

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
FACULDADE DE LETRAS

CLAUDIA DENISE SANCHES FERNANDES

**OS MANUSCRITOS DE *UM POBRE HOMEM*, DE DYONÉLIO MACHADO, SOB A  
VISÃO DA CRÍTICA GENÉTICA**

Porto Alegre

2010

CLAUDIA DENISE SANCHES FERNANDES

**OS MANUSCRITOS DE *UM POBRE HOMEM*, DE DYONÉLIO MACHADO, SOB A  
VISÃO DA CRÍTICA GENÉTICA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora:  
Profa. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira

Porto Alegre

2010


CLAUDIA DENISE SANCHES FERNANDES


**OS-MANUSCRITOS DE UM POBRE HOMEM, DE DYONÉLIO MACHADO,  
SOB A VISÃO DA CRÍTICA GENÉTICA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 12 de janeiro de 2010

BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira - PUCRS

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva - UFRGS

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dr. Maria Eunice Moreira - PUCRS

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, pela força e apoio recebido;

À professora Alice T. Campos Moreira, pela orientação e confiança;

À minha filha Luiza, pela presença doce em todos os momentos;

Aos colegas e bolsistas do DELFOS, pela amizade;

Aos colegas e novos amigos do Mestrado, pelo apoio e amizade;

A CAPES, que me proporcionou a bolsa integral do Mestrado.

É bem possível - eu costumo acreditar em coisas desse gênero - que aquele “pobre homem - pauvre homme” que martelava os meus ouvidos fosse apenas o eco antecipado, retrógrado do futuro, conforme Eurico. E que o gosto que tomei pela expressão verbal tivesse sido criado e adubado pela fatalidade. Porque, a partir daí, com intervalo apenas de poucos anos fui mesmo o que continuo a ser: um autêntico pobre homem.

Dyonélio Machado, 1990.

## RESUMO

A dissertação visa estudar os documentos de processo da obra *Um pobre homem*, de Dyonélio Machado. Para isso foram selecionados dois contos da obra: “Noite no acampamento: uma narrativa de campanha” e “Velha história”. O estudo dos manuscritos e datiloscritos desses contos fundamentam-se na Crítica Genética e na Crítica Textual. Sobre o primeiro conto, foram trabalhadas as rasuras relativas ao protonarrador como construtor do discurso, inclusive as rasuras feitas nas indicações da ordem de produção dos contos. Para tanto, empregou-se, como suporte teórico, o estudo dos manuscritos de *Heródias* de Gustave Flaubert, realizado por Gilberto Pinheiro Passos e da obra *Meus verdes anos* de José Lins do Rego, por Maria Lucia de S. Agra. Analisou-se, também, o narrador no conto “Noite no acampamento”, na primeira edição da obra publicada, tendo como suporte teórico a obra *Discurso da narrativa* de Gérard Genette para estabelecer a relação entre os documentos de processo e a obra acabada. Do outro conto, “Velha história”, a título de exemplo, foi feita a transcrição genética de páginas com rasuras mais significativas, tendo como suporte o capítulo “Como constituir e ler um dossiê genético” da obra *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*, de Almuth Grésillon.

**Palavras-chaves:** Dyonélio Machado. Conto sul-rio-grandense. Crítica genética. Estudo do protonarrador.

## RESUMEN

La disertación pretende estudiar los documentos de proceso de la obra *Um pobre homem* de Dyonélio Machado. Para esto fueron seleccionados dos cuentos de la obra: "Noite no acampamento: uma narrativa de campanha" y "Velha história". El estudio de los manuscritos y dactiloscritos de estos cuentos fundamentase en la Crítica Genética y en la Crítica Textual. Sobre el primer cuento fueron trabajadas las tachaduras relativas al protonarrador como el constructor del discurso, inclusive las tachaduras hechas en las indicaciones en el orden de producción de los cuentos. Para tanto, se empleó, como soporte teórico, el estudio de los manuscritos *Heródias* de Gustave Flaubert, hecho por Gilberto Pinheiro Passos y de la obra *Meus verdes anos* de José Lins do Rego, por Maria Lucia de S. Agra. Fue analizado también, el narrador del cuento "Noite no acampamento", en la primera edición de la obra publicada, usando como soporte teórico la obra *Discurso da narrativa* de Gérard Genette para establecer la relación entre los documentos de proceso y la obra pronta. Del otro cuento, "Velha história", a título de ejemplo, fue hecha la transcripción genética de las páginas con las tachaduras más significativas, usando como soporte teórico el capítulo "Como constituir e ler um dossiê genético" de la obra *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*, de Almuth Grésillon.

**Palabras-clave:** Dyonélio Machado. Cuento sul-rio-grandense. Crítica genética. Estudio del protonarrador.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|   |    |
|---|----|
| Tabela 1: O Velho Sanches – datiloscrito                  | 58 |
| Tabela 2: Um caso de bonecas – datiloscrito               | 59 |
| Tabela 3: Execução – datiloscrito                         | 59 |
| Tabela 4: Ronda das gotas – datiloscrito                  | 60 |
| Tabela 5: Reunião em família – datiloscrito               | 60 |
| Tabela 6: Noite no acampamento - datiloscrito             | 61 |
| Tabela 7: Noite no acampamento - manuscrito               | 61 |
| Tabela 8: Caso singular – datiloscrito                    | 61 |
| Tabela 9: Melancolia – datiloscrito                       | 62 |
| Tabela 10: O Sr. Ferreira – datiloscrito                  | 62 |
| Tabela 11: Velha história – datiloscrito                  | 63 |
| Tabela 12: Velha história – manuscrito                    | 63 |
| Tabela 13: Ele estava triste... – publicação na imprensa  | 64 |
| Tabela 14: Um ‘Sarilho’ e certa imagem feliz – manuscrito | 64 |
| Tabela 15: Nitucha – datiloscrito                         | 65 |
| Tabela 16: A chaga – datiloscrito                         | 65 |
| Tabela 17: Crônica mundana – datiloscrito                 | 66 |
| Tabela 18: Crônica mundana (Um Causeur) – manuscrito      | 66 |
| Tabela 19: Um pobre homem – datiloscrito                  | 67 |
| Tabela 20: Execução – manuscrito                          | 67 |
| Tabela 21: Advertência do Editor – manuscrito             | 67 |
| Quadro A: 1ª Ordem  | 68 |
| Quadro B: 2ª Ordem  | 69 |
| Quadro C: Ordem azul                                      | 70 |
| Quadro D: Ordem alternativa                               | 71 |
| Quadro E: Ordem vermelha                                  | 72 |



## LISTA DE SÍMBOLOS

Convenção para a transcrição das rasuras:

< > – acréscimo;

[ ] – rasuras;

[< >] – rasura e acréscimo;

# # – deslocamento.

Também foram adotadas as seguintes siglas para designar os elementos que serão analisados:

N.A. – Noite no acampamento: narrativa de campanha (obra publicada);

Pt. m. – prototexto manuscrito;

Pt. d. – prototexto datiloscrito;

p. – página;

f. – folha.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b>   | 10  |
| <b>2 O ROMANCE DE 30</b>  | 15  |
| <b>3 VIDA E OBRA DE DYONÉLIO MACHADO</b>                          | 19  |
| <b>4 CRÍTICA GENÉTICA</b>   | 28  |
| 4.1 Panorama dos Estudos Genéticos                                | 28  |
| 4.2 O manuscrito como objeto de estudo                            | 35  |
| 4.3 A mão deixa o rastro  | 37  |
| 4.4 A narrativa e seu construtor                                  | 43  |
| <b>5 DOCUMENTOS DE UM PROCESSO CRIATIVO</b>                       | 52  |
| 5.1 O Acervo  | 52  |
| 5.2 A obra editada  | 53  |
| 5.3 A mão e a máquina   | 54  |
| 5.4 A cor ordena a sequência dos contos                           | 56  |
| 5.5 O testemunho das rasuras                                      | 68  |
| <b>6 CRIAÇÃO COMO ATO</b>   | 74  |
| 6.1 Os rastros da criação de “Noite no acampamento”               | 76  |
| 6.2 A voz narrativa de “Noite no acampamento”                     | 80  |
| 6.3 A construção de “Noite no acampamento”                        | 86  |
| 6.4 O dossiê genético de “Velha história”                         | 103 |
| 6.5 Um exercício de transcrição do manuscrito de “Velha história” | 105 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                                       | 114 |
| <b>REFERÊNCIAS</b>  | 121 |
| <b>ANEXOS</b>   | 132 |

## INTRODUÇÃO

A literatura, desde seus primórdios, é uma fonte inesgotável de pesquisa e aprimoramento moral e intelectual do ser humano. Que seria do homem sem um pedaço de papel para expressar seus pensamentos, num sucessivo ir e vir da criação: sonhos, sucessos, fracassos, são a expressão consumada de seus sentimentos que, ao ficarem gravados, servem de instrumento precioso de investigação do movimento criativo.

O fascínio pela obra literária nunca termina e isso faz com que pesquisadores se voltem para o estudo da gênese do texto. O texto definitivo é resultado de um trabalho, um período criativo dedicado pelo autor à elaboração, preparação, correção, redação até chegar ao estado final da obra. A crítica genética se encarrega dessa dimensão temporal do texto em estado nascente até a versão final, pois junto a ele há um conjunto de documentos que atestam esse processo. Assim nasce essa modalidade de crítica, uma teoria da criação que surge para fortalecer a Teoria Literária e renovar os estudos sobre arte em geral.

Ao se deter para pesquisar a gênese de uma obra, a crítica genética acompanha seu início até ela estar pronta para ser publicada. Nesse percurso, pode-se utilizar outra teoria para auxiliar na investigação do objeto literário escolhido. Dyonélio Machado<sup>1</sup> foi o autor selecionado para esta pesquisa de gênese. Publicou seu primeiro livro de contos em 1927, *Um Pobre Homem*, com fraca recepção da crítica literária. Em 1935, publica *Os Ratos*, aclamada como sua obra-prima, sucedendo-se vários romances. A partir da década de setenta, o conjunto de sua obra é reconhecido e começa a receber destaque nos meios acadêmicos. O cunho psicológico urbano evidencia-se bastante em sua literatura.

