que ao receberem o estatuto de epígrafe indicam a existência de uma “autocitação pictórica”, ou seja, uma autocitação que se esconde em uma suposta citação.

¹⁵¹ AIBAR, Marilina; RUIBAL, Silvia. “Onetti y las trampas de las mentiras verdaderas”, p. 55. In: IV Jornadas de la Lengua española, El Salvador: Universidad de El Salvador, 2000.

¹⁵² FERRO, *Onetti/La fundación imaginada*, p. 376.

¹⁵³ BALDERSTON, Daniel. “Hagan lo que Quieran”: en torno a Los manuscritos de Cuando ya no importe, p. 108. In: REALES, Liliana; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). *Fragmentos*. v 1, n 20. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

3.2 A Citação “pictórica” em *El Pozo*

Como já comentamos, a citação “pictórica” é aquela que se mescla à narrativa, fazendo-se “invisível”, ou seja, aquela que dificilmente é lida. A citação “linear” é destacada no texto, já a “pictórica” só será lida por um leitor que a destaque. Isso não significa que apenas um leitor de boa memória e educação clássica, como aponta Riffaterre, possa ler um texto dialogicamente. Qualquer leitor pode ler um diálogo citacional “pictórico”, pois qualquer leitor tem um “mosaico textual” próprio oriundo de suas experiências, que sempre serão textuais¹⁵⁴. Para leitores de Céline e Dostoévski que somos, alguns diálogos são colocados entre aspas, isto é, destacados, já na primeira novela onettiana. *El pozo* se inscreve na tradição carnavalesca bakhtiniana por seu espaço heterogêneo de combinação de gêneros e discursos distintos. Roberto Ferro comenta:

Hay en *El pozo* constantes migraciones semánticas que cuestionan e invierten los ordenes sociales que legitiman lo alto y lo bajo, lo sublime y lo abyecto. La rigidez social y familiar, los valores estéticos, las dignidades éticas, los compromisos políticos son máscaras, ilusiones que socialmente funcionan como límites; las identidades entonces se manifiestan como frágiles y confundidas, modos de errar del sujeto y de sus objetos. El travestismo sin márgenes es abominado por un asco hacia la humanidad, un deseo rabioso por el fin del mundo, por el necesario aplastamiento de todo en el Apocalipsis.¹⁵⁵

A citação do crítico evoca, além da teoria carnavalesca bakhtiniana, as palavras de Kristeva em uma profunda análise da obra de Céline. Em *Poderes de la perversión*¹⁵⁶, ela destaca esse “gosto pelo fim do mundo” na obra do escritor francês, considerando sua narrativa carnavalesca, dialógica e polissêmica.

A las ambivalências semánticas del *carnaval* que sabe emparejar lo alto y lo bajo, lo sublime y lo abyecto, Céline agrega el despiadado aplastamiento del *apocalipsis*. Un gusto por el fin del mundo, un asco por la humanidad...¹⁵⁷

¹⁵⁴ Cf página 27 deste texto.

¹⁵⁵ FERRO. *Onetti/La fundación imaginada*. p. 109.

¹⁵⁶ KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*, Buenos Aires: Catálogos, 1988.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 183.

Kristeva lê Céline através de seu conhecimento de Bakhtin e, conseqüentemente, Dostoiévski. Ferro lê Onetti através de Kristeva e Céline e, portanto, também de Bakhtin e Dostoiévski. A busca pelas “fontes originais” de um texto é infinita e impossível. Vemos um texto transformado de outro, lemos um discurso embevecido do “discurso de outrem”. No caso das narrativas ficcionais em questão um dos diálogos temático fundamentais seria sobre o desprezo pela humanidade. Em *Memórias do subsolo* o homem não tem credibilidade: O homem é estúpido, de uma estupidez fenomenal¹⁵⁸. O narrador de *Viagem ao fim da noite* destaca a irracionalidade humana:

É dos homens e só deles que se deve ter medo, sempre.¹⁵⁹

Lançai um olhar ao redor: o sangue jorra em torrentes e, o que é mais, de modo tão alegre como se fosse champagne... A civilização elabora no homem apenas a multiplicidade das sensações e... absolutamente nada mais. E, através do desenvolvimento dessa multiplicidade, o homem talvez chegue ao ponto de encontrar prazer em derramar sangue. Bem que isso já aconteceu.¹⁶⁰

Em *El pozo*, para Eladio Linacero:

Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender.¹⁶¹

...la verdad es que no hay gente así, sana como un animal. Hay solamente hombres y mujeres que son unos animales.¹⁶²

O cruzamento entre estas três narrativas nos faz pensar em sua cronologia. A primeira delas a ser publicada foi *Memórias do subsolo*, em 1864. O romance de Céline foi publicado em 1932 e o de Onetti em 1939. A crítica onettiana, a exemplo de Jorge Ruffinelli¹⁶³ e José Pedro Díaz¹⁶⁴, no entanto, sabe que a primeira versão de *El pozo* fora

¹⁵⁸ DOSTOÉVSKI. *Memórias do subsolo*. 5 ed. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 2004, p. 38.

¹⁵⁹ CÉLINE, *Viagem ao fim da noite*, p. 25.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.36.

¹⁶¹ ONETTI, *El Pozo*, p. 45.

¹⁶² *Ibid.*, p.22.

¹⁶³ RUFFINELLI, Jorge. “Cronología”. In: RUFFINELLI, *Onetti*. p. 10.

¹⁶⁴ DÍAZ, J.P. “La necesidad de lo imaginario”, p. 7, 9. “Extravíos tan importantes no son frecuentes. Sin pretender buscar su sentido como ‘actos fallidos’ es claro al menos que el autor estuvo siempre mucho más atento a la realización de la escritura que a su conservación. Eso no significa desdén por la obra; el ejemplo de *El pozo*, que fue reescrita seis o siete años después de perdida la primera versión, muestra, al contrario, la necesidad de que la obra esté ‘realizada’, de que lo inventado entre en el mundo; y también indica que ello lo lleva a situarse otra vez en el lugar del manantial para experimentar de nuevo la realización de lo imaginario en el proceso de la escritura... Esto se pone de manifiesto también en otras reescrituras. El ejemplo más importante es el que ofrece *La cara de la desgracia*, de 1960, que es una nueva versión de un cuento escrito diez y seis años antes, *La larga historia* de 1944. Aquí el texto fue profundamente reelaborado, los hechos importan ahora de otro

escrita em 1932, justamente o ano da primeira publicação de *Viagem ao fim da noite*, portanto sem possibilidades de diálogo¹⁶⁵. Essa versão, no entanto, fora perdida e Onetti haveria escrito outra, essa sim, com a possibilidade de um certo tom celiniano. Apesar de todas as evidencias e declarações do próprio autor a respeito de ambas as intertextualidades, a suposta “verdade” deste intertexto não é relevante para os críticos onettianos, pois eles não hesitam em fazer tais conexões. Portanto para eles, no texto onettiano, lê-se também Céline e Dostoiévski independente do fato de Onetti ter lido/citado/transformado esses autores ou não.

3.2.1 Dialogando com *Viagem ao fim da noite*

Outra intersecção entre as narrativas de Onetti e Céline é a metáfora da “noite”. O mergulho na noite vivido por Bardamu, protagonista de *Viagem ao fim da noite* é citado, ou seja, transformado e transposto, e até mesmo parodiado para a realidade de Linacero. “A boca da noite” engole tudo ao redor de Bardamu e sua “grande língua” quase o toca. Ele, no entanto, apesar de parecer livre, vendo tudo do lado de fora, encontra-se preso sem ter para onde fugir:

Por ali, para onde ele indicava, havia apenas a noite, como em todo canto aliás, uma noite enorme que engolia a estrada a dois passos de nós e inclusive só saía do breu um pedacinho de estrada, grande como uma língua.¹⁶⁶

Já Linacero “abre a boca” e morde a noite, mas “é inútil”:

Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonríe en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo.¹⁶⁷

modo y dejan ver raíces nuevas y más profundas para cada gesto, para cada palabra: el cuento ha sido imaginado de nuevo en otro nivel. Y todavía debe mencionarse *Mascarada*, otro texto que, si bien no fue refundido como el anterior, recibió, sí, retoques que esclarecen puntos claves de la historia”. In: ROSSI, *Papeles críticos Onetti*.

¹⁶⁵ FERRO, *Onetti/La fundación imaginada*.

¹⁶⁶ CÉLINE, *Viagem ao fim da noite*, p. 33.

¹⁶⁷ ONETTI. *El Pozo*. , p. 56.

O personagem admite sua vontade de “capturar a noite” e colocá-la no papel, e assim, de criar e controlar sua realidade. Mas é a noite que captura Linacero, assim como com Bardamu, não é ele o criador de sua realidade, ele não é livre para escolher seu destino, ele é apenas um personagem sendo escrito por um narrador/criador, que pode ser a noite ou ainda ele mesmo, sob o título de suas memórias extraordinárias. Essa frustração do desejo de liberdade é discutida pelo narrador de *Memórias do subsolo*:

A própria ciência há de ensinar ao homem que, na realidade, ele não tem vontade nem caprichos, e que nunca os teve, e que ele próprio não passa de tecla de piano ou de um pedal de órgão; e que, antes de mais nada, existem no mundo as leis da natureza, de modo que tudo o que ele faz não acontece por sua vontade, mas espontaneamente, de acordo com as leis da natureza.¹⁶⁸

A noite em Céline e em Onetti representa “as leis da natureza” de Dostoiévski, os homens/personagens apontam seu papel de “tecla de piano”, ou melhor, de personagem, de criação. Na narrativa onettiana essa discussão é mais clara em *La vida breve* e em *Dejemos hablar al viento*, como veremos no próximo capítulo.

O mesmo romance de Céline é citado indiretamente pelo narrador, Carr, de *Cuando ya no importe*, último romance de Onetti: “estaba leyendo un viaje que hizo mi amigo Bárdame (era uno de mis amigos, nunca vistos, los que imponían talento con palabras, frases, a veces libros enteros)”¹⁶⁹. Carr deixa pistas evidentes da identidade desse “seu amigo”, mencionando a leitura de uma viagem feita por ele e depois, revelando que nunca o havia visto, mas que este tinha talento com as palavras. Porém, a pista reveladora seria seu nome que Onetti transforma levemente: de Bardamu a Bárdame.

Esse diálogo já foi apontado por alguns críticos, a exemplo de John Deredita que chama o romance *El pozo* de “pequeño viaje al fin de la noche”¹⁷⁰ e aponta a evidente intertextualidade tanto com o escritor francês quanto com o russo na narrativa onettiana.

¹⁶⁸ DOSTOÉVSKI, *Memórias do subsolo*, p. 37.

¹⁶⁹ ONETTI, *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993, p. 68.

¹⁷⁰ DEREDITA, John. “El lenguaje de la desintegración: Notas sobre “El astillero”, p. 220. In: RUFINELLI, Jorge. (Org). *Onetti*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973

Juan Carlos Mondragón nomeia a primeira seção de um artigo seu sobre Onetti “Viaje al fin de la noche montevideana”¹⁷¹.

3.2.2 Dialogando com *Memórias do subsolo*

Para Jorge Ruffinelli, *El pozo* “parece un desgarramiento intelectual de carácter individualista (‘Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad), una suerte de ‘memorias del subsuelo’ con el tono del existencialismo dostoievskiano”¹⁷². Na opinião de Ángel Rama, o diálogo entre os dois ficcionistas abrange a área temática e estrutural. Onetti pertenceria à linha dostoievskiniana de escritores, devido à atitude agnóstica e rebelde¹⁷³. *El pozo* pode ser lido como um palimpsesto composto entre outros textos por *Memórias do subsolo*. Em primeiro lugar devido a sua estruturação em forma de memórias, ambos narradores aos quarenta anos desejam escrever confissões:

Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años. Lo leí no sé donde.¹⁷⁴

Estou agora com quarenta anos; e quarenta anos são, na realidade, a vida toda; de fato, isso constitui a mais avançada velhice.¹⁷⁵

Mais uma semelhança é lida no momento em que ambos narradores após revelarem suas idades confundem o leitor sobre as mesmas:

Pero me quedo con la de la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años.¹⁷⁶

Está claro que eu mesmo inventei agora todas estas vossas palavras. Isto provém igualmente do subsolo. Passei ali quarenta anos seguidos,

¹⁷¹ MONDRÁGON, 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, p. 71.

¹⁷² RUFFINELLI, Jorge. “El astillero, un negativo del capitalismo”, p. 185. In: RUFFINELLI, *Onetti*.

¹⁷³ RAMA, Ángel. “Origen de un novelista y de una generación literaria”. In: ONETTI, Juan Carlos. *El Pozo*. Montevideo: Arca, 1965, p.107.

¹⁷⁴ ONETTI. *El pozo*, p. 8.

¹⁷⁵ DOSTOÉVSKI, *Memórias do subsolo*, p. 17.

¹⁷⁶ ONETTI, op. cit. p. 9.

ouvindo por uma pequena fresta estas vossas palavras. Inventei-as eu mesmo, pois não podia inventar outra coisa.¹⁷⁷

E enquanto Eladio Linacero, o narrador onettiano, encontra dificuldade em começar a escrever, “Lo difícil es encontrar el punto de partida”¹⁷⁸, o “Homem do subsolo” não demora a afirmar: “Não quero constranger-me a nada na redação das minhas memórias. Não instaurei nelas uma ordem nem um sistema. Anotarei tudo o que me vier à lembrança”¹⁷⁹. O que lemos é “tudo o que vem à cabeça” em ambos os textos. As “memórias” são uma mescla de lembranças, acontecimentos presentes, sonhos, pensamentos, questionamentos e ainda as dificuldades e reflexões sobre a própria escrita.

Hace horas que escribo y estoy contento porque no me canso ni me aburro. No sé si esto es interesante, tampoco me importa.¹⁸⁰

Pero todo esto me aburre. Se me enfrían los dedos de andar entre fantasmas. Quiero contar aquella entrevista con Cordes; es también un ejemplo de intelectual y confieso que sigo admirándolo. Recuerdo que en aquel tiempo andaba muy solo - solo a pesar mio - y sin esperanzas.¹⁸¹

O papel tem algo que intimida, haverá mais severidade comigo mesmo, o estilo há de lucrar. Além disso, é possível que as anotações me tragam realmente um alívio.

Agora está nevando, uma neve quase molhada, amarela, turva. Ontem nevou igualmente e dias atrás, também. Tenho a impressão de que foi justamente a propósito da neve molhada que lembrei esse episódio que não quer me deixar em paz. Pois bem, aí vai uma novela. Sobre a neve molhada.¹⁸²

Naquele tempo eu tinha apenas vinte e quatro anos.¹⁸³

Linacero revela sua insegurança e timidez e justifica sua escrita: “Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mi mismo”¹⁸⁴, já o personagem de Dostoiévski menos tímido, mas não menos inseguro revela: “eu escrevo unicamente para mim, e declaro de uma vez por todas que, embora escreva como se me dirigisse a leitores, faço-o apenas

¹⁷⁷ DOSTOÉVSKI, op. cit, p. 52.