Os trabalhos de pesquisa literária, em geral, investigam aspectos de obras, ou um determinado texto que se destaca mais no conjunto da obra de um autor. Da maior

---

<sup>1</sup> Os dados biográficos de Dyonélio Machado serão descritos no terceiro capítulo.

parte dos trabalhos de pesquisa realizados sobre o escritor Dyonélio Machado, destacam-se estudos sobre seus mais famosos romances: *Os Ratos* e *Louco do Cati*, obras mais conhecidas no cenário literário brasileiro.

Após reflexões sobre o contexto literário e social que cercam a vida e a obra deste autor, optou-se por fazer a pesquisa sobre um livro esquecido e censurado pela elite cultural, à época da publicação, trata-se do livro de contos mencionado acima, *Um pobre homem*, que não lhe rendeu muito sucesso, também por conter um conto considerado ofensivo à política que vigorava, então, no Brasil. Mas para a crítica genética, se mostra importante, pois o autor preservou os documentos de processo da obra, os manuscritos e datiloscritos, essenciais para uma pesquisa de gênese.

*Um pobre homem* é uma obra construída para ser um marco na produção literária do autor, pois contém dois aspectos constitutivos importantes: a inovação na temática literária sul-rio-grandense, voltando-se para o homem urbano e suas mazelas sociais e psicológicas; e de ser o primeiro e único livro consagrado ao gênero do conto, apresentando uma síntese do projeto estético do escritor que vai se configurando nas próximas obras. Também não se pode deixar de mencionar o fato de ser a primeira incursão do escritor em ficção.

O segundo capítulo, O Romance de 30, tratará sobre o contexto histórico e cultural do Brasil no início do século XX, período em que o escritor Dyonélio Machado começou a publicar, despontando no cenário literário sulista e brasileiro, incluindo um breve panorama sobre o chamado “romance de 30”.

O terceiro capítulo, Vida e Obra de Dyonélio Machado, será sobre a vida, obra e situação cultural do escritor em estudo, abordando os aspectos mais importantes de sua trajetória pessoal, como médico psicanalista, político e escritor consagrado. Também, será exposto um pouco de sua fortuna crítica, com depoimentos de escritores, poetas, críticos e pesquisadores da obra do escritor.

O quarto capítulo, Crítica Genética, vai abordar a história da crítica genética, o início dos estudos de gênese, aspectos gerais da disciplina e quais autores trabalham no sentido de explicar e delimitar conceitos para uma ciência nova, que começa a ser conhecida a partir do século XX, através das novas pesquisas relacionadas a questões textuais e discursivas. Tais pesquisas chamaram a atenção para a importância de estudar os manuscritos do autor, e outros documentos, em que se pode encontrar e elucidar aspectos da criação literária. Seguem-se considerações a respeito do narrador, com base na obra *Discurso da narrativa* de Gérard Genette, e sobre o construtor do discurso, o protonarrador, em análises do manuscrito de *Heródias*, de Gustave Flaubert, feitas por Gilberto Pinheiro Passos, e do prototexto da obra *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego, por Maria Lucia de S. Agra.

No quinto capítulo, Documentos de um Processo Criativo, será feito o estudo dos documentos de processo relativos à obra *Um pobre homem*: a obra impressa como ponto de chegada, descrição e análise dos manuscritos e datiloscritos. Também, serão estudadas as rasuras numéricas encontradas nas páginas dos manuscritos, na tentativa de descobrir a ordem temporal de criação dos contos e, por último, a colação entre as diferentes versões, tendo como respaldo metodológico a crítica textual.

Não sendo possível fazer um estudo completo da gênese de todos os contos de *Um pobre homem* pelo tipo de tarefas proposta nesta análise, optou-se pela escolha de dois contos que possuem os manuscritos e datiloscritos: “Noite no acampamento: uma narrativa de campanha”<sup>2</sup> e “Velha história”. Assim, no quinto capítulo, serão analisados os documentos de processo desses textos, comparando-os com a obra impressa, usando um dos métodos da crítica textual, a colação – colocação dos documentos de processo lado a lado, para identificar as marcas deixadas pelo autor no ir e vir da criação – e, a partir daí, tentar elucidar uma das possíveis maneiras de conceber um texto.

---

<sup>2</sup> O título completo do conto referido é “Noite no acampamento: uma narrativa de campanha”, mas será usado durante a pesquisa somente “Noite no acampamento”, pois é como ele ficou conhecido no meio literário.

No sexto capítulo, Criação como Ato, a crítica genética procura a origem, o momento genesíaco da obra, o simples pensamento que surge e cresce até se tornar uma idéia concreta, esboçada no papel até chegar à obra acabada. Nesse sentido, é indispensável o respaldo de teorias relacionadas ao objeto literário, as quais irão servir de instrumento para descobrir e decifrar a gênese do processo que originou os dois contos. Primeiro, buscar-se-á entender a criação do conto “Noite no acampamento”, usando como respaldo teórico a obra *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette, para enfocar os elementos que interagem na formação desse texto ficcional, a descrição de seres e objetos, o tempo, o narrador, o narratário. Em seguida, com apoio nas análises feitas por Gilberto Pinheiro Passos no manuscrito de *Heródias* de Gustave Flaubert e por Maria Lucia de S. Agra, na obra *Meus verdes anos* de José Lins do Rego, focalizar o protonarrador como o construtor do texto, substituído pelo narrador no momento da finalização do conto. Segundo, na tentativa de compreender a gênese de “Velha história”, a opção foi analisar o processo de criação do conto usando como referencial teórico o capítulo “Como constituir e ler um dossiê genético?” da obra *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*, de Almuth Grésillon, que trata dos procedimentos e métodos para trabalhar uma gênese. Será feita a classificação e decifração dos manuscritos do conto, após, a título de exemplo, a transcrição das páginas onde as rasuras se mostram mais significativas.

No último capítulo, Considerações Finais, serão enfeixadas as considerações sobre a obra *Um pobre homem*, incluindo os dois contos escolhidos para o estudo: “Noite no acampamento” e “Velha história”. Tal estudo visa demonstrar que o livro de conto de 1927 tem sua importância no momento em que projeta a estética de Dyonélio Machado para o futuro. Ao levar ao público seu processo de produção textual, usando para a pesquisa os instrumentos da crítica genética, propõe-se essa nova concepção da maneira de investigar uma obra literária voltada para a gênese do texto.

A importância desta investigação está na tentativa de elucidar a gênese dos dois contos: o primeiro, através do movimento de composição do texto pelo protonarrador,

que seleciona, acrescenta, retira, rasura, enfim, transforma sua narrativa até sentir que ela está pronta; o segundo, pela transcrição diplomática das rasuras mais significativas encontradas no texto escrito à mão, cuja função relevante é deixar o texto mais claro e coerente para futuras pesquisas.

Outro aspecto que justifica a escolha desse tema seria a originalidade do *corpus* a ser trabalhado. A autora desta dissertação é pesquisadora no DELFOS - Espaço de Documentação e Memória Cultural, que reúne uma quantidade expressiva de material de escritores e artistas do Estado do Rio Grande do Sul, incluindo o acervo de Dyonélio Machado, um valioso conjunto de manuscritos de várias de suas obras, facilitando e tornando viável a realização da presente pesquisa. O projeto também contribui para a linha de pesquisa Literatura, Memória e História, do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

## 2 O ROMANCE DE 30

Segundo José Hildebrando Dacanal (2001), duas grandes guerras mundiais (1914 e 1939) marcaram o fim do colonialismo clássico europeu. Velhos impérios ruíram e novas potências surgiram tendo por base a industrialização. Uma das principais nações do continente colonizado, o Brasil, viu seu antigo sistema exportador de matérias primas e importação de manufaturas entrar em decadência. A crise econômica mundial, a agitação político-militar, a migração e a industrialização crescente ajudaram nas mudanças que se tornavam prementes, à medida que o velho sistema agonizava. O Brasil ajustou-se às novas necessidades mundiais, seu sistema de produção, relativamente simples, proveniente do colonialismo clássico, começou a ser substituído por uma estrutura mais complexa condizente com a nova fase industrial capitalista.

Na região Sul as charqueadas foram substituídas pelo “ Armour”.<sup>3</sup> Salienta o mesmo autor, no norte, os engenhos deram lugar às modernas usinas. As zonas industriais e as cidades cresciam, a produção de alimentos passou a se concentrar nas zonas costeiras, em função das grandes migrações e aglomerações humanas. O café, grande elemento da Velha República, começava a perder importância e entrou em crise. Ocorreu a revolução de 30 no Brasil, levando Getúlio Vargas ao governo, sendo apoiado pela burguesia industrial. Deu-se a entrada no País do capital norte-americano. Houve tentativa de revolução constitucional, em oposição a Vargas, formada pela oligarquia cafeeira, que não se conformava em perder o poder para a industrialização. Apesar das oligarquias rurais estarem, em sua maioria, descontentes e, o país atravessando constantes agitações políticas sociais que eram contrárias ao governo instituído, o presidente Vargas impôs, em 1937, a ditadura militar no Brasil, chamando-a de “Estado Novo”, que compreendeu um longo período anticomunista e

---

<sup>3</sup> “ Armour”: No início do século XX grandes frigoríficos de capital norte-americano investem no Uruguai e Região da Campanha do Rio Grande do Sul, comprando as antigas charqueadas e transformando-as em Indústrias de carnes e derivados.

Disponível em: <http://www.webartigos.com/articles/13820/1/Santana-do-Livramento-Economia-no-seculo-XX/pagina1.html> Acesso em: 20 set 2009



antidemocrático na nação, que durou até 1945, quando Vargas renunciou ao cargo de presidente.