¹⁷⁸ ONETTI, op. cit. p. 8.

¹⁷⁹ DOSTOÉVSKI, op. cit., p. 53.

¹⁸⁰ ONETTI, *El pozo*, p. 22.

¹⁸¹ Ibid., p. 49.

¹⁸² DOSTOÉVSKI, op. cit., p. 54.

¹⁸³ Ibid., p. 55.

¹⁸⁴ ONETTI, op. cit. p. 8.

por exibição, pois assim me é mais fácil escrever”¹⁸⁵. Baseado nessas confissões, poderíamos classificar as narrativas como um solilóquio e uma diatribe¹⁸⁶ respectivamente. Mas considerando que no decorrer das narrativas lemos interferências de outras vozes e estilos narrativos, encontramos que elas estão mais próximas de um simpósio.

O pessimismo e o tédio dos protagonistas também são características que se assemelham. Linacero e o “homem do subsolo” escrevem porque estão entediados:

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.¹⁸⁷

Finalmente: estou enfadado e, no entanto, permaneço sem fazer nada. E o ato de anotar é de fato como que um trabalho.¹⁸⁸

Um cruzamento também pode ser operado entre o título irônico que o protagonista sugere para suas memórias: “Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero” e o artigo e toda uma teoria sobre o “homem extraordinário” escrito pelo protagonista de *Crime e castigo*¹⁸⁹, Raskólnikov. Nesse romance, o artigo é a chave de todo o questionamento existencialista do protagonista. Diferentemente do romance do escritor russo, o homem “extraordinário” em *El pozo* é um homem ordinário, trivial, pois não comete nenhuma atrocidade. O diálogo intertextual com *Crime e castigo* também pode ser lido na menção ao *homem extraordinário* no conto “Bienvenido Bob”: “Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios”¹⁹⁰; e no conto “El posible Baldi”: “Abiertos los ojos espantados, alejándose rápido, sin palabras. Conque hombres extraordinarios, ¿eh...?”¹⁹¹.

Em *La vida breve* e em *Dejemos hablar al viento* a alusão a um “crimen perfecto” parece dialogar com os questionamentos de Raskólnikov. Em *Dejemos hablar*

¹⁸⁵ DOSTOÉVSKI, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁶ Cf página 22 deste texto.

¹⁸⁷ ONETTI, *op. cit.* p. 7.

¹⁸⁸ DOSTOÉVSKI, *Memórias do subsolo*, p. 54.

¹⁸⁹ Id. *Crime e Castigo*. Trad. Ivan Petrovitch. São Paulo: Martin Claret, 2003.

¹⁹⁰ “Bienvenido Bob”, p. 60. In: ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos Completos*. 9 ed. Madrid: Alfaguara, 2000.

¹⁹¹ “El posible Baldi”, p. 25. In: ONETTI, *Cuentos Completos*.

al viento, o narrador Medina fala sobre “los trabajos y los castigos”¹⁹² de um pintor decadente.

Pero, sea lo que sea, hay algo que tengo reservado para mí mismo desde hace años. La verdadera vía de salvación y el crimen perfecto.¹⁹³

Hay otro tipo de crimen perfecto, también imposible. Una víctima que sólo inspirara respeto y un poco de piedad. Un cadáver sin manchas de sangre o con manchas bien distribuidas que subrayaran apenas la muerte y la violencia.¹⁹⁴

Assim como em Dostoiévski, a ambientação é característica importante em Onetti. Em *El pozo*, a diegese se desenvolve no claustro das lembranças do protagonista e em uma cidade provinciana de poetas e prostitutas. “Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas”.¹⁹⁵ Dostoiévski é criador de uma Petersburgo fantástica, como já afirma Bakhtin:

É característico que o próprio espaço da ação do romance, isto é, Petersburgo (seu papel no romance é imenso) está na fronteira da existência e da inexistência, da realidade e da fantasmagoria, que está prestes a dissipar-se como neblina e desaparecer. É como se Petersburgo carecesse de fundamentos internos para uma estabilização justificada, daí estar no limiar.¹⁹⁶

O mesmo poderíamos sugerir da Montevideú e da Buenos Aires onettiana. Uma das diferenças é que Onetti trabalha o limiar entre o “real” e o “imaginário” de maneira mais evidente, já que a própria diegese brinca com a ficcionalização de seus personagens e das cidades imaginárias de Lavanda, Monte e Santa María, como discutiremos no próximo capítulo. Sobre essa perspectiva Roberto Ferro afirma que:

La transfiguración de Buenos Aires y Montevideo, espacios referenciales privilegiados para el desarrollo de las historias que narran sus relatos; los que, tras la emergencia ficcional de Santa María, pasan a constituirse en lugares alternativos de una topología que tiene a esa ciudad imaginaria como núcleo dominante.¹⁹⁷

¹⁹² Id. *Dejemos hablar al viento*, p. 11.

¹⁹³ Id. *La vida breve*. 6 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, p. 191.

¹⁹⁴ Id. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 198.

¹⁹⁵ Id. *El Pozo*, p. 54.

¹⁹⁶ BAKHTIN, M. *Problemática da poética de Dostoiévski*, p.169.

¹⁹⁷ FERRO, *Onetti/La fundación imaginada*, p. 13.

A transfiguração das cidades pode ser relacionada a uma transfiguração dos personagens, como aponta a crítica Liliana Reales sobre os desdobramentos do protagonista de *La vida breve*:

Brausen inicia um roteiro pessoal de transfiguração em “outros” e de invenção de uma cidade, Santa María; expõe, em todo momento, seu processo criador, criador de si (de si também em seus outros) e de seu mundo ficcional, entre carnavais ou, então, no grande carnaval que atravessa Buenos Aires, a ‘realidade’.¹⁹⁸

Em *Crime e Castigo* também há uma transfiguração de Raskólnikov, que assume diferentes faces e variações nominais no romance¹⁹⁹. Bakhtin denomina essa característica de transfiguração dos personagens de “duplos parodiadores”²⁰⁰, no qual cada personagem teria um duplo, ou um oposto na trama.

Pensando nessas possibilidades de como ler Onetti, lembramos do conto de Borges “Don Quijote de Pierre Menard”, citado no capítulo anterior, que entendemos dialogar com a seguinte idéia de seu ensaio “O livro”:

Hamlet não é exatamente o Hamlet que Shakespeare imaginou em princípios do século XVII. Hamlet é o Hamlet de Coleridge, de Goethe e de Bradley. Hamlet renasceu. O mesmo ocorre com o Dom Quixote. Da mesma forma, com Lugones e Martínez Estrada, já que Martin Fierro não é mais o mesmo. Os leitores foram enriquecendo o livro.²⁰¹

Nossa leitura de Onetti, portanto, está impregnada de leituras, entre outros, de Céline, Dostoiévski, Whitman, Pound, London, Nabokov, Shakespeare, Borges, Sófocles, Swift, Flaubert, Cervantes, Kafka e de críticos/leitores a exemplo de: Reales, Ferro, Mondragón, Ludmer, Ruffinelli, Mattalia, Monegal, Verani, e Rama. Mas,

¹⁹⁸ REALES, *Onetti e a vigília da escrita*, p. 291.

¹⁹⁹ O próprio protagonista se nomeia de três formas, nesse trecho revela duas de suas faces: “É claro que, no primeiro plano, encontra-se Rodion Románovitch Raskólnikov. Como não? Para ele é preciso garantir a felicidade, conseguir-lhe os meios de concluir seu curso... E a mãe? Essa só pensa no seu querido Ródia, no seu primogênito”. DOSTOIÉVSKI, *Crime e Castigo*, p.55.

²⁰⁰ “Os duplos parodiadores tornaram-se um elemento bastante frequente, inclusive na literatura carnalizada. Isto se manifesta com nitidez especial em Dostoiévski: quase todas as personagens principalmente dos romances dostoiévskianos tem vários duplos, que as parodiam de diferentes maneiras. Em cada um deles (ou seja, dos duplos) o herói morre (isto é, é negado) para renovar-se (ou melhor, purificar-se e superar a si mesmo)”. BAKHTIN, M. *Problemática da poética de Dostoiévski*, p. 128

²⁰¹ BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. 2 ed. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1987, p. 11.

principalmente, nossa leitura de Onetti não pode escapar de nossas leituras do próprio *corpus* onettiano.

4 Autocitação em Onetti

Barbel: ¿Entonces para quien escribes?
Onetti: Para un tipo llamado Onetti.

Como um leitor de Onetti lê Onetti?

Para um leitor onettiano sua narrativa é um “mosaico de autocitações”. O leitor “salpica de aspas” o texto, fazendo conexões entre as narrativas do *corpus*. Poderíamos pensar nessas citações da mesma forma que Bakhtin pensou o plurilingüismo. Em uma construção híbrida romanesca encontramos diferentes linguagens em um mesmo discurso, e essas diferentes linguagens poderiam ser destacadas em forma de citação. Como exemplo das ilhotas do plurilingüismo, o teórico discute a narrativa de Dickens:

Em suma, todo o seu texto poderia ser salpicado de aspas, destacando ilhotas do discurso direto e limpo do autor, que se encontra espalhado, ilhotas banhadas de todos os lados pelas ondas do plurilingüismo. Mas seria impossível fazer isso, pois, como vimos, frequentemente um mesmo discurso penetra ao mesmo tempo no discurso de outrem e no do autor.²⁰²

Em Onetti podemos observar situação semelhante. A narrativa “direta e limpa”, a qual Bakhtin se refere, isto é, aquilo que se conta sem se fazer remissões a outras narrativas, é apenas uma porção mínima. A parte maior do discurso, “o oceano”, é composto de outras narrativas do *corpus* que se encontram “penetradas” visível e invisivelmente. Os textos se cruzam de maneira que não apenas a repetição do tema é relevante, mas também a sua forma, visto que essa se preserva em muitas ocasiões, como veremos mais adiante. É relevante lembrar que a preservação da forma do “discurso de outrem” é elemento importante abordado por Bakhtin. Por esse motivo, as ligações entre as narrativas nos parecem importantes de serem visualizadas como um “todo auto-suficiente”, assim como coloca Bakhtin:

Não somente o conteúdo semântico, mas também a estrutura da enunciação citada permanecem relativamente estáveis, de tal forma que a substância do discurso do outro permanece palpável, como um todo auto-suficiente.²⁰³

²⁰² BAKHTIN, *Questões de Literatura e estética*, p. 113.

²⁰³ Id., *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 145.

Já a partir de *El pozo* é possível perceber a ocorrência autocitacional da narrativa onettiana. Roberto Ferro²⁰⁴ afirma que este é o primeiro movimento de uma concepção que culminará na saga de Santa María²⁰⁵. A cidade ficcional é cenário autocitacional importante devido a sua numerosa presença no conjunto da obra. Encontramo-la, pela primeira vez, como cenário do conto “La casa en la arena” de 1949. Ainda que seu nome não apareça na narrativa, há indícios físico-geográficos que remetem à sua descrição em outros textos. Em *La vida breve*, romance publicado em 1950, Santa María é aparentemente imaginada e criada pelo personagem Brausen. Posteriormente, aparece como cidade “real” em: *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1964), *Dejemos hablar al viento* (1979) e *Cuando entonces* (1987), além de ser cenário de contos importantes como “El inferno tan temido”, “Jacob y el otro”, “La novia robada”, “La muerte y la niña” entre outros. Essa recorrência da cidade nesses textos convida o leitor a tentar montar a saga de Santa María. Porém, a dificuldade em fazê-lo está na maneira não linear com que as informações sobre a cidade e seus habitantes aparecem. A cronologia das histórias deve ser reconstruída, pois os dados são apresentados desordenadamente, assim, em uma leitura do “texto único”²⁰⁶ as informações não se fecham, apenas se cruzam.

A repetição de nomes próprios de personagens também é fator importante e peculiar, pois nem sempre as características dos personagens sob o mesmo nome são as mesmas. Do mesmo modo, também há recorrências de nomes distintos que designam um único referente. Podemos encontrar exemplos de ambos os casos na personagem adolescente Ana María, de *El pozo*, a primeira de uma série de “lolitas” onettianas. Podemos pensar que ela é também a última a ser evocada pelo narrador de *Cuando ya no importe*, morta com um vestido de noiva, mas agora com uma diferença gráfica, Anamaría. Sua evolução no decorrer do *corpus* é exemplo da transformação dos

²⁰⁴ FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*, p. 111.

²⁰⁵ Para Roberto Ferro: “La idea de saga remite al conjunto de leyendas que los antiguos nórdicos reunían en colecciones; en el siglo XIX, también designa el seguimiento de la historia de un personaje o de una familia en una linealidad cronológica que pasa de una narración a otra. El sentido con que la uso en este trabajo, toma algunos elementos de las dos acepciones: de la primera, el componente de la leyenda con su valor comunitario y no individual que permanentemente agrega variantes a las versiones anteriores; de la segunda, las continuidades de un texto a otro, pero fuera de toda linealidad irreversible. En la narrativa de Onetti, ambos componentes participan del despliegue de un universo de ficción en el que el entrecruzamiento de varias temporalidades se imbrica en la topología de un espacio imaginario. La saga de Santa María es una urdimbre de relatos que proliferan más allá de un orden centralizador al que deberían corresponder; no se constituye, entonces, como un conjunto de narraciones enmarcadas por un dispositivo unificador que las sostenga”. *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁶ Cf. FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*

personagens onettianos. A personagem adolescente que Linacero viola é encontrada morta aos 18 anos em *El pozo*:

La edad de Ana María la sé sin vacilaciones: 18 años. 18 años, porque murió unos meses después y sigue teniendo esa edad cuando abre por la noche la puerta de la cabaña y corre sin hacer ruido, a tirarse en la cama de hojas.²⁰⁷

Linacero então relembra, revive e sonha repetidamente com sua reinvenção da cena do encontro de ambos, mas no mundo dos “fatos reais”:

En el mundo de los hechos reales, yo no volví a ver a Ana María hasta seis meses después. Estaba de espaldas, con los ojos cerrados, muerta, con una luz que hacía vacilar los pasos y que le movía apenas la sombra de la nariz. Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles. Ella abre la puerta de la cabaña y entra corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas.²⁰⁸

O nome da personagem é lido depois em *Juntacadáveres*, onde é namorada de Marcos Bergner, no entanto, apenas o nome e a juventude parecem unir as duas personagens.

Solo estaban, junto al mostrador, Marcos, Ana María y el hombre con traje nuevo. Ella y Marcos se habían trepado a un taburete; el otro estaba de pie, cabeceando cortésmente, con el pelo peinado y brillante, un sombrero en la mano. Había tres vasos altos frente a ellos. El barman retrocedió con la botella, la cara siempre dirigida al médico. Ana María se volvió para mirar, aburrída, neutral, apartando un cigarrillo y soplando el humo por la nariz.²⁰⁹

Em *Cuando ya no importe* o narrador Carr, retoma o nome da personagem e lhe atribui outras características:

Había olvidado el nombre de la muchacha o quise olvidarlo porque presentí que no me serviría. No tuve que esperar mucho tiempo para saber que era necesario llamarla, por ejemplo y ya para siempre, Anamaría.

Sólo nombrándola así me sería posible verla, acompañar sus movimientos, visitar con ella y su dolor calles, negocios, parajes sanmarianos. El destino la había golpeado, le escamoteó el hombre querido, al casi esposo, hundiéndolo con su yate en un mar cualquiera y de nombre ignorado, dejándole, tal vez con sarcasmo, nada más que

²⁰⁷ ONETTI, *El pozo*, p. 12.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁹ *Id.*, *Juntacadáveres*, p. 79.

la tristeza sin resignación. Sólo aquel vestido de novia que se fue despojando de miles de víspers felices. El vestido que permaneció para insinuarle el más profundo sentido de la palabra irremediable. Ahora la tengo, toda ella Anamaría, y la coloco por días o meses boca arriba en la cama. Pero en vano, siempre en vano. Es un cuadro y yo dispongo. Coloco el vestido colgado sobre el espejo de un gran ropero. Los tules y encajes velan impasibles caricias desconsoladas, y la gran desesperación que obliga a permanecer horizontales. Como si oprimiera el cuerpo de la muchacha, no sé cuánto tiempo, hasta que aceptara la imposibilidad de corregir los pasados. Hasta que la demencia, irresistible y lenta, fuera trepando por el cuerpo extendido para arrebátarmela, hacerla suya y convencerla de que era necesario ponerse el vestido blanco y recorrer, fantasmal y grotesca, calles y callejas de Santamaría.²¹⁰

Aquí Anamaría reaparece como um fantasma, relembrando Ana María de *El pozo*, mas vestida de noiva. A personagem tem as características de Moncha, personagem de “La novia robada”, que passa seus últimos días em um traje de noiva, circulando pela cidade à espera de seu noivo Marcos Bergner. É pertinente observar que o bar onde Moncha é vista esperando Marcos é o mesmo que Marcos freqüentava com Ana María em *Juntacadáveres*, o bar do hotel *El plaza*. O verdadeiro nome de Moncha e sua situação de falecimento no conto é revelado pelo médico Díaz Grey no final da narrativa:

nombres y apellidos del fallecido: María Ramona Insaurralde Zamora. Lugar de defunción: Santa María, Segunda Sección Judicial. Sexo: femenino. Raza: blanca. Nombre del país en que nació: Santa María. Edad al fallecer: veintinueve años. La defunción que se certifica ocurrió el día del mes del año a la hora y minutos. Estado o enfermedad causante de la muerte: Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo.²¹¹

Moncha é uma lenda em Santa María, sua foto encontra-se arquivada no “Museo Lanza” em *Juntacadáveres*. No romance, a história da personagem é contada por Lanza, e essa tem as mesmas características de “La novia robada” e de Anamaría de *Cuando ya no importe*.

Me imagino a la vasquita, única soltera del Falansterio, enfrentando al viejo Insurralde que solo podía suplicar o decir malas palabras. Porque la Moncha era mayor de edad y porque los dos tercios de la fortuna de los Insurralde pertenecían a la muchacha. La imagino impasible y

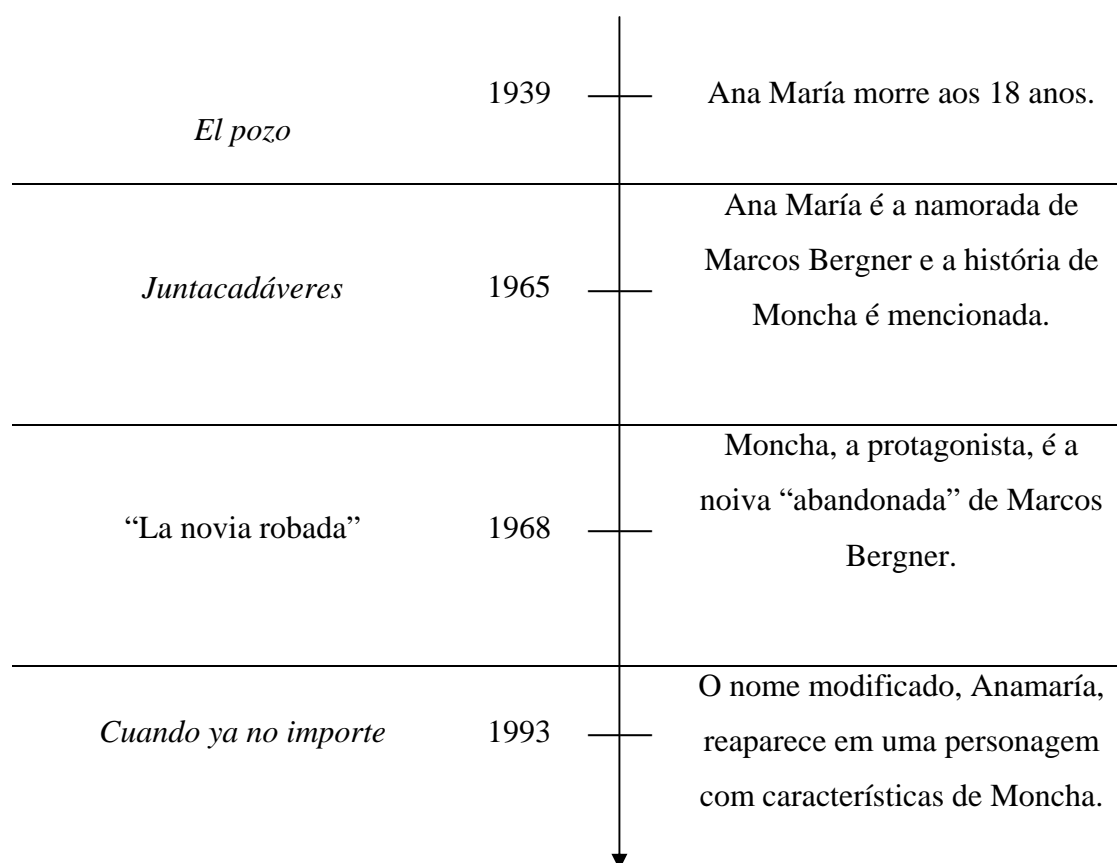
²¹⁰ Id., *Cuando ya no importe*, p. 143.

²¹¹ Id., *Cuentos Completos*, p. 142.

resuelta, con esa cara de periódico que ya traté de describirle, dando, una sola vez, su respuesta:
 “—Quiero conocer de veras a Marcos. Necesito saber quién es antes de casarme.”²¹²

E aí o novelo de fios da narrativa onettiana se emaranha. A autocitação não se faz reveladora e sim mascaradora. Quem é afinal Anamaría? E Ana María? E Moncha?

Ordem de aparição de Ana María no corpus onettiano.



Portanto, para um melhor entendimento de como a autocitação é apresentada no *corpus* onettiano optamos por nos debruçar sobre os romances *La vida breve* e *Dejemos hablar al viento*. O motivo de tal recorte se justifica porque compreendemos que, no caso do primeiro romance, há elementos essenciais para a compreensão da autocitação no segundo, como por exemplo, as elucubrações narrativas de Brausen e o “surgimento” de Santa María. O personagem/narrador e a cidade imaginada desencadearão uma série de situações autocitacionais, como logo veremos, que culminarão em *Dejemos hablar al*

²¹² Id., *Juntacadáveres*, p. 127.

viento. É importante frisar a diferença como a autocitação se apresenta em ambos romances. Neste, podemos dizer, que ela é percebida de maneira explícita; naquele, de modo bem mais sutil.

4.1 *La vida breve*

A trama de *La vida breve*, de 1950, começa com a voz de Queca, a vizinha de Brausen, o narrador, ouvida por ele através da parede que divide seus apartamentos: “—Mundo loco —dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese”²¹³. Traduzir é o que Brausen faz num diálogo interior, ele traduz o que ouve, imagina e vê da vida de Queca. Sua tradução é narrada associando o drama de sua vida pessoal e a “criação” da cidade Santa María. Enclausurado em seu apartamento e em seus pensamentos, Brausen passa boa parte da narrativa nesse diálogo interior, cogitando-lhe possíveis escrituras (já que não as escreve, e sim as imagina). Brausen nos narra sua impossibilidade de escrever o argumento de um filme e a angústia que lhe causa a recente extração de mama de sua esposa. Esses dramas particulares aliados ao que ele escuta do apartamento vizinho compõem uma confusa mescla entre o que o personagem ouve e pensa. Assim, sua narrativa é constantemente cortada por seu fluxo de consciência:

—Tiene que ser hoy —dijo el hombre, sin seguirla, alzando la voz—. No se apure, que antes de la madrugada revienta. Entonces descubrí que yo había estado pensando lo mismo desde una semana atrás, recordé mi esperanza de un milagro impreciso que haría para mí la primavera. Hacía horas que un insecto zumbaba, desconcertado y furioso entre el agua de la ducha y la última claridad del ventanuco. Me sacudí el agua como un perro, y miré hacia la penumbra de la habitación, donde el calor encerrado estaría latiendo. No me sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado, sin forma ahora, aplastándose sobre la mesa de operaciones como una medusa, ofreciéndose como una copa. No era posible olvidarlo, aunque me empeñara en repetirme que había jugado a mamar de él, de

²¹³ ONETTI. *La vida breve*, p.11.

aquello. Estaba obligado a esperar, y la pobreza conmigo. Y todos, en el día de Santa Rosa, la desconocida mujerzuela que acababa de mudarse al departamento vecino, el insecto que giraba en el aire perfumado por el jabón de afeitar, todos los que vivían en Buenos Aires estaban condenados a esperar conmigo, sabiéndolo o no, boqueando como idiotas en el calor amenazante y agorero, atisbando la breve tormenta grandilocuente y la inmediata primavera que se abriría paso desde la costa para transformar la ciudad en un territorio feraz donde la dicha podría surgir, repentina y completa, como un acto de la memoria.²¹⁴

No decorrer da narrativa Brausen cria um personagem, Arce, para se relacionar com sua vizinha e entra na pele do personagem Díaz Grey, que a princípio parece ser o protagonista de seu argumento. Lemos então uma mescla de acontecimentos e fluxo de consciência que fazem a realidade de Brausen ser duplicada, ou melhor, triplicada, quando ele se desdobra em suas criações. Brausen se desdobra/transforma em Arce, para viver a vida de Queca até as últimas conseqüências. O protagonista também parece criar/viver a realidade de outro personagem, o médico de Santa María. A mescla dessas três séries causa um estranhamento ao leitor, como observamos já no segundo capítulo:

No llores, no estés triste. Veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico. El médico vive en Santa María, junto al río. Oí golpear la puerta del departamento vecino, los pasos de la mujer que entraba en el cuarto de baño y comenzaba después a pasearse, canturreando, sola.²¹⁵

Ainda nesse capítulo, o personagem confessa sua vivência no limite entre sua suposta realidade e ficção, admitindo seu próprio desdobramento. “Me recordé hablando; vi mi estupidez, mi impotencia, mi mentira ocupar el lugar de mi cuerpo, y tomar su forma”²¹⁶. O capítulo V, chamado “Elena Sala”, além de ser o primeiro totalmente situado em Santa María, é quando a ficção de Brausen começa a ter vida própria. Vejamos como num mesmo parágrafo o narrador passa da primeira para a terceira pessoa:

—Por favor, un minuto. Puede sentarse —dije sin mirarla. Me incliné sobre el escritorio para anotar en la libreta un nombre y una suma de dinero, después el médico, Díaz Grey, se acercó con frialdad a la mujer que no había querido sentarse.²¹⁷

²¹⁴ Ibid., p. 13.

²¹⁵ Ibid., p.18, p.20.

²¹⁶ Ibid., p.18.

²¹⁷ Ibid., p. 40.

A partir daí, a narrativa dos próximos capítulos se intercalam, não regulamente, ora na realidade do protagonista, em primeira pessoa, ora na realidade de Díaz Grey, em terceira pessoa. No final do romance a situação é invertida, os personagens ditos “reais” migram para a cidade “imaginária” e os personagens “imaginários” para as cidades “reais”. No último capítulo, “El señor Albano”, as instâncias que antes foram borradas, agora se juntam. A voz de Brausen desaparece, quem narra é Díaz Grey numa mescla entre primeira e segunda pessoa.

Usted está sola en el negocio y sonrío a la calle; busco útilmente, el traje que acaba de elegir; paso frente a usted casi rozándola con mi disfraz, cegándola casi con el reflejo: las lentejuelas; pero no logro apartar sus ojos de lo que miran.²¹⁸

Onetti propõe um nivelamento entre essas duas instâncias, dentro da ficção através desta mescla e de outras que veremos mais adiante. Sobre essa perspectiva, Roberto Ferro aponta que:

La vida breve puede ser leída como la ficción de los orígenes de una ficción, como un texto que se construye jugando a establecer y a borrar las diferencias entre la posición de enunciación y los enunciados producidos.²¹⁹

Santa María, por tanto, parece nascer em *La vida breve*. Essa é a afirmação de Josefina Ludmer: “El escritor de Onetti es, por excelencia, Brausen, (*La vida breve*) el ‘fundador’ de Santa María”²²⁰. Poderíamos concordar com tal afirmação se não fosse pelo fato de a cidade se tratar claramente de uma evocação e não de uma criação, como já observa a crítica Liliana 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.²²¹

Concordamos com suas observações, visto que Brausen afirma escolher tal cidade como cenário de seu argumento, pois já havia estado lá. Vejamos:

²¹⁸ Ibid., p. 132.

²¹⁹ FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*, p.82.

²²⁰ LUDMER, *Los procesos de construcción del relato*, p. 176.

²²¹ REALES, *Onetti e a vigília da escrita*, p. 252.

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.²²²

Nesse momento, a origem de Santa María abre-se, ou melhor, perde-se nessas vinte e quatro horas, ou seja, um dia na vida do narrador. Um dia, tempo suficiente para se entrar no abismo autocitacional da narrativa onettiana.

A origem de Santa María, aludida por Brausen, revela a maneira singular com que o texto trata a questão da autocitação. A alusão à cidade mítica aparece pela primeira vez em forma de citação entre aspas. Santa María surge em um parágrafo oriundo do fluxo confuso de consciência de Brausen.

“No llores —pensaba—, no estés triste. Para mí es todo lo mismo, nada cambió. 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. Cuando estés mejor me pondré a escribir. Una semana o dos, no más. No llores, no estés triste. Veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico. El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza. El médico vive allí, y de golpe entra una mujer en el consultorio. Como entraste tú y fuiste detrás de un biombo para quitarte la blusa y mostrar la cruz de oro que oscilaba colgando de la cadena, la mancha azul, el bulto en el pecho. Trece mil pesos, por lo menos, por el primer argumento. Dejo la agencia, nos vamos a vivir afuera, donde quieras, tal vez se pueda tener un hijo. No llores, no estés triste.”²²³

É importante, neste momento, destacarmos a maneira como as aspas se comportam em *La vida breve*, não se limitando apenas à marcação de fluxo de consciência, mas também à inserção da fala de algum personagem e mesmo do próprio narrador.

Como fluxo de consciência com aspas temos o seguinte exemplo:

A mi izquierda, la mujer encendió una luz blanca en su balcón. “Algo no demasiado bueno, pero tampoco irremisiblemente tonto. Sugeriría,

²²² ONETTI, *La vida breve*, p. 18.