Para Bosi (1970), a República Velha, que durou de 1894 a 1930 aproximadamente, era mantida sob a liderança da oligarquia cafeeira, proveniente dos estados de São Paulo e Minas Gerais, chamada de “Política do café com leite”, detentoras do poder político e econômico no País. No início do século XX, principalmente após a primeira grande guerra, a sociedade brasileira foi se transformando através da urbanização crescente e com a vinda de imigrantes europeus para o centro-sul, deslocando e marginalizando os ex-escravos para outras áreas do país. Acelerou-se o declínio da indústria canavieira no nordeste. Disso emergiram conflitos ideológicos e políticos, pois as oligarquias rurais não se ajustavam aos novos centros urbanos permeados pela industrialização capitalista proveniente da Europa e Norte da América. Assim, os conflitos deram-se em lugares e tempos dispersos pelo Brasil: Revolta dos Canudos, os movimentos operários em São Paulo, tentativas de golpe militares de 1922 a 1924, a Coluna Prestes em 1925, culminando com a Revolução de 1930.

Segundo o mesmo autor, a literatura refletiu toda a problemática social, política e cultural que o país e o mundo atravessavam no início de século. No ano de 1922 acontece a Semana de Arte Moderna, marcando o ponto de encontro das várias tendências modernas que vinham, desde a guerra de 1914, se firmando em São Paulo e no Rio de Janeiro. O que definiu a consolidação dos grupos foram as publicações de livros, revistas, manifestos e exposições de arte, que se projetaram num movimento pluricultural. No ano de 1930, a literatura ficou um pouco prejudicada por causa da Revolução de Outubro. O movimento iniciou quando a República Velha estava superada, nascendo com isso, no Brasil, uma corrente de novas esperanças. O que acontece hoje na literatura, se estruturou através de uma nova realidade econômica, social, política e cultural a partir de 30.

Conforme Dacanal (2001), nesse contexto de grandes transformações, a literatura também acompanhou as agitações político sociais e, no Brasil, o romance de 30 correspondeu à segunda fase do modernismo, que vigorou de 1930 a 1945. O romance de 30 seguiu à risca a tradição da ficção realista-naturalista européia (séculos XVIII e XIX) e brasileira (século XIX). Surgiu o romance urbano e psicológico, o romance poético e metafísico e a narrativa surrealista. A prosa se tornou verossímil, semelhante à verdade, ao mundo real. Naquele momento é que o romance brasileiro se voltou para a análise crítica da realidade, pois o quadro político que se verificava no Brasil e no mundo no início da década de 30 exigia uma nova postura ideológica dos escritores frente a uma nova realidade.

O romance de 30, para o mesmo autor, apresentou-se unidimensional em sua estrutura, havendo uma correspondência linear entre os fatos narrados e o lugar que eles ocuparam no desenrolar da narração. São obras que, em sua maioria, apresentavam a história com início, meio e fim. O narrador e os personagens estavam inseridos em um contexto urbano, portanto, utilizavam uma linguagem urbano-culta. As personagens se integraram nessa nova estrutura social e econômica que passou a aparecer nas criações, lutando por transformações ou passando a ser vítimas dessa realidade histórica que se confundia na ficção formando o enredo.

Dyonélio Machado pertence à segunda geração modernista, pois foi através de seu primeiro romance que ele ficou conhecido no país. *Os Ratos*, editado em 1935, agraciado com o prêmio Machado de Assis, em concurso de grande repercussão nacional é correlato ao romance de 30 no Brasil. Esse romance desfrutou, desde o início, de incontestada fama e sobreviveu incólume ao passar do tempo e às crises políticas pelos quais passou o país e seu criador. Grawunder (1997) ressalta que apesar da literatura de Dyonélio buscar inspiração no mundo moderno e configurar uma nova abrangência política e literária, ele continua admirando o mundo clássico, como ele mesmo escreve no *Correio do Povo*:

Mas nós não seguimos a geração de 1922. Os prosadores dessa época, principalmente, conseguiram trazer o esoterismo do parnasianismo na poesia para a prosa. Eu não compactuo com esse gênero. Minha formação artística

despreza o regionalismo, o esoterismo. Eu tenho a base moldada pelo positivismo de Augusto Conte, universalista, geral. [...] Nós não seguimos os modernistas, que pareciam viver nas nuvens. A nossa tradição prende-se ao universalismo de Monteiro Lobato, por exemplo. (MACHADO, Dyonélio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 dez. 1975).

### 3 VIDA E OBRA DE DYONÉLIO MACHADO

Dyonélio Machado nasceu em 21 de agosto de 1895, na cidade de Quaraí-RS. De família humilde, perdeu o pai aos sete anos, vítima de um ferimento produzido por um inimigo político. Principiou a trabalhar com pouco mais de doze anos para ajudar a mãe no sustento da família, começou vendendo bilhetes de loteria, foi servente no semanário *O Quaraí* e depois balconista da livraria de João Antonio Dias, seu parente. Exerceu também a atividade de monitor de classes atrasadas na escola onde estudavam, ele e seu irmão.

A vocação para as letras surgiu quando era ainda muito jovem e, em 1911, participou da fundação e direção do semanário *O Martelo* em Quaraí. No ano seguinte, era colaborador no semanário *A Elite*. Esses pequenos jornais eram impressos nas oficinas do jornal *O Cidadão*, que existia em Quaraí desde 1908, porta voz do partido republicano local. *O Cidadão* foi o melhor jornal da cidade e durou cerca de 30 anos. Dyonélio foi diretor na sua fase mais criativa, nos anos vinte, quando este era de propriedade da família Tubino e era prefeito o seu primo Ascânio de Moura Tubino, também jornalista, advogado e tribuno famoso. Em 1912, mudou-se para Porto Alegre, e foi estudar na escola de Afonso Emilio Meyer, à praça da Matriz. Ali se formou um grupo que constituiu, mais tarde, uma república de estudantes, com João Leopoldino Santana, de Uruguaiana, Hermínio Freitas, do Alegrete. Mais tarde entraram no grupo, Celestino Prunes, De Souza Junior e Alceu Wamosy.

Como não conseguiu entrar para o curso de Medicina, Dyonélio retornou a sua terra natal. Em 1915, começou a escrever crônicas para a *Gazeta de Alegrete*. Neste período em Quaraí, ele foi diretor do Colégio Municipal, onde conheceu a professora de piano que viria a ser sua esposa. Voltando a Porto Alegre, lecionou português para estrangeiros. Aos poucos veio a colaborar com crônicas, críticas e contos em revistas literárias como: *A Tela*, *Kodak*, *A Máscara*, *Horizonte*, e nos jornais: *Diário de Notícias* e *Correio do Povo*. Fez concurso para a Secretária de Obras Públicas no governo de Borges de Medeiros, sendo nomeado, a 6 de outubro, para o cargo de ajudante de

almoxarifado central, seção de compras do órgão responsável pela construção do porto. Em 1921, casou-se em 7 de março com a quaraiense Adalgiza Wagner Martins, e a 20 de março do mesmo ano, fundou e dirigiu com Teófilo de Barros e De Souza Junior, o jornal *A Informação*, que funcionava como órgão do Partido Republicano Riograndense (PRR), na defesa dos ideais republicanos.

Em 15 de fevereiro de 1922, nasceu sua filha Cecília. No mesmo ano, chegava ao Brasil um movimento de vanguarda estético-literário, proveniente da Europa, que vinha para romper com o conservadorismo, marcando primeiramente São Paulo, com a realização da Semana de Arte Moderna, quando se destacaram Menotti Del Picchia, Mario e Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Villa-Lobos. Mas, segundo registros pessoais da época, Dyonélio não compactuou com as tendências modernistas.

Sua posição na instituição literária começava a se configurar já nas suas primeiras produções. Em 1923, editou por conta própria seu primeiro livro, *Política Contemporânea*, impresso nas oficinas gráficas da Livraria do Globo, de Barcellos, Bertaso e Cia., de Porto Alegre. Outro acontecimento importante foi que, a pedido da esposa, retomou seus estudos e ingressou na Faculdade de Medicina, o que não o impediu de continuar escrevendo. Neste mesmo período, escreveu vários contos, depois publicados em jornais e revistas para posteriormente serem reunidos e, alguns deles integrarem, em 1927, seu primeiro livro de ficção, *Um pobre homem*, também impresso nas oficinas gráficas da Livraria do Globo, de Porto Alegre. Segundo Maria Zenilda Grawunder, esta obra inaugurou uma nova temática na literatura rio-grandense, a social urbana psicológica. A autora se pronunciou assim:

*Um pobre homem* foi bem recebido pela crítica nacional e gaúcha, apesar dos gaúchos terem se surpreendido com o rumo da temática e estilo do novo autor, que foge das vertentes romântica regionalista, interesse de então no cenário da literatura brasileira, e não terem se manifestado criticamente a respeito. Não havia incompatibilidade, propriamente, mas também não havia identificação com os padrões estéticos e literários prestigiados (GRAWUNDER, 1997, p. 79).