²²³ *Ibid.*, p. 17. (aspas originais do texto).

además, una gota de violencia”. La mujer canturreaba, más audible ahora, e iba pisando el parquet con unos tacones brillantes y altos.²¹

Observemos que o narrador interrompe seu relato sobre o que ouve no apartamento vizinho para, entre aspas, apresentar a lembrança da fala de seu amigo Julio Stein a respeito do argumento para um filme. Outro exemplo mostra um caso muito comum de fluxo de consciência, o narrador expressa um pensamento no desenvolvimento de um diálogo:

—Es justo que abras tu corazón al viejo. El judío Stein sólo entiende de ganar plata. ¿Y qué le pasó a Gertrudis?
¿Cómo está ahora?
“Muy distinta de como estaba cuando te acostaste con ella en Montevideo”, pensé sin amargura, [...].²²⁴

No entanto, o fluxo de consciência também pode aparecer sem a indicação de aspas:

La mujer y el hombre habían vuelto, perdiéndose, a la habitación.
—Le juro que locura como la nuestra no hubo —había dicho ella al salir de la cocina.
Cerré la ducha, esperé a que el insecto se acercara para voltearlo con la toalla, aplastarlo contra la rejilla del sumidero, y entré desnudo y goteante en el dormitorio. A través de la persiana vi la noche que comenzaba a ennegrecerse desde el norte, calculé los segundos que separaban los relámpagos. Me puse dos pastillas de menta en la boca y me tiré en la cama.
...Ablación de mama. Una cicatriz puede ser imaginada como un corte irregular practicado en una copa de goma, de paredes gruesas, que contenga una materia inmóvil, sonrosada, con burbujas en la superficie, y que dé la impresión de ser líquida si hacemos oscilar la lámpara que la ilumina.

[...]

—Entienda. No es por la fiesta ni por el baile, sino por el gesto —dijo la mujer al otro lado de la pared, próxima y encima de mi cabeza.
Tal vez estuviera tirada en la cama, como yo, en una cama igual a la mía [...].²²⁵

Notemos que no início do fragmento o narrador, Brausen, está relatando, baseado no que ouve, o que ocorre no apartamento de Queca, no qual ele apresenta uma fala direta da personagem. No próximo parágrafo, Brausen narra suas ações e percepções em seu próprio apartamento, desde o momento em que ele sai do banho, vai até o quarto,

²²⁴ Ibid., p. 26.

²²⁵ Ibid., p. 14.

observa a noite pela persiana e se deita. Em seguida surge um parágrafo em que ele divaga sobre a mama extraída de sua esposa. Após isso, a narração volta para o apartamento da vizinha. O que desejamos destacar é a quebra que o parágrafo sobre a mama de Gertrudis provoca na narrativa. Uma quebra semelhante à dos fluxos de consciência marcados pelas aspas. Um detalhe que deve ser observado são as reticências que abrem o parágrafo, um indicativo de que se trata de um fragmento de um pensamento que ocorria sob a narrativa criada a partir dos sons do apartamento vizinho.

O fluxo de consciência em *La vida breve*, portanto, surge entre aspas e sem aspas. Aparentemente não se identifica nenhuma diferença de significado entre ambos os casos, mas considerando que o tema do romance, segundo críticos como Ludmer, Ferro e Reales, é o relato da construção de um relato, julgamos a forma uma característica essencial. Portanto, diferenciamos os fluxos de consciência entre aspas dos sem aspas. As aspas, segundo Compagnon, “delimitam uma acentuação ou uma atenuação, em todo caso uma valorização da enunciação, que tem poder de distanciamento”²²⁶, isto é, o texto entre aspas anuncia o discurso de outrem, que sempre se revela discurso de quem enuncia e vice-versa. Desse modo, nada mais significativo do que colocar o surgimento de Santa María no *corpus* entre aspas, destacando, indicando o “discurso de outrem”: “O que as aspas dizem é que a palavra é dada a um outro, que o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro: as aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito de autor”²²⁷.

A autocitação pertence aqui ao plano da própria diegese, que se confunde com a estrutura do romance e de certa maneira com a estrutura de grande parte do *corpus* onettiano. Como detalhes que encontramos em diferentes quadros de um mesmo pintor, a citação/repetição compõe a poesia do texto onettiano que se autocita. E assim como a linguagem em diferentes formas é compartilhada por personagens, os personagens compartilham a linguagem tornando-se em alguns momentos uma única voz. Como é o caso do parágrafo já citado anteriormente, no qual a voz de Brausen se mistura com a voz de Díaz Grey, fazendo com que a primeira e terceira pessoa se mesquem numa mesma frase. No capítulo 12, “El último día de la quinzena”, Brausen vai ao encontro de Queca e lhe apresenta sua criação, Arce. Ele então cria e descreve a situação na qual a teria visto pela primeira vez:

²²⁶ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, p. 38.

²²⁷ *Ibid.*, p. 37.

—Una noche estuvimos en el mismo restaurante — empecé—. Usted no se acuerda, no me vio. Estaba con un hombre, no me acuerdo de la cara, joven. Se tocaban las manos sobre el mantel. Tampoco me acuerdo de si yo estaba triste o alegre; había comido solo y después de pagar la cuenta la vi a usted, con un peinado distinto del de hoy, el pelo alrededor de la cabeza. No diga que no; usted no sabe, no se acuerda. Ya le dije que no sé cómo era el hombre, estaba de espaldas. Un restaurante, no en Corrientes, pero cerca, uno de esos que se llenan de noche. Usted estaba seria, no hacía otra cosa que mirarlo. La estoy viendo. Miraba con tantas ganas, que los ojos debían arderle, tan abiertos y fijos. A veces parpadeaba y le apretaba los dedos arriba del mantel; la mano quedaba blanca, se iba aflojando y entonces la sangre volvía a correr. Entonces era él el que apretaba; una vez uno, otra vez otro. Pensé que usted deseaba llorar y no podía. Sacudir la cabeza y llorar. Después la seguí hasta aquí en un taxi; supe, otro día, por el portero cuál era su departamento.

—¿Cuándo fue eso? —No sé. Tal vez haga un mes. Sentí que ella sacudía la cabeza, negando, y que se apartaba de mí; de pie, más oscura y pequeña la boca, me miró pensativa, incrédula, resuelta a defenderse.²²⁸

Em seguida Arce abraça Queca e nesse abraço ele, que é personagem de Brausen, se sente Díaz Grey (também personagem de Brausen) abraçando Elena Sala:

La apreté, seguro de que nada estaba sucediendo, de que todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba cada noche para ayudarme dormir; seguro de que no era, sino Díaz Grey, el que apretaba el cuerpo de una mujer, los brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala, en el consultorio y en un mediodía, por fin.²²⁹

E assim a diegese e a própria estrutura da narrativa nos mostra a citação do “discurso de outrem” se fazendo citação de “mim mesmo”, ou seja, fazendo-se autocitação. Quando um personagem se divide em três e cita suas criações, ele cita a si mesmo, mas apenas sendo outro. No último capítulo do romance, o qual é narrado por um dos personagens de Brausen, Díaz Grey, o romance ainda nos mostra um exemplo da posta em abismo da origem, da busca infinita pelo hipotexto. Quem imita quem, quem é o outro? Brausen, Arce ou Díaz Grey? *Não há aqui nenhuma imitação exterior, nenhuma simples reprodução, mas um desenvolvimento criativo ulterior da palavra estrangeira (mais precisamente semi-estrangeira).* E a “larga” palavra estrangeira transforma-se sempre em semi-estrangeira.

²²⁸ ONETTI, *La vida breve*, p. 89.

²²⁹ *Ibid.*, p. 90.

A autocitação é característica de *La vida breve*, além disso, é característica que une esta narrativa a outras do *corpus* onettiano. Nas palavras de Reales:

Desde a capa com o título, o nome do autor e da editora até a numeração das páginas, a divisão do material em capítulos e em parágrafos, tudo compõe um produto de manipulação que se supõe completo, acabado, para ser lido e guardado nas prateleiras de uma estante. Segundo estes critérios, *La vida breve* constitui um livro. Porém, ao abri-lo acontece com ele o que acontece com muitos livros: não se completa em si. Não o faz por dois motivos. Por tudo o que ele deixa em aberto para dialogar, no futuro, com os livros que virão, que Onetti escreverá, e por tudo no que nele insinua um emaranhado diálogo com outros textos da mesma ou de outras ordens discursivas, de outros autores, abrindo um percurso de remissões infinito. Isto, insisto, acontece com muitos, talvez com todos os livros. No entanto, *La vida breve* dispõe seu material de tal modo que os diálogos intratextual e intertextual fazem parte de sua constituição: os incorpora, os prevê e os tematiza.²³⁰

No penúltimo capítulo, “Thalassa”, Brausen conduz Ernesto para Santa María, pois ambos estão fugindo de Buenos Aires por motivo do assassinato de Queca. Ao chegar à cidade se alojam na pousada “Viajeros” e vão comer no bar “Berna”. Faltam apenas alguns dias para o carnaval e o bar já está decorado:

Una guirnalda de flores de papel atravesaba el techo, y ramilletes rojos y blancos colgaban de las paredes alrededor de fotografías y banderitas con las astas cruzadas. Cuando terminó la música —el hombre, gordo y viejo, dejó el instrumento en el suelo y se puso de pie, las manos sobre el pecho, sacudiendo verticalmente la cabeza calva para agradecer los aplausos, sin sonreír, claros, muy abiertos y tristes los ojos encima de sus gruesas ojeras de borracho [...].²³¹

Após sentarem em uma mesa na parte superior do estabelecimento, Brausen observa o que está acontecendo a seu redor. Por algumas páginas o narrador faz uma digressão, contando o que vê e ouve de sua vizinhança:

Acerqué mi silla a la baranda para observar con comodidad el reservado. Había una mujer vestida con un traje sastre gris, corpulenta pero no gorda, morena, de unos treinta y cinco años; entraba y sacaba los dedos de un plato con uvas, los sostenía frente a sus ojos hasta que dejaban de gotear y volvía a hundirlos en el agua con hielo; la otra mano estaba sobre la mesa, sujeta por un muchachito rubio que miraba sin pausa las demás caras, serio y en guardia, muy erguido contra el respaldo de la silla.²³²

²³⁰ REALES, *Onetti e a vigilia da escrita*, p. 337, 338.

²³¹ ONETTI, *La vida breve*, p. 291.

²³² *Ibid.*, p. 293.

Até 1964 a história do “reservado” era lida apenas como mais uma digressão, mas nesse ano, com a publicação de *Juntacadáveres*, abre-se uma nova possibilidade de leitura. No primeiro parágrafo do penúltimo capítulo deste romance, Jorge Malabia, personagem e também um dos narradores, situa o leitor:

En vísperas de carnaval, Santa María ya era una ciudad, el Berna mostraba un techo de guirnaldas mientras un gordo triste tocaba en el acordeón una melodía alemana que coreaban desde algunas mesas.²³³

O fato é que os personagens Díaz Grey, Junta-Larsen, Medina, María Bonita e outras prostitutas estão na mesa do “reservado”, aquela mesma mesa que Brausen observa em *La vida breve*.

Estábamos agolpados en el reservado, comiendo los postres, aguardando la hora imprecisa en que llegaría el tren para recoger la peste que emporcaba a Santa María y devolverla a la capital. Orden del gobernador. Empecinado y astuto, el padre Bergner había ganado la corta o larga batalla. Esperábamos con risas y silencios, respirando el aire espeso, el humo y los perfumes insolentes de las mujeres. María Bonita hundía y sacaba la mano izquierda del bolso de las uvas; la otra estaba sobre la mesa, para mí, para que yo la acariciara.²³⁴

Onetti retoma uma narrativa com 14 anos de diferença e coloca ambas aventuras na mesma etapa, o “último capítulo”. Em *Juntacadáveres*, Malabia comenta, referindo-se a Díaz Grey: “Hablabo poco y sonreía como si la historia del prostíbulo y el *último capítulo* que contemplaba fuera obra suya”²³⁵ (Grifos nossos). Em *La vida breve*, é Brausen quem observa: “Debía sentirse atrapado y no podía saber dónde; tampoco podría comprender que el *último capítulo* de la aventura había estado esperándonos allí, en la gran sala con dos ventanas sobre la plaza [...]”²³⁶ (Grifos nossos). O leitor onettiano, certamente, tende a fazer um *link*, ou seja, ligar as duas histórias. E ao sobrepor-los, o leitor se depara com dois textos diferentes, pois não se trata de uma “citação linear”, visto que ambos os personagens narradores descrevem uma situação presenciada por eles, isto é, sua leitura pessoal de algo ocorrido. Por esse motivo, nem a descrição do ambiente, nem as falas dos outros personagens são idênticas, pois são

²³³ Ibid., p. 198.

²³⁴ Ibid., p. 229.

²³⁵ ONETTI, *Juntacadáveres*, p. 198.

²³⁶ Id., *La vida breve*, p. 290.

transpostas através de uma voz parcial e não onisciente. No final da digressão de Brausen lemos o seguinte diálogo:

—Qué está pensando, doctor? Toda la noche miró al pibe sin abrir la boca. ¿Cree que yo lo convencí para que venga a Buenos Aires? No me conoce; soy mujer y no hago más que pensar en la madre. Sin contar la responsabilidad, para Junta y para mí.
—Puedo ir en otro vagón —dijo el muchachito, furioso ruborizado—. Si no me dejan subir, me voy mañana; tomo el primer tren en que pueda escaparme.
—Óigalo —comentó la mujer—. Me lo ha dicho con todas las letras. Que no es por María Bonita que se va. ¿Qué tal le parece? —hundió, una mano en la cabeza despeinada del muchacho—. Dieciséis...²³⁷

Malabia por sua vez narra da seguinte maneira:

—¿Qué está pensando, doctor? —dijo María Bonita—. ¿Cree que me dedico a robar menores?
—No, perdone —repuso Díaz Grey—. Creo que se va porque quiere, que ya juntó motivos suficientes para dejar Santa María.
—No puedo impedirle que suba al tren. A ese o a cualquier otro. Mire: soy mujer y más pienso en la madre que en él.
—También está el padre —murmuró Medina. Escarbé en los bolsillos hasta encontrar la pipa. No miré a Medina.
—Puedo ir en otro vagón. Puedo irme mañana o cuando quiera. Además, doctor, se me hace que ningún milico me va a sujetar —ahora sí busqué la cara de Medina—. Sin ofensa; no lo digo por usted. El hombre movió sonriendo la cabeza aburrida.
—Éramos pocos y parió mi abuela —rezongó de nuevo Juntacadáveres—. Que se vaya algún día, cuando quiera. Pero no con nosotros. Una complicación más; y tenemos pocas.
—Es un mocoso —afirmó Nelly, la gorda, mientras cerraba la cartera con rabia—. Es un capricho y nada más. El nenito consentido. Ganas de jorobar la paciencia y hacerse el hombre.
—Ustedes lo oyeron con todas las letras —dijo María Bonita—. Me lo dijo bien claro. Que no es por María Bonita que va —vuelve a darme una mano para que se la acaricie, me sacude el pelo—. ¿Qué le parece, doctor? Dieciséis años, diecisiete...²³⁸

Mesmo havendo grandes diferenças entre os dois diálogos, percebemos, claramente, tratar-se da mesma cena. Ao ambientar os personagens de *Juntacadáveres* no “reservado” do bar Berna, a narrativa resgata a situação vivida por Brausen em *La vida breve*, assim, entendemos que se trata de uma autocitação.