Também, à época de lançamento, o crítico paulista Amadeu Amaral se manifestou sobre o livro de contos:

O Sr. Dyonélio Machado, apesar de o seu livro – “Um pobre homem” – não trazer indicação do lugar onde foi impresso, parece que é do Rio Grande do Sul e lá fez editar o volume. Para começar seja logo dito que é um dos raros autores de hoje que não se mostram preocupados com originalidades externas e vistosas, nem se dedignam de escrever de maneira que o vulgo compreenda. [...] Contudo, sua expressão lhe pertence como substancia própria. [...] O que agrada nos seus contos, como no mais, é a sua maneira pessoal de os conceber, a sua maneira não menos pessoal de os tratar, a fina sensibilidade que os anima, sempre homogênea nas suas largas variações, e são as numerosas notas que sobressaem aqui e ali, ora uma imagem, ora uma reflexão, ora um traço pitoresco. [...] Na evocação histórica “Noite no acampamento”: “O sol poente, rubro, entrava por detrás das nuvens pardacentas, achatadas contra o céu, deixando ver iluminados apenas os seus bordos, que flamejavam como se tivessem sido recortados com uma tesoura incandescente”. (AMARAL, *O Estado de São Paulo*, 21 jun. 1927)

Na seção Livros e Autores (sem autor) do *Correio do Povo*, há um ensaio sobre a obra *Um pobre homem*:

[...] O autor de *Um pobre homem* é, antes de mais nada, um escritor de sólida e metódica cultura humanística, A cada página do seu livro essa cultura se mostra, com certa ostentação, com certo propósito deliberado de se fazer ver, de se tornar conhecida. [...] Cada uma das suas personagens encarna para o autor uma lei psicológica e em todos os contos se percebe a preocupação de “demonstrar”, de fazer sentir um estado afetivo, de fazer compreender uma idéia determinada. [...] As personagens de Dyonélio Machado transitam na planície rasa e podem ser vistas até o fim do caminho. Ele vai do começo ao fim de cada conto, diretamente, sem se transviar por atalhos, nem se demorar em ? inúteis. [...] As suas personagens são teses que se movem, que tomam corpo, que se humanizam, para exemplificar-se, para ser mais compreendidas, mais vistas. [...] Este livro, entretanto, para mim, vale pelas idéias e pelos temas que encerra. Nesse particular é um livro esplêndido, que obriga a pensar, e que faz, por vezes, sentir. (Livros e autores, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 2 jun.1927)

O crítico e escritor gaúcho Augusto Meyer também deixou sua impressão sobre a obra:

Dyonélio Machado é um cerebral que está aprendendo a arte de fazer ficção. Corto as folhas, leio o volume, acho o livro desigual, mas interessante. Pelos defeitos e pelos caracteres. Os defeitos quase todos de espírito ideológico. Dyonélio não conseguiu sufocá-lo. De vez em quando ele aparece no entretrecho e, armado de erudição, desvia a nossa curiosidade. [...] Cito para mostrar uma dominante nociva do escritor: a mania conceitual. Ela está misturado a um certo luxo de citações, em *O Velho Sanches*, em *Um caso singular*, mais diluída, porem, nos outros contos. [...] Dyonélio Machado é um

especulativo, um sequioso de lógica e finalidade. Para ele, os homens não têm nenhuma importância \_ por detrás deles, adivinha as idéias e abandona tudo para fixar o seu encadeamento. [...] (MEYER, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 jun. 1927)

O poeta gaúcho Zeferino Brazil se pronuncia sobre o livro de contos de Dyonélio através de uma correspondência:

Eu lhe devia estas linhas de aplausos e agradecimentos desde que recebi e li o seu admirável *Um pobre homem* [...]. O seu livro é o que todos os que lhe conhecem e admiram esperavam! Um livro. As brochuras aparecem por ai de quando em vez, mas infelizmente ou felizmente, não passam disso... Em vão se procura nelas o livro e o escritor... Ao invés disto, *Um pobre homem* nos revela, de logo, um e outro, e patenteia-nos o homem zeloso de sua arte, amoroso de sua pena, cioso de seu nome, que só lança no papel o que sabe de antemão o que pode ser lido e agrada. [...] Mas, *Um pobre homem* é realmente um livro. É a confirmação de um escritor de raça, de quem podemos confiantemente esperar outras obras de valor inconfundível, e que honra a sua terra e as letras brasileiras. (BRAZIL, Zeferino. [carta] 26 jul.1927. Porto Alegre [para] Dyonélio Machado, Porto Alegre, 1f.)

Posteriormente a obra vem a ser rejeitada por conter um conto “Noite no acampamento”, que feria as instâncias políticas e militares. Por isso, o escritor não autorizou uma nova reedição,<sup>4</sup> mas não deixou de continuar publicando contos, críticas e ensaios no *Diário de Notícias* e *Correio do Povo* de Porto Alegre, e também em revistas literárias, como a *Isis* de Bagé. Em 1929, formou-se em Medicina pela Faculdade Porto-alegrense de Medicina (hoje UFRGS). Dyonélio voltou ao cenário literário nove anos depois com o lançamento do seu primeiro romance *Os Ratos*.

Na década de trinta, quando se deu a tomada do poder por Getúlio Vargas, o escritor foi com a família para o Rio de Janeiro, onde fez especialização em Neurologia e Psiquiatria. Então começou a despontar no cenário nacional através do seu engajamento político e produção literária, colaborava com vários artigos políticos, publicando ensaios e crônicas em revistas e jornais, muitas vezes usando pseudônimos. Em janeiro de 1932, voltou a Porto Alegre, se desligando do almoxarifado ao ser nomeado médico alienista do Hospital São Pedro, onde trabalhou

---

<sup>4</sup> Em 1995, ano do centenário de nascimento do autor, a família concordou com a publicação de uma segunda edição, saindo pela Ática, de São Paulo, mas sem o polêmico conto.

por trinta anos, como psiquiatra. Um ano depois, é editada pela Globo sua tese de doutoramento *Uma definição biológica do crime*.

Em 1935, Dyonélio recebeu o Grande Prêmio de Romance “Machado de Assis” pelo romance *Os Ratos*, instituído pela Companhia Editora Nacional. Ao mudar o gênero de sua ficção, passando do conto para o romance, o escritor conseguiu alcançar algum destaque na instituição literária.

Foi ainda um dos fundadores da Associação Riograndense de Imprensa - ARI -, instituída em 19 de dezembro de 1935 e, mais tarde, trabalhou como colaborador nos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*, da capital gaúcha. Segundo Grawunder (1997), nesse mesmo ano assumiu a presidência do diretório regional da Aliança Libertadora Nacional (ANL)<sup>5</sup> em oposição ao governo de Getúlio Vargas, foi preso em 18 de julho por incitar movimentos grevistas e por delito de opinião. Quando recebeu o prêmio por *Os Ratos*, já estava politicamente condenado, sendo que o jornal *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, escreveu sobre a premiação sem mencionar nada a respeito do autor. Esse acontecimento que coincidiu com a prisão política, explica-se pelo fato das oligarquias militares exercerem poder de censura sobre a imprensa e, conseqüentemente, sobre as produções literárias, relegando o escritor ao ostracismo em decorrência do seu engajamento político ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Conforme Albé (1983, p 92):

O posicionamento ideológico, pela filiação ao Partido Comunista, trunca uma aspiração literária. Há uma censura, que marca a intervenção do aparelho jurídico sobre a produção cultural dioneliana, [...] O editor, como uma das instâncias de legitimação, toma todas as precauções necessárias para não publicar o que não julga publicável. Isso acentua o caráter monopolizante da produção e difusão de livros que, no caso de Dyonélio Machado, registra as marcas da influência das instâncias – censura e editor. Tanto o espaçamento entre uma publicação e outra, quanto os poucos comentários que confeririam legitimação, comprovam o papel das instâncias na reprodução. O desinteresse dos editores e a ausência de meta-linguagem (sic) resultam de uma sujeição a censura.

---

<sup>5</sup> Uma ampla frente formada em 1935, por setores representativos da sociedade brasileira, mobilizados em torno de evitar o avanço do integralismo e contra a dominação imperialista no Brasil, também impedir que o fascismo avançasse no cenário mundial.



Assim, os editores gaúchos, submissos aos que detinham o poder da censura, se recusavam a editar ou reeditar as obras do autor. As reedições de suas obras ficaram circunscritas, por três décadas, aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

Grawunder (1997, p. 95), ressalta que: “*Os Ratos* representa o marco inicial no romance de Dyonélio e com esse livro, inaugura-se um novo estilo narrativo e um novo veio temático”. A obra contribuiu para dar um novo caráter à literatura sul-rio-grandense, na medida em que ela serviu de exemplo, representando uma nova temática na literatura gaúcha, a da ficção social urbana. Voltado para personagens citadinos, esse livro trata das mazelas de uma personagem central, Naziazeno Barbosa, um funcionário público de classe inferior, que se vê as voltas com uma dívida que não consegue pagar, a do leiteiro. Toda a trama é construída em função da busca de recursos para suprir com dignidade o sustento de sua família.

Algumas considerações sobre a obra mais importante de Dyonélio Machado. Grawunder concebeu a mais aclamada criação do autor, *Os Ratos* como:

O livro *Os Ratos* diferia de qualquer romance feito no Brasil até então. A temática do meio urbano já vinha sendo explorada, principalmente pelos modernistas, mas Dyonélio apanha-lhe um ângulo até ai não privilegiado pela literatura. Sua visão do mundo urbano é grande angular, apanha fisionomias, conflitos miúdos de gente miúda que povoa e freqüenta, anonimamente, os grandes centros. Dessa sociedade, ele individualiza um representante, apregoando sua incômoda existência e marginalização do pensamento da instituição social, vinculando esse espaço com a narrativa de “penetração psicológica”, outra renovadora na ficção. (GRAWUNDER, 1997, p. 81)

Um dos mais conceituados críticos gaúchos, Moysés Vellinho, também se pronunciou a respeito da obra do escritor, mas somente em 1944, quando *Os Ratos* iam para a segunda edição:

O que sobretudo me chamou a atenção no escritor que acabava de aparecer, foi um traço que mais tarde haveria de acentuar-se consideravelmente: a preocupação de salientar o homem não na sua caracterização regional, mas na sua expressão permanente. [...] A nota psicológica entrava a ganhar terreno sobre as receitas já gastas de um regionalismo que raramente ia além do pitoresco. [...] Agora, sob o olho de Dyonélio Machado, os heróis perdem as dimensões da lenda, contraem-se, encolhem-se, para descer as murchas

proporções dessas pequenas vidas que despertam cada dia de seus pesadelos anônimos e vêem repetidas ou agravadas, debaixo do mesmo sol sem calor, as misérias e atribulações de sempre. (VELLINHO, 1944, p. 69)

Já em 1964, a Editora Globo publicou um ensaio do psicanalista e escritor Cyro Martins sob o título “24 horas da vida de um masoquista” onde ele enfoca *Os Ratos* em determinado momento:

[...] Para enriquecer a conceituação deste livro em termos de atualidade, será útil focalizá-lo do mirante da microssociologia. Vejo-o como um corte transversal no processo psicológico de um pequeno grupo social. O que está acontecendo hoje é o seguimento necessário de sua etapa anterior e provoca, por sua vez, uma posterior. Sem a complementação da dimensão “espaço”, objetiva, pela dimensão “tempo”, subjetiva, não se configuraria a dramática da comparsaria de *Os Ratos*. (MARTINS, Cyro. 1964, p. 167)

Junto às questões políticas e partidárias, o reconhecimento da obra de Dyonélio Machado demorou a acontecer, também, por sua relação tumultuada com a crítica. Na década de 40, o escritor fica acamado por uma cardiopatia. Receoso pela lembrança da prisão, em clima de segunda guerra e da ditadura, ele criou *O Louco do Cati*, primeiramente ditado para a esposa e a filha, depois datilografado com a ajuda de dois amigos escritores, Cyro Martins e a poetisa Lila Ripoll. Continuava a fazer crítica literária nos jornais, o que provocava polemicas no meio literário. Era época de guerra, a republicação na *Revista do Globo* nº 328, de 17/10/42, à página 62, do conto “Noite no Acampamento” da obra *Um pobre homem* atinge as instâncias militares e ele é chamado para explicações. A partir desse acontecimento, aumentou o estigma do escritor nos diversos setores culturais e literários por aliar ideologia política com o discurso ficcional, sendo censurado e ignorado pela crítica e meios literários de Porto Alegre nas décadas de 1940, 1950 e 1960.

Em 1942, foi publicado *O louco do Cati*, pela Globo de Porto Alegre, e em 1944, foi o estudo *Eletroencefalografia*, também pela Globo. No mesmo ano saiu o romance *Desolação*, pela José Olympio Editora, do Rio de Janeiro.

Em 1945 recebeu o Prêmio Felipe D’Oliveira pela obra *Desolação*, da Sociedade Felipe D’Oliveira, do Rio de Janeiro. Também veio a fundar, em 1946, com Décio

Freitas, o jornal *Tribuna Gaúcha*, porta-voz do Partido Comunista Brasileiro. Em 1947, foi eleito deputado estadual pelo (PCB), se tornando líder de sua bancada na Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul. Mas em 1948, com a decretação da ilegalidade do seu partido político, a vida literária do escritor foi novamente prejudicada, pois não encontrava editores para suas obras.

Depois de vinte anos sem publicar, os editores voltam a publicar as obras de Dyonélio. Em 1966, o primeiro romance de uma trilogia, *Deuses econômicos* saiu pela Gráfica e Editora Leitura, do Rio de Janeiro. A partir da década de setenta, iniciou-se a fase de reconhecimento do autor e suas obras começaram ser editadas e reeditadas, tornando-se um dos escritores mais vendidos. Tal consagração no cenário literário nacional finalmente aconteceu com várias premiações às suas obras. Em 1979, recebeu o Grande Prêmio da Crítica, da Associação dos Críticos de Arte de São Paulo, advindo o reconhecimento do valor de sua produção no convite para integrar, em 13 de novembro de 1979, a cadeira número 38º da Academia Rio-Grandense de Letras, cujo patrono é o poeta Eduardo Guimaraens. Em seu discurso de saudação, como orador oficial, disse Gouvêa (*Correio do Povo*, 17 jun. 1979):

[...] e digo "o mais jovem acadêmico", não somente porque tens recém inscrito teu aureolado nome nos quadros desta casa. És jovem – e isto me fascina – pela maravilhosa mocidade do teu espírito, eterno criador de coisas belas, pairando, como o espírito, sobre as águas do tempo e cobrindo-as com a permanência da tua imagem e a das outras imagens – aquelas criadas por teu gênio. Quando nos conhecemos, Dyonélio? [...] Em nossos fugidios encontros, tão raros, mas tão confortantes para mim, não muda a tua forma de saudação, afetuosa e cordial: - Como vais rapaz? Pois o rapaz desses cinquenta anos de vidas paralelas e inalterável simpatia, aqui está ao teu lado, com estas poucas folhas nas quais debruçou sua admiração e apreço, para dizer-te, em nome também desta academia, - chegaste tão tarde, rapaz, nem sabes a falta que nos fazias! E é grande a festa pela casa toda. [...] A Academia da qual passas a ser parte, tem desta hora em diante uma nova dimensão, pois abriga um dos grandes escritores do Brasil, que, em circunstâncias outras, seria um grande nome da literatura universal.  
Nos te agradecemos por isso. Sê bem-vindo.

Em 1981, recebeu o Prêmio Jabuti, pelo romance *Endiabrados* e, em 1982 o Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores, por *Nuanças*. A Assembléia Legislativa do Estado concedeu-lhe Placa de Prata, homenagem oficial como constituinte de 1947. Em 1985, a Secretaria de Saúde e Meio Ambiente do

estado homenageou-o, através da Direção do Hospital São Pedro, com diploma de Honra ao Mérito, por relevantes serviços prestados em prol do doente mental. O escritor faleceu no dia 19 de junho de 1985, aos 89 anos, sem saber que recebera a comenda “Ordre des Arts et des Lettres”, do governo da França, medalha que foi entregue à viúva, em cerimônia oficial, em 6 de dezembro de 1985.

## **4 CRÍTICA GENÉTICA**

### **4.1 Panorama dos Estudos Genéticos**

Para Hay (2007) a dimensionalidade histórica traz como resultado um novo olhar no que consideramos texto. Em meados dos anos sessenta, o texto começa a originar novas indagações e provoca grandes transformações. Roland Barthes explica: “É no apogeu da linguística estrutural, que novos pesquisadores, vindos muitas vezes da própria linguística, começaram a enunciar uma crítica do signo e uma nova teoria do texto”. (BARTHES apud HAY, 2007, p. 39).

As teorias textualistas, como o estruturalismo, o formalismo russo e a fenomenologia, preocuparam-se com o texto em seu estado puro e formal, mas sobretudo, como um objeto autônomo, exigindo, com isso, a análise das formas, sentidos e funções que o constituem. No início dos anos setenta, dá-se o declínio da teoria do texto, consagrada à construção de um novo objeto de pesquisa e o texto é revisto na sua materialidade histórica, social e psíquica designando-o assim como um construto infinito sintático e ou semântico. A construção do texto torna-se, então mais importante que o produto acabado.

Segundo Hay (2007) a era moderna trouxe um deslocamento nos estudos literários, e o texto clássico cede lugar aos textos contemporâneos. A crítica moderna abandona a explicação do texto para analisar suas estruturas formais, sendo esta, uma tarefa da “nova crítica” francesa. O novo interesse é pelo descerramento das seqüências analíticas, restituição da cronologia e reconstrução do trajeto da escritura através do traço imóvel e fragmentário, reconstituindo assim, os primeiros movimentos de um pensamento. A partir dos anos setenta, desenvolve-se concomitantemente com a teoria do texto uma nova corrente de pesquisas denominada crítica genética e os pesquisadores começam a se interessar pela relação entre texto e gênese, pelos mecanismos de produção textual, pelos momentos criativos do sujeito escritor. Como ressalta Hay (2007, p. 41):

O método da crítica genética destacou-se por uma massa de trabalhos empíricos consagrados aos manuscritos do autor. Progressivamente, eles fizeram aparecer à aptidão desses documentos a testemunhar, sob certas condições, operações genéticas.

Segundo Salles (1992), iniciam-se os estudos genéticos na França, em 1968, quando o Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) através de Louis Hay, compõe uma equipe de pesquisadores alemães para organizarem os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, recém-chegado à Biblioteca Nacional. Este foi o primeiro momento dos novos estudos de crítica genética entre 1968-1975, em que os alemães enfrentaram problemas de método para abordarem os manuscritos. Logo após, entre 1975-1985, estudiosos de outros países começaram a se interessar pelos manuscritos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert. Quando os problemas tornam-se gerais, criou-se um laboratório próprio para tais estudos, o ITEM (Institut des Testes et Manuscripts Modernes).

Os estudos de crítica genética, conforme Salles (1992) iniciaram no Brasil com Philippe Willemart, organizador do I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo, em 1985. Foi, então, fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), que já organizou nove encontros internacionais, o primeiro em 1986, e o último ocorrido em 2008, denominado *9º encontro internacional da APCG*. E em 1991 é criada a *Revista Manuscrita*, especializada em estudos de Crítica Genética.

Para Grésillon (2007), a crítica genética veio ocupar um novo lugar na literatura francesa ao longo dos anos setenta no momento em que esta voltou os olhos para o estudo dos manuscritos literários, deixando-se seduzir pelo movimento de criação, desenvolvendo com isso uma série de hipóteses para desvendar o processo criativo do autor. A crítica genética instaura um olhar diferente sobre a literatura, como assinala a autora:

Seu objeto: os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo da escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um fazer, como atividade, como movimento. (GRÉSILLON, 1994, p.19)

Em busca de princípios e metodologia que caracterizem a crítica genética como teoria, Salles (2007, p. 17) discute a questão do conceito de manuscrito, pois já se usa em estudos dessa área da literatura um termo mais abrangente para o “escrito a mão”: “Dependendo do escritor, podíamos deparar com documentos escritos à máquina, à mão, digitados no computador ou provas de impressão, que receberam alterações por parte do autor”.

Para a mesma autora, é através de ações repetidas que o percurso de criação se deixa transparecer significativamente. A teoria da criação se estabelece pela generalização com que essas repetições são projetadas para a obtenção de modelos e formas não fixas da complexidade do processo criativo, podendo ser ampliadas as possibilidades de discussão entre os pesquisadores. Pode-se falar em um novo olhar que se detém no antes, - como determinado autor escolhe as palavras -, e as vai juntando até formar frases, parágrafos inteiros e, por fim, seu texto, a produção interessa mais que o produto final, a formação do texto, antes do texto pronto. Quando o escritor se depara com o texto em construção, e entre, incontáveis idas e vindas no documento em ebulição, se instala uma nova simetria, as marcas da criação, que são um novo objeto de curiosidade para os pesquisadores. Esse olhar por sobre as folhas soltas, rascunhadas, transformadas em fetiche para uma nova ciência, em busca de sua própria organização interna.