²³⁷ Ibid., p. 296.

²³⁸ Ibid., p. 232.

La vida breve, portanto, abre-se a outros livros através de personagens recorrentes, de situações, de imagens, de falas e de locais. Um dos principais elementos responsáveis por essa ponte entre algumas narrativas onettianas é a cidade de Santa María.

4.2 Uma “excursão” por Santa María

Tomemos como ponto de partida a própria palavra “excursão”, a fim de deixar claro nosso propósito com tal “saída”. Segundo nos aponta uma de suas acepções, fazer uma excursão é fazer um “passeio recreativo, de estudo ou de observação”²³⁹. Assim, o que pretendemos é fazer um passeio pelo *corpus* onettiano para observar os indícios de Santa María. No entanto, se este subcapítulo soar digressivo, um sentido figurado de “excursão” nos diz: “desvio do assunto principal”²⁴⁰. Nossa exposição se pretende panorâmica, isto é, sem excessiva minuciosidade. Talvez ela se assemelhe a um “correr para fora, sair correndo”²⁴¹, segundo aponta a etimologia da palavra, que sugere seu caráter de digressão e brevidade.

Podemos considerar Santa María a “senha” do *corpus* onettiano. O surgimento da “criação” da cidade em *La vida breve* marca, segundo alguns críticos, uma nova etapa na narrativa de Onetti, na qual a autocitação é evidente. Entretanto, se observarmos as narrativas anteriores à *La vida breve* podemos estabelecer alguns indícios da cidade. Objetivando uma ampla visualização da personagem/cidade faremos uma incursão/excursão no *corpus*. (Essa excursão segue a cronologia por ordem de publicação das narrativas onettianas, seguindo as informações do “Apêndice 2” deste trabalho. O apêndice poderá ser consultado em caso de dúvidas e/ou para um panorama amplo dos textos que compõem o *corpus*).

Cronologicamente, é no conto “Excursión” de 1943 que, pela primeira vez, lemos sinais de Santa María. O conto é a transcrição do capítulo VI do romance *Tiempo de abrazar*, só publicado em 1974²⁴². Em dado momento do romance, o protagonista

²³⁹ HOUAISS, Dicionário eletrônico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Este romance fora escrito provavelmente em 1940, já que em novembro deste mesmo ano foi apresentado a um jurado internacional, com a intenção de participar de um concurso. Segundo a

Jason sai da cidade e se refugia no campo. O personagem, que viaja de trem, salta em uma estação onde escuta partes de uma conversa, aparentemente sem sentido e sem importância:

Veía empequeñecerse lentamente la última plataforma del tren que se alejaba entre dos anchas líneas verdes, segregando la doble estela de los rieles, fulgurantes bajo el sol de la tarde. Estaba casi solo en el andén. Al fondo un hombre con blusa azul hacía rodar unos bultos hasta las balanzas. Alguien conversaba en la sala de espera, invisible tras los vidrios esmerilados.

—...al principio se quejaban de la comida. Pero la han mejorado mucho...

Frente a él, del otro lado de la vías, un hilera de chalets, jardines, los terrones de la calle. Más lejos, ya en el último cielo azul, un pedazo verde oscuro de eucaliptos. A la derecha la plaza desierta, la iglesia de ladrillos, vieja y severa, con el enorme disco del reloj.

—...este médico de ahora es muy bueno, se preocupa mucho... Me decía Elena que cuando entra en la sala...²⁴³

Segundo Ruffinelli, citado por Ludmer, este fragmento é o germe de Santa María, a primeira alusão à cidade²⁴⁴. Há um conjunto de indicativos que remetem à *La vida breve*. O novo médico e uma mulher chamada Elena que entra em uma sala aludem a Díaz Grey e sua paciente Elena Sala.

Esta personagem, que não aparece em nenhum outro lugar do *corpus*, é criada por Brausen em uma transposição de uma foto de sua esposa Gertrudes. Sua primeira aparição em *La vida breve* ocorre na sala de espera do consultório do médico.

En algún momento de la noche, Gertrudis tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de Díaz Grey, entrar en el consultorio, hacer temblar el medallón entre los dos pechos, demasiado grandes para su reconquistado cuerpo de muchacha.

cronologia de Jorge Ruffinelli, de 1973, Onetti “Presenta la novela *Tiempo de abrazar* al jurado nacional (José María Delgado, Montiel Ballesteros y Juan Mario Magallanes) que debe seleccionar la mejor obra uruguaya a competir en el concurso Reinhart y Farrar, de Nueva York. El jurado internacional, a su vez (Dos Passos, Montenegro y Niles) elegiría la mejor novela inédita hispanoamericana (resultó seleccionada *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría). Apenas conocido el resultado, uno de los jurados, Juan Mario Magallanes, declaró: ‘Quiero decir aquí que destaco tanto como la obra elegida, la titulada *Tiempo de abrazar*, presentada con seudónimo (. . .). Creo que *Tiempo de abrazar* será un libro de gran éxito literario el día que se publique, y dará lugar a juicios apasionados’. Las profecías de Magallanes no llegaron a cumplirse porque al poco tiempo se extraviaban los originales de la novela, de la que sólo se conocen hasta hoy algunos fragmentos publicados en ‘Marcha’ en 1943”. RUFINELLI, “Cronología”. In: RUFINELLI, *Onetti*. 13. (grifos do autor)

²⁴³ ONETTI, *Tiempo de abrazar*, p. 58.

²⁴⁴ LUDMER, Josefina. *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977, p. 62.

Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala, la que conocí aquella noche y que me había estado examinando mientras yo bebía y discutía con Stein, hundida en un sillón, acariciándose la cabeza, encogida y absorta y siempre sonriendo.

Déme su nombre. No mienta, porque voy a saberlo en el hotel. Soy un médico de pueblo.

—Elena Sala. Ese a ele a. No se me ocurre ninguna razón para mentirle.

—Había un marido. ¿Se llama Sala su marido?

—Elena Sala de Lagos.²⁴⁵

Elena Sala vai ao consultório de Díaz Grey em busca de morfina, por uma indicação do médico Quinteros que, por sua vez, é um psiquiatra no conto “La casa em la arena” de 1949. Essa narrativa é a primeira no *corpus* a ter como cenário Santa María. O nome da cidade não é lido no conto, mas podemos perceber que dela se trata por se referir a lugares e personagens “sanmarianos”:

Cuando Díaz Grey, en el consultorio frente a la plaza de la ciudad provinciana, se entrega al juego de conocerse a sí mismo mediante este recuerdo, el único, está obligado a confundir la sensación de su pasado en blanco con la de sus hombros débiles; la de la cabeza de pelo rubio y escaso, doblada contra el vidrio de la ventana, con la sensación de la soledad admitida de pronto, cuando ya era insuperable.²⁴⁶

Posteriormente Santa María “nasce” da imaginação de Brausen em *La vida breve*. O narrador descreve o consultório do médico em frente à praça e todos os possíveis tipos de comércio que compõem uma cidade provinciana:

Este médico debía moverse en un consultorio donde las vitrinas, los instrumentos y los frascos opacos ocupaban un lugar subalterno. Un consultorio que tenía un rincón cubierto por un biombo; detrás de este biombo, un espejo de calidad asombrosamente buena y una percha niquelada que daba a los pacientes la impresión de no haber sido usada nunca. Yo veía, definitivamente, las dos grandes ventanas sobre la plaza: coches, iglesia, club, cooperativa, farmacia, confitería, estatua, árboles, niños oscuros y descalzos, hombres rubios apresurados; sobre repentinas soledades, siestas y algunas noches de cielo lechoso en las que se extendía la música del piano del conservatorio. En el rincón opuesto al que ocupaba el biombo había un ancho escritorio en desorden, y allí comenzaba una estantería con

²⁴⁵ ONETTI, *La vida breve*, pp. 36, 37, 46.

²⁴⁶ Id. “La casa en la arena”, p. 173.

un millar de libros sobre medicina, psicología, marxismo y filatelia. Pero no me interesaba el pasado del médico, su vida anterior a su llegada, el año anterior, a la ciudad de provincias, Santa María.²⁴⁷

O conto “El álbum” de 1953 revela um pouco mais do cenário de Santa María que, apesar de ter muitos detalhes delineados já em *La vida breve*, é enriquecida em cada nova narrativa.

En Santa María, cuando llega la noche, el río desaparece, va retrocediendo sin olas en la sombra como una alfombra que enrollaran; acompasadamente, el campo invade por la derecha — en ese momento estamos todos vueltos hacia el Norte—, nos ocupa el lecho del río.²⁴⁸

Em “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput” de 1956 conocemos outras localidades de Santa María como a Villa Petrus e o Club Progreso. Nessa narrativa assim como em algumas outras, a saber, *El astillero* e “La muerte y la niña”, a praça tem uma estátua de seu fundador Brausen:

Dormían en la casita de Villa Petrus, de doce de la noche a nueve de la mañana. El chofer de Specht —Specht era entonces presidente del Club Progreso— los traía y los llevaba. Nunca pudimos saber dónde desayunaban; pero las otras tres comidas las hacían en la casa de Specht, frente a la plaza vieja, circular, o plaza Brausen, o plaza del Fundador.²⁴⁹

No ano seguinte, 1957, é publicado o conto “El inferno tan temido”. A história do casal Risso e Gracia revela outros cenários da cidade, como o bairro *El Rosário* e o Teatro Municipal de Santa María.

La primera separación, a los seis meses del casamiento, fue bienvenida y exageradamente angustiosa. El Sótano —ahora Teatro Municipal de Santa María— subió hasta El Rosario. Ella reiteró allí el mismo viejo juego alucinante de ser una actriz entre actores, de creer en lo que sucedía en el escenario.²⁵⁰

²⁴⁷ Id. *La vida breve*, p. 19.

²⁴⁸ Id. *Cuentos completos* p. 184.

²⁴⁹ Ibid., p. 194.

²⁵⁰ Ibid., p. 219.

Com a publicação de *Para una tumba sin nombre* em 1959, um novo espaço da cidade é revelado, o cemitério. “A las cuatro y cuarto estaba en los portones del cementerio, acucillado en el fin de la pendiente del camino, fumando”²⁵¹.

Mesmo sem ser citada diretamente, a cidade é aludida em “Tan triste como ella”, de 1963, pela evocação de Villa Petrus: “Después nadie pudo impedirle que se dedicara a hacer casas. Puso el techo a tantos horrores que nos rodean, aquí, en Villa Petrus [...]”²⁵².

A trama de *El astillero*, romance publicado em 1961, tem como cenário principal o velho estaleiro desativado de Jeremías Petrus, localizado às margens do rio da cidade no bairro “Puerto Astillero”.

Regresaban, en realidad, como sabían todos los que hablaron con ellos y como ellos mismos admitían, de Puerto Astillero, un sitio cualquiera de la costa, con colonos alemanes y rancheríos de mestizos rodeando, junto con el río, el edificio de Petrus S.A., un cubo gris de cemento desconchado, un abandono que ocupaban formas de hierro herrumbroso.²⁵³

No romance *Juntacadáveres* o personagem Junta-Larsen está em Santa María para instalar um prostíbulo. O lupanar, sem nome específico, fica conhecido por “la casa de la costa”, ou “la casa celeste” devido sua localização e cor, como revelam as palavras do narrador Malabia: “[...] no me animo todavía a caminar cuesta abajo desde la plaza hasta las ventanas celestes del prostíbulo y golpear dos veces en la puerta, también celeste, si ese es el rito”²⁵⁴.

Posteriormente, em 1968, no conto “La novia robada”, Moncha, uma mulher vestida de noiva, transita pelas ruas e estabelecimentos importantes da cidade à espera de seu noivo Marcos. A história de Moncha vira lenda e passa a fazer parte das histórias sanmarianas.

[...] Moncha Insaurralde se paseaba por las calles de Santa María, entraba en negocios, visitaba exacta caserones de ricos y los ranchos que intentan bajar hasta la costa vestida siempre con su traje de novia que esperaba el regreso de Marcos para incorporarse las prescritas flores blancas, frescas y duras.²⁵⁵

²⁵¹ Id., *Para una tumba sin nombre*, p. 10.

²⁵² Id., “Tan triste como ella”, p. 307.

²⁵³ Id., *El astillero*, p. 111.

²⁵⁴ Id., *Juntacadáveres*, p. 101.

²⁵⁵ Id., *Cuentos Completos*, p. 340.

A cidade, em “Matías el telegrafista”, de 1970, é o ponto de partida da história narrada no conto.

Si algún historiador atendiera el viaje del telegrafista quedaría satisfecho consignando que durante el Gobierno de Iriarte Borda, el paquebote *Anchorena* partió del puerto de Santa María con un cargamento de trigo y lana destinado a países del Este de Europa²⁵⁶.

Em 1971 “Jacob y el otro” movimentava a redação do jornal *El Liberal*. Um lutador visita a cidade e não lhe economiza elogios: “¡Santa María! ¡Qué costa, qué playa, qué aire, qué cultura!”²⁵⁷. O bar Berna, o Hotel Plaza e o Hospital também são pontos sanmarianos em destaque nessa e em outras narrativas:

En *El Liberal*, en el Berna y en el Plaza tuvo lo que él llamaría en el recuerdo conferencias de prensa; bebió y charló con curiosos y desocupados, contó anécdotas y atroces mentiras, exhibió una vez más los recortes de diarios, amarillentos y quebradizos.²⁵⁸

Em 1973, “La muerte y la niña” reafirma Brausen como fundador e “Deus”²⁵⁹ de Santa María, os detalhes de sua estátua na praça são analisados pelo Padre Bergner:

Y fue el Padre Bergner el primero en descubrir, luego de santiguarse, a la luz de los faroles de la plaza, que la cara del jinete de la estatua dedicada a Juan María Brausen, había comenzado a insinuar rasgos vacunos.²⁶⁰

A Colonia de suízos, presente na geografia de Santa María desde *La vida breve*, está localizada no outro lado do rio, lugar onde se refugiam estrangeiros, como observamos no romance *Dejemos hablar al viento*, de 1975:

Tal vez sean los dos, el viejo y la vieja. Tal vez sólo uno de ellos, tal vez ninguno. Si son, o alguno es, escaparon de la colonia suiza. Gringos, sin duda.²⁶¹

²⁵⁶ Id., “Matías el telegrafista”, p. 343.

²⁵⁷ Id., “Jacob y el otro”, p. 161.

²⁵⁸ Ibid., p. 268.