A crítica genética, como uma ciência nova, apresenta um campo vasto e promissor em pesquisas, como confirma Hay (2007, p. 71):

A crítica genética deve penetrar nos mecanismos mais sutis de um processo muito estranho, o da criação dos textos, nos confronta com questões de outra amplitude: a natureza e os limites da linguagem, a relação de uma obra com uma cultura e, em última análise, do indivíduo com seu universo.

Os estudos genéticos nasceram na constatação de que a obra definitiva, a que foi publicada, resulta de um conjunto de fatores intrínsecos, o tempo, a dedicação e a disciplina do escritor, que através do processo da escrita, desenvolve, reúne e conserva os documentos de redação para que reunidos formem o manuscrito da obra e é esse momento anterior ao texto definitivo que interessa ao pesquisador estudar:

A crítica genética tem por objeto essa dimensão temporal do texto em estado nascente, e parte da hipótese de que a obra, em sua eventual perfeição final, não deixa de ser o efeito de sua própria gênese. Mas, para poder tornar-se objeto de um estudo, esta gênese da obra deve, evidentemente, ter deixado "pistas". São essas pistas materiais que a genética textual se propõe a encontrar e a elucidar. (BIASI, 1997, p. 1)

O propósito da crítica genética é pelo procedimento de criação de toda e qualquer arte, como se dá à criação de uma obra a partir de sua origem. Ela se ocupa dos documentos que estão na mão do escritor, que podem ser múltiplos, pois cada artista escolhe um meio próprio de expressão de sua arte, essa arte que se mostra e se esconde, se organiza conforme a lógica que o escritor coloca no seu cotidiano. A lógica que o criador submete seu texto é o que interessa para a genética para tentar compreender como se dá o processo que antecede o surgimento de uma obra, os mecanismos e movimentos feitos pelo escritor no seu princípio inventivo.

Essa nova investigação se preocupa com a relação entre texto pronto e sua origem, através do entendimento da atividade de produção textual do escritor, o texto no seu vir-a-ser para torná-lo reconhecível no sentido de como foi originado. Resultando disso que o texto é restabelecido em sua ascendência, revelando as fases da escrita a que se submeteu o escritor durante seu fazer literário. Como diz Salles: "A crítica genética tenta discutir o processo de criação e tenta compreender o tempo de concepção e gestação do produto considerado final por seu criador" (1992, p. 19-20). O pesquisador tem a função de reintegrar o manuscrito à vida por meio do processo de reordenação das idéias que precederam a criação. Na realidade, sua função é devolver a vida ao manuscrito como um processo; revelar o escritor no seu momento criativo - idéias, pensamentos -, momentos únicos que são marcas da gênese.



A criação é um processo em contínuo movimento, crescimento e vida, e o artista é impelido a agir, segundo Salles: “Uma ação com tendência, certamente complexa, que se concretiza por meio de uma operação poética registrada nos documentos de processo” (2007, p.27). Essa atividade metamorfoseada nunca acaba, está sempre em contínua atividade e o escritor, no meio de toda atividade criadora, procura, na seqüência de gestos, formatar seu objeto deixando pistas, traços de uma escrita em transição que poderá vir a ser uma obra acabada.

É válido dizer que, ao valorizar o processo de criação e tentar compreendê-lo é que surge a crítica genética e, ao pesquisador cabe buscar os movimentos efetuados pelo escritor para fazer nascer uma obra, que pode vir num rompante, mas também que pode demorar anos, dependendo muito de como se processa essa criação. O artista vai deixando essas pegadas que contêm informações das mais diversas e que podem elucidar momentos criativos, confirmando hipóteses levantadas e testadas através da experimentação pelo pesquisador quando se debruça sobre os diversos documentos deixados pelo artista - estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, projetos, ensaios -, acompanhando os princípios que esses registros fornecem para o estudo da gênese do texto. Como elucidada Salles: “Nesse momento da concretização da obra, hipóteses de natureza diversas são levantadas e vão sendo testadas”. (2007, p.18)

O objeto de estudo do crítico genético é, pois, o caminho que percorre o artista até chegar à obra definitiva, os diversos documentos, testemunhas da atividade criadora, os quais fazem parte: os rascunhos, diários, anotações, enfim, todo o suporte material para a escrita verbal e consubstanciadas no manuscrito.

Sendo os manuscritos, a base dos procedimentos da análise dos documentos de processo, é importante estabelecer seu conceito. Para Biasi (1997, p. 2):

Esses “manuscritos de trabalho” que a crítica genética procura elucidar distinguem-se radicalmente, por exemplo, dos “manuscritos medievais” que a filologia clássica escolhera como objeto de estudo. São “manuscritos modernos”, que podem ser considerados documentos de gênese, na medida

em que coexiste outra forma de realização do texto que é a sua finalização estética: a do livro impresso, que fixa a obra em um texto definitivo autenticado pelo autor.

Conforme Salles, a crítica genética: “É uma pesquisa baseada em documentos ‘em processo’, em oposição a pesquisas que se valem de produtos acabados ou produtos de forma já cristalizada” (1992, p.26). O artista, no ato criativo, vai deixando marcas, os documentos em processo que passam a ser objeto de estudo, perpassando etapas sucessivas de estudo científico na intenção de reconstruir e abranger todo esse método de escrita. O que faz da crítica genética uma ciência com vida própria é seu interesse específico pelo processo de criação, a trajetória do artista em relação à obra acabada. Aragon (apud SALLES, 1992, p. 23) confessa:

Nada está mais próximo também de seus desejos do que examinar o texto em seu vir-a-ser, apreendido ao longo do tempo da escritura: espelho das hesitações do escritor como espécies de devaneios que revelam os obstáculos na criação do texto.

Cada fragmento desse todo tem relação com a obra acabada quando for isolada para estudo sem perder seu valor de união e dependência, pois em um único texto pode-se encontrar uma pluralidade de outros textos que se inter-relacionam numa totalidade de significantes. Segundo Salles (1992, p. 31):

O fato de a crítica genética não se fundamentar em objeto mas em propósito próprio tem o poder de conferir unicidade a esse objeto. Se esse aspecto do manuscrito não for respeitado, cada um desses aparentes fragmentos passam a ser vistos como etapas estanques, etapas que se esgotam em si mesmas. Na verdade, diários, anotações, rascunhos e textos publicados oferecem informação que se integram e se complementam.

O pesquisador isola fragmentos dos textos sem esquecer que eles fazem parte de um todo específico, mas que precisam ser dissecados para dar coerência e unidade a todo o processo criativo. Como diz Gustave Lanson: “O interesse desses documentos é nele decifrar todo o esforço do artista, acompanhar ali a criação em seu exercício obstinado, nas suas pesquisas, suas hesitações, seu lento esclarecimento” (LANSON apud TADIÉ, 1992, p. 288)

Pode-se pensar que o artista dialoga intensamente consigo mesmo, deixando impresso nas bases de sua criação, reflexões e tomadas de decisões que afetam diretamente o texto em criação; qual a melhor palavra, estrutura sintática, qual o melhor início, fim, eloqüência do texto, são decisões que os artistas tomam e deixam impressas nas rasuras, substituindo, adicionando, eliminando palavras através de um critério muito pessoal e que se constata no momento em que o pesquisador tem acesso a esse material.

Conforme Jean-Yves Tadié (1992), o pesquisador então, destaca e disseca todos esses fragmentos da ação criativa para unificá-la e analisá-la. Ele faz uma espécie de intromissão, uma comunicação intrapessoal com a intimidade da criação. São pensamentos daquele escritor para a produção de sua obra. Segundo Gustave Rudler (apud TADIÉ, 1992, p. 290):

A crítica da gênese propõe expor inteiramente o trabalho mental do qual sai a obra e aí descobrir as leis. Em seguida vem o interesse desse estudo: definir a evolução do “mecanismo mental dos escritores”, observar “a atividade de espírito e seus procedimentos de criação viva”. Logo, trata-se de ultrapassar a mera descrição de uma estrutura imobilizada, para se colocar “sob um ponto de vista dinâmico”.

Como afirma Salles: “É o processo de escritura em seu momento; a escritura como ela provém da mão do escritor” (1992, p. 33) que interessa ao crítico genético. O método da crítica genética é precedido por uma série de trabalhos empíricos direcionados aos manuscritos autógrafos que se revelam para poder fazer a reconstrução de uma determinada escrita. Essa análise indutiva serve para fazer uma investigação dos passos que o escritor deu desde o início até o fim de sua obra.

É interessante salientar que a criação em processo aparece em sua objetividade e unicidade para o pesquisador, a criação está ali, em sua realidade concreta, palavras, frases, sentenças, parágrafos inteiros formam um conjunto vivo de informações de uma escritura em ato, de um artista em ação, na concretização de um objeto que se torna maior que ele. No momento em que a tinta cobre o papel, o objeto adquire vida própria e torna-se, portanto, motivo de desejo e investigação.

## 4.2 O manuscrito como objeto de estudo

Segundo Biasi (1997), desde o início do séc. XIX, a dualidade do manuscrito – antigo e moderno – se traduz por uma dupla curiosidade da cultura ocidental em relação a sua própria história. A filologia redescobre o manuscrito antigo e o transforma em objeto de uma ciência histórica, que vai fornecer os contextos de uma nova concepção da edição crítica e do estudo da literatura. O conjunto dos manuscritos literários conservados e disponíveis nas bibliotecas da Europa, desde o início do século XX representa hoje, um campo material de análise totalmente inexplorado.