²⁵⁹ Comumente, no *corpus*, atribui-se a Brausen a fundação de Santa María. Nessa instância, ele é o herói pátrio de respeitosa memória histórica, o “Fundador”. Em outros momentos, ele é também designado pelo nome de “Dios”, o criador soberano, no qual os personagens depositam confiança: “‘Pero, como le estaba diciendo, doctor, supe conservar mi refugio, esa parte de la casa que sigue siendo mía hasta que Dios Brausen quiera’” (*Cuando ya no importe*, p. 122); e também dúvidas: “Dios, Brausen. ¿Usted cree en él?” (*La muerte y la niña*, p. 373).

²⁶⁰ Ibid., p. 376.

²⁶¹ Id., *Dejemos hablar al viento*, p. 56.

Esse romance anuncia o término de Santa María, que no final da narrativa é incendiada por Colorado. O personagem tem o mesmo nome do personagem que incendeia, com a ajuda de Díaz Grey, a casa da praia em “La casa en la arena”, a primeira história que se passa na cidade. O provável mandante é o protagonista Medina que nota a luz e o calor das chamas. Medina afirma sua vontade de destruir a cidade há anos, mas ao mesmo tempo sente medo de acabar com a aventura:

“El oeste —pensó Medina— no puede ser un alba anticipada. Y yo le dije que no por ese lugar.” [...]

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”.²⁶²

Na publicação seguinte, *Presencia*, Jorge Malabia, em Madri, recorda a cidade. Esse texto, o primeiro depois de *Dejemos hablar el viento*, faz referência a uma Santa María pós-incêndio: “Había pasado días con el dinero sucio que me habían hecho llegar por la venta impuesta del diario. Para mí ya no había ni habría Santa María reconstruida ni *El Liberal*. Todo estaba muerto, incinerado y perdido sobre el río, sobre la nada”²⁶³.

O romance curto *Cuando entonces*, de 1993, tem como sede outra cidade, Lavanda, porém sua protagonista, Magda, já havia vivido em Santa María.

No último texto do *corpus*, *Cuando ya no importe*, de 1993, a cidade reaparece, com uma diferença na grafia de seu nome, Santamaría. O que antes eram duas palavras, agora é uma, que nomeia uma cidade dividida em três partes, “Santamaría Vieja”, “Santamaría Nueva” e “Santamaría Este”. O leitor onettiano estranha a nova geografia da cidade, que agora tem indícios de uma cidade quase fantasmagórica, mas alguns lugares parecem os mesmos, a exemplo do bar prostíbulo “Chamamé”:

El tema me interesaba porque pensé que existía otro prostíbulo en Santamaría, la nueva o la vieja, además de la fila de mujeres a la intemperie asediando, frente al Chamamé.²⁶⁴

O leitor onettiano pode confirmar que “a aventura não é decepcionante” e tampouco tem fim já que o caminho cronológico de uma “excursão” por Santa María é

²⁶² Ibid., p. 250.

²⁶³ Id., “Presencia”, p. 415.

²⁶⁴ Id., *Cuando ya no importe*, p. 143.

apenas um entre os vários que se podem tomar através da autocitação como veremos a seguir.

A seguir apresentamos um esquema que resume a ordem cronológica em que a cidade de Santa María aparece no *corpus* onettiano.

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 treintauno”	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
<i>Dejemos hablar al viento</i>	1975	—	Santa María é incendiada
“Presencia”	1978	—	Alusão à cidade
<i>Cuando entonces</i>	1987	—	Alusão à cidade
<i>Cuando ya no importe</i>	1993	—	Reaparição de Santa María pós-incêndio com uma diferença gráfica: Santamaría

4.3 *Dejemos hablar al viento*

Não é pelo fato de a autocitação em *Dejemos hablar al viento* ocorrer de maneira explícita que ela deixa de ser menos interessante. A autocitação do corpus onettiano transborda nessa narrativa de 1975. Ler qualquer um dos romances ou contos de Onetti isoladamente é possível, no entanto, o oposto nos parece mais rico. No caso de *Dejemos hablar al viento*, uma leitura isolada também é possível, mas o aspecto paródico do romance em relação aos outros textos onettianos se perderia em tal leitura. Este é um romance, segundo Sonia Mattalia, para “adictos; um lector descuidado admirará la precisión y el lirismo de algunos fragmentos, o se escandalizará con el descarnado realismo de otros, pero no podrá captar la ironía”²⁶⁵. A sensação de *déjà vu* do romance já foi explorada por críticos que, de forma geral, buscam rastrear as ligações entre os textos. Nesse aspecto, destaco alguns trabalhos como o de Liliana Reales, Sonia Mattalia e Roberto Ferro, citados neste texto. Apesar de ambas as críticas utilizarem nomenclaturas distintas, auto-referencialidade e autocitação, respectivamente, uma mesma linha de conduta parece guiar esses trabalhos que se destacam não apenas por levantarem dados de intratextualidade, senão por também debaterem sobre as possíveis reflexões gerais da obra de Onetti. Hugo Verani aponta:

En *Dejemos hablar al viento* los modos de autorreferencialidad se dan tanto a nivel léxico, sintáctico, semántica como estructural; abarcan la cita literal, la alusión, la reescritura de tramas anteriores, el uso de procedimientos imaginativos usuales o sintagmas familiares que desencadenan una asimilación metafórica entre distintas historias o personajes, un parentesco que responde a una intención lúdica y paródica. La intertextualidad principal consiste, como veremos, en la reformulación del modelo ficcional privilegiado de la narrativa de Onetti, el de *La vida breve*. La cita literal es el procedimiento más explícito en la producción del relato como reminiscencia de otros textos.²⁶⁶

Vejamos, pois, como a autocitação ocorre em *Dejemos hablar al viento*. Abordemos inicialmente a questão da origem de Santa María e a origem dos próprios

²⁶⁵ MATTALIA, “*Dejemos hablar al viento*: Cita, autocita, autofagia”, p. 187.

²⁶⁶ VERANI, Hugo. *Dejemos hablar al viento*: el palimpsesto de memoria. In: COSSE, Rómulo (Org.). *Juan Carlos Onetti, papeles críticos*. Montevideo: Linardi y Risso, 1989, p. 215

personagens. Tomemos como ponto de partida o diálogo entre Larsen e Medina no final da primeira parte do romance:

—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.²⁶⁷

Nesse diálogo, fica claro que ambos os personagens têm consciência de que são criações de Brausen. Larsen, então, convida Medina a criar ele mesmo sua Santa María. A segunda parte do livro aparentemente não é mais narrada por Medina, já que este é apenas um personagem, mas se levarmos em conta o diálogo anterior podemos cogitar a possibilidade de Medina estar simulando sua própria existência. No início do primeiro capítulo desta segunda parte lemos:

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.²⁶⁸ (grifo do autor)

A indicação escrita no letreiro de entrada da cidade nos mostra mais uma vez como a narrativa trabalha na trama a questão da origem e criação de uma possível realidade. Em *La vida breve* a questão é colocada de forma sutil, fazendo com que o leitor se confunda entre as instâncias e deixando em aberto a existência de Díaz Grey e a cidade. Já em *Dejemos hablar al viento* os personagens discutem sua condição de personagens de uma ficção como nas palavras de Medina:

Con las insinuaciones de desnudos volví a sentir una reiterada mentira: que yo era otro, que pintaba de manera distinta y mejor. Pero aquí no tratamos de cuadros; apenas de un libro, una historia. No valen la pena la entrega y la explicación.²⁶⁹

Na trama, Medina muda seu estilo de pintura e ao ensaiar uma explicação para tal mudança, lembra que na verdade se trata de um livro, uma história e não de um quadro, por isso sua explicação não importa. O fato é que não há tal livro na trama. A

²⁶⁷ ONETTI, *Dejemos hablar al viento*, p. 138.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 143.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 93.

história em questão é a própria história que narra Medina. O personagem revela-se como ficção de si mesmo autocitando sua escrita. Mais adiante na narrativa lemos um diálogo entre Medina e Díaz Grey que reforça essa questão. O médico salienta que “vários livros” atrás saberia dar uma informação, mas agora não:

—Varios libros atrás podría haberle dicho cosas interesantes sobre los alcaloides —dijo el médico, alzando una mano—. Ya no ahora.
—Sí, algo supe —comentó Medina, poniéndose de pie. “En realidad —pensó— pueden morirse todos chorreando droga por los oídos. [...]”²⁷⁰

Ainda na mesma conversa, Medina pergunta ao médico se conhece Colorado, e esse responde que sim, que é uma velha história que aconteceu há muitas páginas atrás:

—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.²⁷¹

Os personagens revelam saber sua existência como seres ficcionalizados, assim como alguns personagens, da segunda parte, de *El Quijote*²⁷², que comentavam a leitura da primeira parte do mesmo. Liliana Reales escreve sobre esta aproximação:

Quando Cervantes se ficcionaliza referindo-se a si mesmo com auto-ironia surpreendente para a época, ele, além de estar dessacralizando o escritor-autor, está suspendendo a rígida fronteira entre o real e o inventado. E quando Cervantes, na segunda parte do romance, nos apresenta um Quixote que reencontra personagens que leram a primeira parte do livro e o reconhecem como herói do mesmo, o texto “se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa”.²⁷³

A autocitação em *Dejemos hablar al viento* é também lida por meio de situações que remetem a romances e contos anteriores e por reproduções de trechos de outras narrativas, além de alusões a títulos de outros textos. Como exemplo destas situações, podemos observar o que Medina lembra ao se encontrar cara a cara com o juiz:

²⁷⁰ Ibid., p. 196.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madri: ALFAGUARA, 2004.

²⁷³ REALES, Liliana. *Onetti: A escritura como universo auto-referente*. Dissertação. Florianópolis: UFSC, 1997, p. 78.

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.²⁷⁴

O narrador da segunda parte de *Dejemos hablar al viento* evoca e, por tanto, cita um personagem de *La vida breve*. As características desse alguém “visto ou lido” remetem à descrição do personagem, Onetti, que divide o escritório com Brausen no romance *La vida breve*.

Sobre el escritorio, la fotografía estaba entre el tintero el calendario; las cabezas de los tres repugnantes sobrinos de la Queca esforzaban sus sonrisas a la espera del momento en que el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina —se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos— se abandonara alguna vez en el hambre del mediodía o de la tarde, a la estupidez que yo le imaginaba y aceptara el deber de interesarse por ellos. Pero el hombre de cara aburrida no llegó a preguntar por el origen ni por el futuro de los niños fotografiados. “Lindos, ¿eh?, hubiera dicho yo; la hembra es deliciosa”; y miraría sin pestañear a la muchachita de gran cinta en el pelo y ojos sin inocencia que alzaba el labio superior para toda la eternidad. No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa.²⁷⁵

Passagens de outros textos

A reprodução de passagens de outros textos do *corpus* é um elemento autocitacional importante. No primeiro parágrafo do sétimo capítulo da primeira parte do romance, “Una Pista”, lemos:

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

²⁷⁴ Id., *Dejemos hablar al viento*, p. 244.

²⁷⁵ Id., *La vida breve*, p. 204.

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 afeitar, me rozaba los hombros.²⁷⁶

Um leitor onettiano não hesita em lembrar o início de *El pozo*:

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 afeitar, me rozaba los hombros.²⁷⁷

Onetti não copia simplesmente um parágrafo de sua primeira novela e o transporta para outro texto, ele o transpõe transformando-o. A diferença clara entre os dois trechos está no lugar geográfico onde se passa cada cena. Medina, o narrador de *Dejemos hablar al viento* está em seu escritório em Santa María, e Linacero, o narrador de *El pozo* está em seu quarto em uma cidade não revelada. Mas a diferença não está apenas aí. Ao transportar, Onetti realiza a operação da citação, isto é, ele corta, extrai de um “corpo” e enxerta em outro “corpo”. Ao extrair o órgão se desconecta do corpo e ao enxertar ele se conecta a um novo corpo que vive uma outra circulação, uma outra vida.

O título do capítulo seguinte, “Justo el 31”, nos transporta ao conto “Justo el treintauno”. À medida que avançamos na leitura lemos a transcrição do conto com pequenas diferenças. Vejamos os dois primeiros parágrafos do capítulo:

Cuando toda la ciudad supo que había llegado por fin la medianoche, yo estaba en el departamento de Frieda, Gran Punta de las Carretas, solo y casi a oscuras, mirando el río y la luz del faro desde la frescura de la ventana mientras fumaba y volvía a empeñarme en buscar un recuerdo que me emocionara, un motivo para compadecerme y hacer reproches al mundo, contemplar con algún odio excitante las luces de la ciudad que avanzaban a mi izquierda.

Había terminado temprano el dibujo de los dos niños en pijama que se asombraban matinalmente ante la invasión de caballos, muñecos, autos y monopatines sobre sus zapatos y la chimenea. De acuerdo con lo convenido, había copiado las figuras de un aviso publicado en Companion. Lo más difícil fue la expresión babosa de los padres

²⁷⁶ Id., *Dejemos hablar al viento*, p. 54.

²⁷⁷ Id., *El pozo*, p. 7.

espiando desde una cortina y abstenerme de usar el carmín para cruzar el dibujo con letras peludas, de pincel de marta: “Biba la felisidá.”²⁷⁸

Comparemos com os dois primeiros parágrafos do conto:

Cuando toda la ciudad supo que había llegado por fin la medianoche yo estaba, solo y casi a oscuras, mirando el río y la luz del faro desde la frescura de la ventana mientras fumaba y volvía a empeñarme en buscar un recuerdo que me emocionara, un motivo para compadecerme y hacer reproches al mundo, contemplar con algún odio excitante las luces de la ciudad que avanzaban a mi izquierda. Había terminado temprano el dibujo de los dos niños en pijama que se asombraban matinalmente ante la invasión de caballos, muñecas, autos y monopatines sobre sus zapatos y la chimenea. De acuerdo con lo convenido, había copiado las figuras de un aviso publicado en Companion. Lo más difícil fue la expresión babosa de los padres espiando desde una cortina y abstenerme de usar el carmín para cruzar el dibujo con letras peludas de pincel de marta: “Biba la felisidá.”²⁷⁹

Da mesma maneira que, na citação de *El pozo*, Onetti muda o lugar da cena. Em *Dejemos hablar al viento*, o narrador Medina especifica o local onde está: “en el departamento de Frieda, Gran Punta de las Carretas”. No conto o local não é especificado. Novamente não se trata de uma simples cópia e sim de um transplante de um órgão que ajuda no funcionamento de um novo corpo.

Um pouco mais adiante na narrativa de *Dejemos hablar al viento* o personagem Larsen tira do bolso um pedaço de papel com um trecho de um livro que chama de “sagrado”. Larsen então lê a passagem a Medina:

—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.

“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

²⁷⁸ Id., *Dejemos hablar al viento*, p. 58.

²⁷⁹ Id., *Cuentos Completos*, p. 317.

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.”²⁸⁰
(aspas do autor)

As palavras lidas por Larsen correspondem ao provável nascimento de Santa María em *La vida breve*, no qual o narrador Brausen pensa no argumento de cinema que lhe é encomendado por Julio Stein:

...Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer —que desaparecería 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.²⁸¹

Os textos são praticamente iguais, salvo algumas omissões, como por exemplo, os detalhes sobre a mulher e o pedido de Julio Stein. Novamente Onetti transporta e transforma um texto em outro. Nesse caso há uma diferença. Não se trata apenas de um enxerto inserido na narrativa e sim de uma “citação linear” feita através do personagem. Ao ler um trecho de um texto e ao denominá-lo oriundo de um “livro sagrado”, o personagem revela o conhecimento de tal livro que, mediante tal aproximação, pode ser entendido como sendo *La vida breve*.