A partir de 1950, começa a desenharem-se os primeiros aspectos de uma nova concepção do estudo genético dos textos. Os desenvolvimentos da antropologia estrutural e da lingüística formal, a difusão dos trabalhos dos formalistas russos, o novo impulso dos trabalhos freudianos, traduziram-se na França por um intenso trabalho de conceituação da teoria do texto. Segundo esse mesmo autor, as condições de uma verdadeira reflexão sobre os manuscritos modernos só se reuniram no momento em que, graças aos diferentes conhecimentos das teorias do texto, tornou-se possível formular o problema de sua produção temporal em termos de processo e sistema.

O campo dos estudos genéticos se divide em quatro fases da gênese, que Biasi as intitulou: fases pré-redacional, redacional, pré-editorial, editorial. A fase pré-redacional seria uma fase exploratória que conviria chamar de pré-inicial, que pode resultar em várias tentativas espaçadas no tempo. Uma fase de decisão que precede realmente a redação. A fase redacional é a fase de execução propriamente dita do projeto. Este é o próprio cerne da gênese, o que se chama indistintamente de os rascunhos da obra. O dossiê documentário redacional seria a primeira exploração e é de regra bastante global, pouco especificada, sendo que esses manuscritos de notas documentárias, cadernetas, cadernos ou folhas soltas correspondem aos primeiros contatos do autor com sua obra. Os rascunhos da obra se dividem em várias etapas, e uma mesma página, em romancistas como Balzac ou Flaubert, é habitualmente reescrita entre cinco e dez vezes, antes de atingir o que o autor considera seu texto satisfatório.

Conforme Biasi, os roteiros desenvolvidos podem apresentar duas ou três versões, Tais roteiros podem-se multiplicar por dez ou doze. Com relação ao texto inteiro, é o momento em que a narrativa constrói suas grandes articulações cronológicas (diegéticas), narrativas (personagens, acontecimentos, disposições, descrições) e simbólicas (redes de símbolos, estruturas implícitas, sistemas de ressonância, alusões, etc). O momento dos esboços e dos rascunhos são desenvolvimentos por diversificação e ampliação dos elementos iniciais, mas desaparece o estilo intra-redacional, em proveito de verdadeiras frases que se formam um pouco por toda parte na página, entre as linhas e nas margens, com diversos sistemas de remissão. Na fase pré-editorial o texto, sem estar ainda estabelecido, vai deixar de ser um manuscrito para entrar numa nova dimensão, numa etapa de finalização mais específica.

O momento do manuscrito definitivo, diz Biasi é o último estado autógrafo do pré-texto: um estado quase final da obra, no qual ainda podem aparecer algumas emendas, mas já revela a imagem do modelo pelo qual se reproduzirá a versão impressa. O momento do copista<sup>6</sup> ocorre quando, recopilando mecanicamente o manuscrito definitivo, como faziam os escribas da Idade Média, ele introduz erros de leitura que o autor, ao reler, vê e corrige, ou então, não percebe. Os erros não corrigidos neste estágio poderão continuar até a versão impressa. As provas corrigidas acontecem quando o manuscrito do copista serve de documento de referência ao impressor, para produzir as provas que são submetidas à correção do autor. Pode haver vários jogos sucessivos de provas. Na última prova, após esses múltiplos jogos de provas, o autor atinge um estado do texto que julga definitivo. Nessa fase a tradição exige que ele assine positivamente o encerramento das transformações com sua rubrica. A fase editorial, após a assinatura do autor na última prova, se traduz pela composição da primeira edição do texto que, então, vai ser publicado e difundido na forma fixada pela

---

<sup>6</sup> Desde a Idade Média, o copista era o responsável de copiar manualmente os livros, com o advento da imprensa, no século XV e, com as novas tecnologias, a profissão foi praticamente extinta no mundo moderno.

última prova corrigida. A obra poderá, enquanto o autor é vivo, conhecer várias edições, em que o escritor terá sempre o direito de transformar seu texto.

#### 4.3 A mão deixa o rastro

Verifica-se na contemporaneidade, uma radical transformação na maneira de se olhar o manuscrito, antes, um objeto de coleção, uma preciosidade da filologia, conservado nas bibliotecas públicas ou particulares, como prova de autenticação de uma obra ou como documento testemunhal. Sem perder esse antigo valor, ele se reveste de modernidade, dotado de valor cultural, tornando-se material de pesquisa como objeto científico.

Para Salles (1992) os manuscritos devem ser preparados para um futuro estudo por meio de uma série de operações, onde são estabelecidos os dossiês dos mesmos, descrevendo-os e analisando-os dando-lhes, assim, o estatuto de objeto científico, pois os manuscritos afinal abrem várias possibilidades para o desenvolvimento de uma teoria da criação, através das inferências feitas pelos geneticistas e pelos escritores, que tentam desvendar como se processa a arte de criação artística. Conhecer os estágios iniciais que levam à obra acabada, analisando cada rascunho, nota, rasura que funcionam como parte de um todo caminhando para a obra final, esta é a função do geneticista, assim descrita por Biasi (1997, p.4):

Analisar o documento autógrafo para compreender, no movimento mesmo da escrita, o mecanismo de produção do texto, elucidar o procedimento do escritor e o processo que presidiu a emergência da obra, elaborar os conceitos, métodos e técnicas que permitem explorar cientificamente o precioso patrimônio de manuscritos modernos.

Hay nos convoca a olhar para os manuscritos, os documentos de trabalho do escritor, um mundo desconhecido e fascinante:

O manuscrito é de uma extraordinária diversidade, pertence a todas as etapas e a todos os estudos do trabalho, dossiês, cadernos, esboços, planos, rascunhos. Mas desde que o pensamento ou a imaginação os tocou, todos, do documento inerte –dicionário, relatório – até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura. (2007, p. 17)

Pode-se deduzir que no percurso da escritura se instala uma translação, a metáfora da construção de todos os sentidos possíveis, pois esses manuscritos, documentos de uma gênese, nos informam as várias possibilidades de desvendamento das imagens, do ritmo, da rede de tessituras que um artista é capaz de inferir para a elaboração de uma obra.

Para Hay, os manuscritos levam em conta o aleatório, na medida em que nos deparamos com a descoberta de um documento que pode trazer uma informação inédita. Por sua própria concepção são traços de impulso inicial, de memória que ficou no passado. A organização desses manuscritos multiplica as redes de leituras possíveis, basta uma única palavra que a escritura separa para mudar o sentido de uma página inteira. Segundo as palavras do autor: “O desafio para o crítico é apreender o movimento que dirige a escritura e pelo qual a gênese instaura suas significações”. (HAY, 2007, p. 21) Numa simples folha se extrai várias significações; o formato, a impressão, a matéria de que é feita pode-se remeter a um tempo, a um espaço e a uma classificação.

Segundo Grésillon (2007, p. 56):

Os papéis manuscritos podem apresentar todas as variações de formato, de espessura e de cor. Eles existem sob a forma de folhas soltas, de cadernos, de bloco de anotações, são paginados ou não pelo autor, são escritos somente na frente ou, às vezes, na frente e no verso.

Os dois autores concordam que os papéis manuscritos podem apresentar várias significações e que a descrição do manuscrito importa ao pesquisador, no momento em que recupera a história do suporte material ao atentar para a natureza do documento, a apresentação física, os danos causados pelo manuseio e pelo tempo, as rasuras e etapas da escrita e, por fim, a proveniência. Para o estudioso do manuscrito, o aparato descritivo pode ser muito útil.

Manuscrito dá a idéia de escrito a mão ou passa a existir a partir da mão do escritor, possui valor testamental, constitui a prova definitiva de que o autor deixou uma

marca, uma identidade pessoal, quem sabe ideológica, mas principalmente, uma forma única de escrever, que atesta a legitimidade desse documento. Como diz Bellemin-Noël: “O manuscrito eterniza uma realização singular, ao mesmo tempo em que abre caminho a identificações sublimes” (1993, p. 131).

O manuscrito abre assim à perspectiva de uma teoria da criação, reveladas pela hipótese de uma análise dedutiva a respeito do processo de criação. O conjunto de documentos que fica em poder do pesquisador tem o caráter de coisa viva, índices de uma escrita em processo, pensamentos que atuam, evoluem, são os testemunhos materiais da criação. Como afirma Salles (1992, p.34):

A crítica genética faz uso de inferências partindo de fatos concretos que funcionam como índices de suporte para uma teoria. Registra os dados de fato, da experiência viva, para corroborar dados teóricos, ou seja, é um processo de investigação experimental de suposições teóricas.

Verifica-se que, através do manuscrito, o pesquisador interage com o momento de atuação da escrita, indicada pelos rastros deixados nos documentos de gênese. A criação nasce na continuidade sucessiva em que se dá a inspiração: planos, dúvidas, anotações, idéias que se sobressaem, sentenças que se modificam, textos recebendo uma forma única. Salles (1992) diz que o pesquisador entra em contato com a dialética do tempo como duração e do tempo como instante, duração como processo e instante como o exato momento da criação. Todo esse processo contínuo pode ser isolado e servir à análise, mas deverá ser reelaborado na tentativa de ser fiel ao objeto de estudo; qualquer objeto pode ser separado, mas não pode perder a essência de onde ele saiu.