Alusão a títulos

Outros elementos que são autocitados em *Dejemos hablar al viento* é o que chamamos de alusão a títulos. Encontramos no decorrer da narrativa alusão a títulos de outras narrativas do *corpus*. O título da primeira novela de Onetti, *El pozo*, é evocado em *Dejemos hablar al viento* no capítulo XXXI, “El Camino II”.

²⁸⁰ Id., *Dejemos hablar al viento*, p. 138.

²⁸¹ Id., *La vida breve*, p. 20.

Y continuaban avanzando, sin saberlo, a través del vino de la primera misa, la lucha por el pan cotidiano, la ignorancia y la estupidez. Avanzaban contentos, distraídos, casi sin dudar; tan inocentes, relajados o rígidos, hacia el pozo final, y la última palabra. Tan seguros, ordinarios, quietos, recitadores, imbéciles. El pozo les esperaba sin una verdadera esperanza o interés. Caminaban alegremente, algunos apoyándose en otros; algunos continuaban solitarios y sonrientes, hablando consigo mismos en voz baja. En general, discutían planes y hablaban del futuro y del futuro de sus hijos, y de las pequeñas y grandes revoluciones que sostenían en libros mantenidos bajo los brazos. Uno de ellos gesticulaba con las manos mientras que otros discurrían sobre recuerdos y sus amantes y flores marchitas que llevaban el mismo nombre.²⁸²

O título de *El pozo* não é apenas evocado, todo o sentido do capítulo se apóia na concepção de poço construída na novela, isto é, poço como lugar solitário, escuro e sem saída. Poço como final da vida, buraco negro, lugar da última palavra. Esse capítulo é uma variação do capítulo XIII “El camino”:

Y ellos continuaban avanzando, sin saber, atravesando el vino de la primera misa, la lucha por el pan de cada día, la ignorancia y la necesidad. Avanzaban, alegres, distraídos, pocas veces dudando; tan inocentes, relajados o tiesos, hacia el hoyo final y la última palabra. Tan seguros, comunes, callados recitadores, imbéciles. El hoyo los había estado esperando sin verdadera esperanza ni interés. Ellos caminaban divertido; unos se apoyaban en otros; algunos seguían solitarios y sonrientes, hablando a solas y en voz baja. En general, discutían planes y hablaban del futuro y del futuro de sus hijos y de las pequeñas y grandes revoluciones que sostenían en libros clavados en las axilas. Alguno movía los brazos mientras divagaban sobre recuerdos de amantes y flores mustias que llevaban el mismo nombre.²⁸³

Desta vez, a operação autocitacional acontece dentro de uma mesma narrativa. “El camino” é citado em “El camino II”. Não se trata de uma cópia ou de uma repetição e sim de uma transposição/transformação. As mudanças são lexicais e não de sentido. Muda-se uma palavra por um sinônimo, como é o caso de “hoyo” que é transformado para “pozo”. Ambos os capítulos marcam uma quebra nos fatos lineares da narrativa, além de não revelarem seu narrador. Como observa Ferro:

Los dos capítulos son inserciones que cortan violentamente el curso de las acciones, la voz narradora se mantiene anónima; la de la primera parte está enfáticamente marcado porque se diferencia de la

²⁸² Id., *Dejemos hablar al viento*, p. 197.

²⁸³ Ibid., p. 88.

voz de Medina que narra en primera persona, acentuando su carácter de injerto; el falso espejo remite a la imposibilidad de repetición, es una cifra del juego entre acercamiento y distancia con respecto al texto “original”, en el ejercicio de reescribir (leer).²⁸⁴

Outro título que encontramos na narrativa é do conto “La casa en la arena”:

—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.²⁸⁵

O médico Díaz Grey, ao evocar o conto, revela novamente o conhecimento do *corpus* onettiano quando se lembra do personagem “Colorado” na narrativa do conto na qual ambos estiveram. Ao mencionar o suposto número de páginas que se passaram após o contacto com Colorado, Díaz Grey revela não apenas a leitura do conto, como sua participação nele, isto é, sua atuação como personagem. Parte do conto também são lembranças do médico em uma tarde chuvosa na casa na areia:

—Hasta cuando quieras —dice Quinteros desde la puerta. Díaz Grey y el Colorado oyen el ruido del motor que se aleja, su silencio, el murmullo del mar.

Aquí termina, en el recuerdo, la larga tarde lluviosa iniciada cuando Molly llegó a la casa en la arena; nuevamente el tiempo puede ser utilizado para medir.²⁸⁶

O título do romance *Tierra de nadie* também é aludido em *Dejemos hablar al viento*:

Ella empujó las maletas con un pie y trató de incrustarse en la pared de una casa donde estaban encendiendo luces. Desde su tierra de nadie —estábamos solos en la esquina— me dijo:

—Ya vendí y ya compraste, pagando demasiado.²⁸⁷

Medina e Juanina estão na chuva, em um lugar inóspito, esperando o ônibus. Os amantes vão se separar. A conversa dos dois revela o estado de mentira que estavam vivendo e isso faz Medina evocar o título do romance *Tierra de nadie*. Anterior a essas alusões, ainda no início da narrativa, lemos uma citação que faz Medina a *La vida breve*:

²⁸⁴ FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*, p. 353.

²⁸⁵ Id., *Dejemos hablar al viento*, p. 196.

²⁸⁶ Id., *Cuentos Completos*, p. 173.

²⁸⁷ Id., *Dejemos hablar al viento*, p. 103.

Después, no sé cuándo, en un atardecer, hora de entrada, incrustado en la noche única del primer castigo, llegué a la calle que inexplicablemente llaman Agraciada y desde la esquina vi el furgón y comprendí que alguna cosa había terminado. La primera de las vidas breves que tuve en Lavanda. Crucé la calle, me senté en una mesa recostada contra un vidrio de mugre y transparencia aceptables.²⁸⁸

Medina, pintor, comissário, enfermeiro, narrador e personagem, tem consciência de suas vidas breves. Vale destacar que na própria narrativa de *La vida breve* seu título é autocitado algunas veces. Em francês, “La vie est brève”, é título do capítulo 22, que termina com uma “chanson” francesa, que leva o mesmo nome, cantada por Mami.

Mami acababa de caer hacia atrás, entonces empezó a tocar con notable claridad, suavemente, casi en sordina:

La vie est brève
un peu d’amour
un peu de rêve
et puis bonjour.
La vie est brève
un peu d’espoir
un peu de réve
et puis bonsoir
cantó Mami.²⁸⁹

Na própria narrativa há ainda outras recorrências do título que estão sempre associadas à vida de algumas personagens femininas, como Mami, Queca, Raquel e Gertrudis :

Jadeaba, débil y contenta; dejaba de reír y hablar para beber del porrón. Silbando *La vie est brève*, recordando el rostro piadoso y grotesco que Mami echaba hacia atrás para alcanzar su pasado y descansar en él, empecé a vestirme. La Queca hablaba, reía, hacía restallar los labios al separarlos del porrón.²⁹⁰

Recordé que había descubierto, casi palpado, el aire de milagro de la habitación, por primera vez, una noche en que la Queca no estaba; que el tiempo particular de la vida breve me había llegado desde un desorden de copas, frutas y ropas. “No es ella, no lo hace ella —me convencía—; son los objetos.”²⁹¹

Tal vez fueran “ellos” los que me separaban de Arce, los que me negaban la totalidad del aire irresponsable, de la atmósfera de la vida breve. Tumbado en una u otra cama, puesto por la inercia fuera del verano, de la calle y del inmundo, yo aguardaba, me distraía a veces en curiosear nombres, caras y recuerdos, en pensar en Gertrudis,

²⁸⁸ Ibid., p. 20.

²⁸⁹ Id., *La vida breve*, p. 161.

²⁹⁰ Ibid., p. 172.

²⁹¹ Ibid., p. 194.

Raquel, Stein, mi hermano, calles y horas montevidéanas, como si evocara un pasado ajeno, fantasmas condenados a perseguir a otro.²⁹²

O que lemos nesse transbordar de autocitações? Novamente o texto se abre a um diálogo com cada um dos textos, personagens e situações citadas; novamente o sentido do texto se perde nesse abismo de autocitações.

É, pois, diante dessa (des)configuração autocitacional que retomamos nossa questão acerca de como ler Onetti? Reales responde a essa pergunta desconstruindo qualquer possibilidade hermenêutica do texto onettiano, sua proposta parece seguir as orientações do personagem Medina acerca da leitura de uma obra de arte:

Ler Onetti é pesquisar e inquietar a leitura, aceitar a possibilidade/impossibilidade de ler “seguindo a linha”. [...] A leitura não poderá já estar ancorada na compreensão hermenêutica do sentido que desejaria transmitir um discurso, no caso o literário, e sim deverá estar atenta à face oculta deste, a tudo o que, na fixação de um sentido, ficou recalcado, reprimido e sedimentado. Ao pôr em causa a interpretação, o texto onettiano põe em causa o intérprete e, mais do que desafiá-lo com as suas famosas incógnitas, o arrasta por um percurso cuja lógica é a de um jogo que não muitos desejam jogar. [...] Ler Onetti é ler-nos, ler a nossa própria história de leitores...²⁹³

A “orientação” de Medina surge em *Dejemos hablar al viento*, quando dialoga sobre suas intenções enquanto pintor. O personagem está andando pela praia, observando as ondas, com o objetivo de pintar o que chama de “la ola perfecta”, quando um amigo lhe pergunta:

—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.²⁹⁴

Cristiani quer ver a intenção na pintura, procura um engajamento político, um sentido claro e para ele urgente. O personagem representa um leitor ingênuo que procura o

²⁹² Ibid., p. 201.

²⁹³ REALES, *Onetti e a vigília da escrita*, p.13-14.

²⁹⁴ Id. *Dejemos hablar al viento*, p. 66.

objetivo, ou seja, o sentido da obra de arte. O leitor que tem certezas absolutas e afirma “a verdade” do texto, o leitor que persegue os personagens onettianos e afirma seus desfechos, o leitor que acredita que os enunciados são apenas duplos. Medina por sua vez é paciente e tenta ampliar os horizontes de Cristiani. Primeiro dizendo que a “humanidade” não verá seus quadros, ou seja, que não serão vistos por pessoas suficientes a ponto de que faça alguma diferença. Segundo 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. Por isso, ele parece fazer um convite a Cristiani e com ele a todos os leitores: *pinte você. Afinal quem é o leitor e quem é o autor?*

O autor é um “autor de papel”, cabe ao leitor traçar seu caminho de leitura, que nunca será o mesmo devido à rede de intertextos, ou seja, ao abismo citacional, que em Onetti também se faz autocitacional.

5 Considerações Finais

Diante da densidade das narrativas de Juan Carlos Onetti, a qual pode ser identificada, ou em uma abordagem temática, ou em uma abordagem da própria análise de construção do seu discurso narrativo, nos perguntamos qual seria a melhor forma de fazer uma leitura de sua obra. Ambas as abordagens são interessantes, mas neste trabalho demos preferência à segunda delas.

Nossa análise da construção do discurso narrativo de Onetti no corpus selecionado, impregnada de leituras de Bakhtin, não poderia então deixar de lembrar o exemplo do próprio pensador russo, que escolheu ler as narrativas de Dostoiévski partindo de motivação semelhante, a qual, grosso modo, se resume à análise do “discurso de outrem”. A partir daí é construído um recorte teórico que nos leva a perceber que, sempre que inserimos a palavra de outro na nossa fala, o estamos citando. Assim, surge a palavra “citação”, que está longe de ser apenas uma definição de dicionário. Citamos quando há interferência de outro discurso em nosso discurso, isto é, ainda citando Bakhtin, levando em conta que “entre todas as palavras pronunciadas no cotidiano não menos que metade provém de outrem”²⁹⁵. Qualquer discurso, portanto, é uma montagem de discursos, ou seja, de citações. Observamos que, nesse aspecto, os teóricos estudados, Bakhtin, Kristeva, Barthes, Genette e Compagnon, mesmo usando diferentes nomenclaturas e partindo de diferentes abordagens, destacam o texto como “tecido de citações” ou “mosaico de citações”. Em Onetti, assim como em qualquer autor, as citações se apresentam de muitas e diversas formas e há, portanto, a necessidade de uma observação cautelosa.

No contexto deste trabalho, uma primeira divisão foi necessária, entre os termos “citação” e “autocitação”. Aqui, “citação” é considerado o diálogo do autor com textos de outros autores, enquanto “autocitação”, o seu diálogo com seus próprios textos. Devido à maneira peculiar e constante que a autocitação aparece nos textos de Onetti, ela é, como definido na Introdução, o foco principal deste trabalho. Desse modo o diálogo com outros autores é visto de maneira apenas “panorâmica”, com o auxílio das duas categorias bakhtinianas, “citação linear” e “citação pictórica”. A “citação linear” permite um mergulho no universo das epígrafes e em alguns exemplos de nomes de

²⁹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e estética.*, p. 147.

obras e autores no *corpus* onettiano. Para exemplificar a “citação pictórica”, a narrativa da primeira novela onettiana, *El pozo*, é colocada em diálogo com *Memórias do subsolo* de Dostoiévski e *Viagem ao fim da noite* de Céline. Nesse ponto foi essencial trazer a crítica onettiana como aliada de questionamentos e confirmações. Procuramos então acompanhar a evolução da crítica, destacando possíveis respostas à pergunta inicial “Como ler Onetti?”.

O último capítulo se destinou à autocitação propriamente dita, e teve como objetivo mostrar justamente porque ela é peculiar em Onetti. A autocitação no escritor uruguaio acontece de forma muitas vezes “camuflada”, como citação pictórica, a exemplo do pequeno diálogo inserido no conto “Excursión” e, outras vezes, de forma bem delimitada, quase como uma transcrição, como é o caso do conto “Justo el treintaiuno”, inserido em *Dejemos hablar al viento*. Destacamos exemplos de autocitação através de leituras de *La vida breve* e *Dejemos hablar al viento*. Autocitação essa que se mostra muitas vezes como repetição. Repetição de nomes, de situações, de lugares, de trechos inteiros. Uma “repetição” que é entendida sob um olhar bakhtiniano, isto é, uma repetição que só existe em sua forma e não em seu sentido. Uma repetição não existe de uma forma simples, mas sempre como produção de novos enunciados, ou ainda, como citação. Além dos exemplos, que são de certa forma “repetições”, encontrados no *corpus*, observa-se que a autocitação também é apresentada através das falas dos próprios personagens, que comentam acontecimentos de outras narrativas. Isso nos faz concordar com a opinião de alguns críticos citados, a exemplo de Roberto Ferro e Liliana Reales, que destacam a possibilidade de uma leitura integrada do *corpus*. Entretanto, ao realizar esta “excursão” pelo *corpus*, a resposta à pergunta inicial, “Como ler Onetti?”, se abre. Dos diferentes níveis de leitura possíveis, aquele feito por um leitor que possua amplo conhecimento do *corpus* onettiano é, certamente, mais prazeroso. Nesse contexto, ler Onetti é contaminar-se pela “veia detetivesca” da busca pelas fontes; ler Onetti é não ter a possibilidade do “último significado” condenado por Barthes; ler Onetti é, diante das não-respostas, esperar eternamente por uma nova pista em uma re-leitura; ler Onetti é sentir o “prazer” de um texto, no qual cada palavra é essencial; finalmente, ler Onetti é seguir a pista apontada por cada novo cruzamento encontrado. Por esse motivo, esta dissertação tem como apêndice um CD de dados, no qual alguns dos *links* mais importantes do *corpus* são apresentados. A “viagem” por parte do *corpus* em forma digital confirma as observações feitas nos capítulos anteriores.

6 Referências Bibliográficas

De Juan Carlos Onetti:

ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1996.

_____. *Dejemos Hablar al viento*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

_____. *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

_____. *El Pozo*. Montevideo: Arca, 1965.

_____. *El astillero*. Buenos Aires: Espalsa Calpe, 1993.

_____. *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.

_____. *Tiempo de abrazar*. Barcelona: Bruguera, 1980.

_____. *Los adioses*. Barcelona: Bruguera, 1981.

_____. *Juntacadáveres*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

Sobre Juan Carlos Onetti:

BALDERSTON, Daniel. "Arte y alusión en *La vida breve*". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Ed. Antonio Vilanova, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 3: 429-33.

COSSE, Rómulo (Org.). *Papeles críticos*. Montevideo: Linardi y Risso, 1989.

CRUZ, Juan. "A vida breve". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 jun. 2006. Mais, p. 4.

FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada: la parodia del autor en la saga de Santa María* 1 ed. Córdoba: Alción, 2003.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1981.

LAGO, Sylvia (Org.). *Actas de las Jornadas de Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Universidad de la República, 1997.

LUDMER, Josefina. *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

MOLINA, Antonio Muñoz. “Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti”. In: ONETTI, J. C. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1996.

MONDRÁGON, Juan Carlos. “La realidad como polizón o el oleaje tan temido”. In: *Juan Carlos Onetti, papeles críticos*. Coord. Rómulo Cosse. Montevideo: Linardi y Risso, 1989.

_____. “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.

MONEGAL, Emir Rodríguez. “Prólogo”. In: ONETTI. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1979, pp. 9 – 41.

MORENO, Fernando. (Org.). *La obra de Juan Carlos Onetti*. 1 ed. Madrid: Fundamentos, 1990.

MURRAY, Jack. *The Landscapes of Alienation*. California: Standford University Press, 1991.

RAMA, Àngel. “Origen de un novelista y de una generación literaria”. In: ONETTI, Juan Carlos. *El Pozo*. Montevideo: Arca, 1965.

REALES, Liliana; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). *Fragmentos*. v 1, n 20. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

REALES, Liliana. *Onetti: A escritura como universo auto-referente*. Dissertação. Florianópolis: UFSC, 1997.

_____. *Onetti e a vigília da escrita*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2002.

RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Onetti*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973.

Outros autores:

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BORGES, Jorge Luis Borges. *Ficciones*. Madrid: La Nacion, 2000.

_____. *Cinco visões pessoais*. 2 ed. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

CARRELL/LINDBERGH. *The Culture of Organs*. New York: Paul B. Hober, 1938.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao Fim da Noite*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Morte a Crédito*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madri: Alfaguara, 2004.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Trad. Ivan Petrovitch. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Memórias do subsolo*. 5 ed. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 2004.

_____. *Noites brancas*. Trad. Nivaldo dos Santos. São Paulo: 34, 2005.

POUND, Ezra. *Collected Shorter Poems*. London: Faber and Faber, 1984.

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. New York: Everyman's Library, 1963.

_____. New York: SIGNET CLASSIC, 1980.

_____. *Selected Poems*. New York: Dover Publications, 1991.

Teoria e sobre teoria:

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4 ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. 3 ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Universidade de Brasília, 1993.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8 ed. Trad. Michel Lahud. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Elementos de Semiologia*. Trad. Maria M. Barahona. Lisboa: Edições 70, 2001.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 9 edição. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CLARK, Katerina. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

_____. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

DERRIDA, Jacques. *La Diseminación*. 7 ed. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.

_____. *Dissemination*. Trad. Bárbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

_____. *A farmácia de Platão*. 3 ed. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Gramatologia*. 2 ed. Trad. Miriam Chnaiderman. Editora Perspectiva, São Paulo, 2004.

_____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa. Campinas: Papirus, 1991.

HOLQUIST, Michel. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: ROUTLEDGE, 1994.

FARACO, Carlos Alberto. “Bakhtin: A invasão silenciosa e a má-leitura”. In: FARACO, Carlos Alberto (Org.). *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests*. Trad. Channa Newman. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Introdução a Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

_____. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia University, 1984.

_____. *Semiótica do romance*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia.

_____. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catalogos, 1988.

_____. *O texto do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. 3 ed. São Paulo: Editora da USP, 2001

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura*. 2 ed. Niterói: EdUFF, 2001.

PLATÃO. *Crátilo*. In: *Obras Completas*. Trad. Maria Araújo. Madrid: Aguilar, 1990.

_____. *Fedro*. In: *Obras Completas*. Trad. Maria Araújo. Madrid: Aguilar, 1990.

POMPEU, Renato. “A magia de Passárgada”. *Revista Bravo*. São Paulo, p. 26, jan. 2007 ,

RIFFATERRE, Michael. “Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse”. In: *Critical Inquiry*. Vol. 11, Number 1. Chicago: University of Chicago, 1984.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & CIA*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2001.

SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução a Teoria do Enunciado Concreto do círculo Bakhtin/ Volochinov/Medvedev*. São Paulo: Humanistas, 2002.

STAM, Robert. *Subversive Pleasures*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1989.

Dicionários:

CAMBRIDGE INTERNACIONAL DICTIONARY OF ENGLISH. New York: University of Cambridge, 1995.

BUSSARELLO, Raulino. *Dicionário Básico: Latino- Português*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 5 ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1975.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3 ed. Curitiba: Positivo, 2004.

HOUAISS, Dicionário eletrônico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NUEVO ESPASA ILUSTRADO. Espanha: Espasa Calpe, 2002.

QUICHERAT, L. *Dicionário latino-português*. 10 ed. Rio de Janeiro: Garnier.

APÊNDICE 1 - Leitura digital das autocitações no corpus onettiano a partir de *Dejemos hablar al viento*

Cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con otro cualquiera, y debe serlo. No es igual con respecto al árbol o a la raíz que fijan un punto, un orden.

Deleuze/Guattari

A nossa proposta consiste em navegar na leitura de *Dejemos hablar al viento* numa estrutura digital com *hiperlinks* que tem o intuito de oferecer uma melhor visualização da autocitação em Onetti.

A pertinência dessa configuração digital pode ser pensada a partir das observações de Arlindo Machado acerca do hipertexto:

Em termos bastante simplificados, podemos explicá-lo da seguinte maneira: todo texto, desde a invenção da escrita, foi pensado e praticado como um dispositivo linear, como sucessão retilínea de caracteres, apoiada num suporte plano. A idéia básica do hipertexto é aproveitar a arquitetura não linear das memórias de computador para viabilizar textos tridimensionais, como aqueles do holopoema, porém dotados de uma estrutura dinâmica que os torne maleáveis interativamente. Na sua forma mais avançada e limítrofe, o hipertexto seria algo assim como um texto escrito no eixo do paradigma, ou seja, um texto que já traz dentro de si várias outras possibilidades de leitura e diante do qual se pode escolher dentre várias alternativas de atualização. Na verdade, não se trata mais de um texto, mas de uma imensa superposição de textos, que se pode ler na direção do paradigma, como alternativas virtuais da mesma escritura, ou na direção do sintagma, como textos que correm paralelamente ou que se tangenciam em determinados pontos, permitindo optar entre prosseguir na mesma linha ou enveredar por um caminho novo. A maneira mais usual de visualizar essa escritura múltipla na tela plana do monitor de vídeo é através de “janelas” (windows) paralelas, que se pode ir abrindo sempre que necessário, e também através de ‘elos’ (links) que ligam determinadas palavras-chaves de um texto a outros textos disponíveis na memória.²⁹⁶

Nessa concepção, podemos ler a obra de Onetti como uma obra hipertextual. As várias possibilidades de leitura e o claro tratamento da superposição de textos que se tangenciam em determinados pontos são características que permitem tal associação.

²⁹⁶ MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. 3 ed. São Paulo: Editora da USP, 2001, p. 187 - 188.

Essa é nossa cidade imaginária, portanto “santamaria” é a chave, ou senha de entrada do CD. O texto anexo digital faz uso dos “elos” ou *links* que ligam um texto a outro através da repetição ou autocitação para navegar em parte do *corpus* onettiano. Ao clicar em cada um dos *links*, a partir de *Dejemos hablar al viento*, poder-se-á navegar em distintas narrativas e retornar ao *link* inicialmente clicado. No entanto, para que isso aconteça é necessário que se escolham sempre os *links* relacionados à palavra ou expressão-chave inicial, pois há a possibilidade de cada um trilhar seu próprio caminho, isto é, por um *link* de outra temática que casualmente poderá encontrar na mesma página da rede inicialmente escolhida.

Os textos que compreendem essa amostra são os romances *La vida breve*, *El pozo*, *Cuando ya no importe*, *Tierra de nadie*, *El astillero* e os contos “La casa en la arena”, “Tan triste como ella”, “El perro tendrá su día”, “Justo el treintaiuno”, “La muerte y la niña” y “La cara de la desgracia”.

Não pretendemos, nessa leitura, sugerir um caminho revelador de alguma verdade, já que concordamos com a seguinte observação de Arlindo Machado sobre a leitura:

A leitura verdadeiramente rica é aquela que vê na incompletude ou na pluralidade da obra uma abertura real: não tenta preenchê-la de articulações episódicas, nem reduzir a sua multiplicidade discursiva a uma coerência imediata e simplificadora.²⁹⁷

Portanto, o objetivo não é organizar de forma simplificadora o texto onettiano, senão demonstrar esse seu transbordar autocitacional.

²⁹⁷ MACHADO, op. cit., 183.

APÊNDICE 2 - Cronologia Bibliográfica de Juan Carlos Onetti

Esta cronologia tem como objetivo proporcionar um panorama geral da ordem cronológica das primeiras publicações de todas as obras onettianas. Para delimitar essa listagem pesquisamos em três cronologias: Jorge Ruffinelli²⁹⁸, Rómulo Cosse²⁹⁹ e, María Inés G. de Vigil e Andréa Cesco Scaravelli³⁰⁰.

Contos

“Avenida de Mayo - Diagonal Norte - Avenida de Mayo”. *La Prensa*, Buenos Aires, 01/jan/1933.

“El obstáculo”. *La Nación*, Buenos Aires, 06/out/1935.

“Los niños en el bosque”, 1935.

“El posible Balde”. *La Nación*, 20/set/1936.

“Convalecencia”. *Marcha*, Montevideo, 10/jan/1940.

“Un sueño realizado”. *La Nación*, Buenos Aires, 06/ago/1941.

“Mascarada”. *Apex*, Montevideo, fev/1943.

“Excursión”. *Marcha*, nº 176, 19/mar3/1943.

“Bienvenido, Bob”. *La Nación*, Buenos Aires, 1211 nov/1944.

“La larga historia”. *AlfAr*, Montevideo, nº 84, 1944.

“Nueve de Julio”. *Marcha*, nº 314, 1945.

“Regreso al sur”. *La Nación*, Buenos Aires, 281041 1946.

“Esbjerg, en la costa”. *La Nación*, Buenos Aires, 17/nov/1946.

“La casa en la arena”. *La Nación*, Buenos Aires, 03/abr/1949.

²⁹⁸ RUFINELLI, Jorge (Org.). Onetti. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973.

²⁹⁹ COSSE, Rómulo (Org.). Papeles críticos: Onetti. 1 ed. Montevideo: Linardi y Risso, 1989.

³⁰⁰ VIGIL, María Inés G. de; SCARAVELLI, Andréa Cesco. “Bibliografía de e sobre Onetti”. In: REALES, Liliana; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). *Fragmentos*. v 1, n 20. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

- “El álbum”. *Sur*, Buenos Aires, nº 2 19-220, 1953.
- “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput”. Entregas de la Licorne, nº 8, 1956.
- “El infierno tan temido”. *Ficción*, Buenos Aires, nº 5, jan-fev, 1957.
- La cara de la desgracia*. Montevideo: Alfa, 1960.
- Tan triste como ella*. Montevideo: Alfa, 1963.
- “Justo el treintaiuno”. *Marcha*, Montevideo, nº 1220, 28/set/1964.
- “Mercado Viejo”. 1967. *Acción*, nº 6606, 10 diciembre 1967.
- “La novia robada”. *Papeles*, Venezuela, nº 6, 1968.
- “Matías, el telegrafista”. *Revista Macedonio*, nº 8, Buenos Aires, 1970.
- Jacob y el otro*. Montevideo: Banda Oriental, 1971.
- La muerte y la niña*. Buenos Aires: Corregidor, 1973.
- “Las mellizas”. *Crisis*, nº 2. 1973.
- “Presencia”. *Cuadernos Hispaizoamericanos*. Madrid, nº 339, 1978.
- “Los amigos”. 1980.
- “Jabón”. 1981.
- “El mercado”. *Revista de Bellas Artes*, México, nº 9, 1982.
- “El cerdito”. *Revista de Bellas Artes*, México, nº 9, 1982.
- Tan triste como ella y otros cuentos*. Barcelona: Lumen, 1982.
- “Luna llena”. *Nueva Estafeta*, nº 58, maio/1983.
- “El gato”. *Brecha*, Montevideo, 1985.
- Cuentos secretos: Periquito el Aguador y otras mascararas*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1986.
- Periquito el aguador y otros textos: 1939-1984. Cuadernos de Marcha*, Montevideo, 1994.
- Confesiones de un lector*. Madrid: Alfaguara, 1995.

Romances e novelas

1. *El pozo*. Montevideo: Ediciones Signo, 1939.
2. *Tierna de nadie*. Buenos Aires: Losada, 1941.
3. *Para esa noche*. Buenos Aires: Poseidón, 1943.
4. *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.
5. *Los adioses*. Buenos Aires: Sur, 1954.
6. *Una tumba sin nombre*. Montevideo: Ediciones Marcha, 1959.
7. *El astillero*. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora, 1961.
8. *Juntacadáveres*. Montevideo: Alfa, 1965.
9. *Tiempo de abrazar* y los cuentos de 1993 a 1950. Montevideo: Arca, 1974.
10. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Bruguera/ Alfaguara, 1979.
11. *Cuando entonces*. Madrid: Mandadori, 1987.
12. *Cuando ya no importe*. Madrid/ Buenos Aires/ Caracas: Alfaguara, 1993.