Para Salles (1992) o estudioso lida com um objeto limitado em seu caráter material, mas que se vê ilimitado no seu potencial interpretativo. Essa dualidade é relevante para o pesquisador, pois oferece uma gama infinita de ângulos e perspectivas de abordagens para o estudo do material pesquisado, na qual as hipóteses podem ser testadas e representam uma fonte inesgotável de resultados. Tais hipóteses servem de guia para controlar as provas finais do material pesquisado e analisado, que pertence



ao escritor. Esse material tem uma função heurística que traça o caminho a seguir e enaltece aspectos da investigação do qual fez parte o processo criativo. Como ressalta a autora:

O manuscrito mostra o trabalho do escritor em sua manifestação irrecusável e em sua verdade material; possuindo assim, uma realidade refratária a qualquer interpretação especulativa e oferecendo, ao mesmo tempo, uma fonte interpretativa que nenhuma tentativa de análise pode esgotar. (SALLES,1992, p. 41)

Segundo Hay (2007), o crítico tem acesso a suportes materiais diferenciados, classificados como memória da própria gênese, cadernos de anotações diários e correspondências; operações preliminares, roteiros, mapas, planos. Ninguém pode reviver a experiência da criação, mas sim traços deixados pelo movimento da escritura. Os manuscritos oferecem aos críticos as pegadas deixadas pelo movimento da criação, uma criação que tem de estar atenta ao acidente, mas que naturalmente irá trabalhar no sentido de uma sistematização. Ou seja, para além do árduo e fundamental plano da decifração e da descrição, há sempre pelo menos um horizonte de expectativa no sentido das articulações, dos comentários, das interpretações. Como afirma o autor, numa simples folha extraem-se várias significações - o formato, a impressão, a matéria -, podendo remeter a um tempo, a um espaço e a uma classificação. Assim: “O desafio para o crítico é apreender o movimento que dirige a escritura e pelo qual a gênese instaura suas significações”. (HAY, 2007, p. 21)

Para o estudioso do manuscrito, o aparato descritivo pode ser muito útil, a questão do tempo, o ir e devir da criação, onde o autor estipula o tempo de construção de sua obra, que pode chegar além da própria vida, tornando-se objeto de estudo dos pesquisadores, que irão discutir a memória daquela obra tentando captar a essência do vivido. Como esclarece Hay (2007, p. 26): “Cada escritor vive diferentemente a passagem da escritura à obra, e a diversidade dessas experiências desacredita a lenda de uma epifania que ilumina o texto no instante de sua perfeição última”.

Pino explica (2007, p. 28):

O manuscrito, assim, não se apresenta como uma seqüência, mas como um espaço heterogêneo, no qual diversos tempos convivem e dialogam entre si. A tarefa do geneticista seria tentar colocar esses tempos dispersos no espaço em uma ordem temporal – não uma ordem perfeita, não uma cadeia indestrutível –, mas em um movimento com direção.

Esses suportes podem variar de escritor a escritor, e a lista deles é ilimitada, podendo ser avaliados caso por caso, conforme Pino (2007). No manuscrito pode-se encontrar uma palavra solta em um canto da folha, uma frase inteira desconexa em outro canto, vários rabiscos e desenhos que parecem não ter nada a ver com o texto, mas mostram certa lógica para o criador, lápis de cores diferentes ou letras desiguais, uma palavra que foi riscada, vira rasura, volta a ser palavra novamente e depois, novamente tachada, mostrando a indecisão do artista na hora de escolher o melhor léxico. Essa heterogeneidade do movimento da criação é que interessa ao pesquisador decifrar, na tentativa de colocar certa ordem nesses tempos dispersos que dialogam com o artista nos vários momentos do seu processo de criação.

Para Salles, a palavra manuscrito tem um sentido bastante amplo, não se limita só a escrito a mão, mas inclui também textos datilografados e provas de impressão. O que importa são as variedades de informações que podem ser obtidas através das diferentes fontes de escritura. As notas, cadernos, diários são fontes de informações que o estudioso obtém do processo criativo, embora, em muitos momentos, este tipo de material contenha informações metalingüísticas. Como ressalta Salles: “É importante mencionar que o escritor fornece a ele mesmo essas informações na linguagem que mais lhe apetece, naquele determinado momento”. (1992, p. 44)

O conjunto de documentos da gênese, segundo a mesma autora, a folha solta com informações desconexas à cópia datilografada, revista e corrigida, passando pelo esboço que jamais foi utilizado, tudo é importante e serve de informação consistente a respeito da gênese do escritor. Todos esses documentos se originam de alguma fonte, se interrelacionam e todos mantêm seu valor de significação. A relação do pesquisador com o manuscrito se dá quando o olhar do primeiro, já imbuído da percepção analítica,

se debruça sobre o documento para tentar compreender os mecanismos da imaginação artística, procurando decifrar todo um complexo sistema de criação. O objeto estudado então caracteriza-se pela dualidade de sua natureza, sendo um dado material enquanto documento observado e é uma construção intelectual enquanto texto construído pelo próprio pesquisador.

Salienta Salles (1992), que o estudioso é responsável por seu objeto de estudo, na tentativa de entender como se dá o processo de criação e estabelecer, através de diferentes etapas de trabalho, um prototexto legível e objetivo e, constituir um dossiê integral através da reunião de todos os manuscritos da obra estudada; organizar os rascunhos e documentos de redação; especificar, datar, classificar, decifrar e transcrever cada fólio desse dossiê. A análise desse material necessita o apoio de uma teoria que capacite o pesquisador para ir mais além da simples identificação de dados e servirá como instrumento interpretativo mediador entre o pesquisador e o manuscrito, desde a descrição até a análise propriamente dita.

Pode-se ver que as distintas abordagens servem para interpretar de maneira particular o objeto estudado, para que, através de uma análise, o pesquisador possa adquirir mais conhecimento sobre o processo criativo e também, mais especificamente, sobre o processo mental de um determinado artífice, o escolhido para a análise, pois através dos manuscritos ou, os documentos de processo, pode-se ter acesso a certa lógica, de como funcionam os mecanismos internos desse autor para criar.

Enfim, todas estas etapas apresentam uma particularidade com respeito ao estado com que cada manuscrito é encontrado. Se a intenção é transcrever claramente os documentos deixados pelo escritor, isso implica uma interferência do pesquisador, pois ele tem que decifrar garranchos, rabiscos irreproduzíveis, acréscimos marginais cujo local no texto não é muito claro e as variações de caligrafia que atestam o humor do artista quando está criando e afastam a cadência da escrita. Então estabelecer um prototexto consiste em escolher um ponto de vista crítico determinado. O pesquisador parte do material encontrado, encontra uma linha de análise que o habilite no

aprofundamento dos seus estudos, escolhe um instrumental teórico que o ajude a abordar seu objeto de pesquisa, o manuscrito, e tenta elucidar o funcionamento daquela determinada obra na sua gênese. Como ressalta Salles: “A tarefa do geneticista parte, portanto, do manuscrito, passa pela escritura para chegar à gênese e reencontrar o texto sob uma nova abordagem” (1992, p. 59).

#### 4.4. A narrativa e seu construtor

Conforme Barthes (2008), muitas são as narrativas do mundo, divididas entre várias substâncias: podem ser articuladas na linguagem oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas elas; também se apresenta no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, enfim, insere-se em quase todos os tipos de arte. Além de todas estas formas quase ilimitadas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os espaços, em todas as sociedades; começa com a própria história da humanidade; não há povo nenhum sem narrativa.

Para Genette (2008), a narrativa propriamente dita comporta de um lado, representações de ações e acontecimentos e de outro, representações de objetos e personagens, o que denominamos hoje, descrição. Uma situação narrativa seria um conjunto complexo no qual a descrição pode ser determinada através das relações estreitas entre o ato narrativo, os seus protagonistas, o espaço temporal e as outras situações implicadas na mesma narrativa.

A narração e a descrição interagem conjuntamente no sistema literário, pois seria praticamente impossível, afirma Genette, narrar sem descrever, porque a descrição é uma auxiliar imprescindível ao ato de narrar:

A descrição é muito naturalmente *ancilla narrationis*, escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada. Existem gêneros narrativos, como a epopéia, o conto, a novela, o romance, em que a descrição pode ocupar um lugar muito grande, e mesmo materialmente o maior, sem cessar de ser, como por vocação, um simples auxiliar da narrativa (GENETTE, 2008, p. 273).

A narração, então, liga-se a ações e acontecimentos considerados “puros”, acentuando a dramaticidade e o aspecto temporal da narrativa; a descrição se demora em objetos e seres, considerando-os como espetáculos. Esses dois discursos exprimem duas atitudes diante do mundo e da existência, uma mais ativa, outra mais contemplativa, do ponto de vista dos modos de representação, narrar ou descrever um objeto se assemelham. Conforme Genette (2008, p. 276):

A diferença mais significativa seria talvez que a narração restitui, na sucessão temporal do seu discurso, a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos, enquanto que a descrição deve modular no sucessivo a representação de objetos simultâneos e justapostos no espaço.

Narrativa, segundo Genette, “[...] designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (1974, p. 23). Narrativa seria também a representação de um ou vários acontecimentos, reais ou fictícios, usando a linguagem e, mais particularmente, a linguagem escrita nas suas diversas relações de proposição, repetição, encadeamento etc. E, num outro sentido mais antigo, aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa, seria o ato de narrar propriamente dito.

Para Genette são três as categorias narrativas: o “tempo” seriam as formas e graus de representação narrativa; os “modos” seria a própria narração ou instância narrativa e, por último, a “voz” que seria a pessoa do discurso ou sujeito do enunciado (narrador).

Segundo o autor, “[...] a narrativa é uma seqüência duas vezes temporal: há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)” (GENETTE, 1974, p. 31). Uma das funções da narrativa é mudar um tempo em outro tempo, formando uma dualidade temporal que designa uma oposição entre dois tempos, o tempo da história e o do discurso. O primeiro diz respeito aos conteúdos do discurso e o segundo, se refere ao plano de expressão destes mesmos conteúdos. Isso é um traço característico que engloba quase todos os tipos de narrativas; as cinematográficas, as orais, a recitação épica, a dramática, etc.

O tempo da história pode ser averiguado pelas marcas temporais que enquadram a narrativa, relatada por um narrador, podendo durar horas, dias, semanas, meses e até séculos. Também, no tempo da história, pode-se distinguir o tempo cronológico e o psicológico, o primeiro se movimenta pelo relógio e o segundo é a maneira pela qual as personagens vivenciam subjetivamente o tempo dentro de uma determinada história.

O tempo do discurso, conforme o autor, possui um segmento mais complexo, pois ele só pode ser consumido, evidentemente, no tempo da leitura, então, a sua temporalidade é condicionada no tempo e no espaço necessários para ser percorrida no ato de leitura. Esse falso tempo, ele considerou-o um pseudo-tempo.

No tempo do discurso, são consideradas pelo autor três características para a análise da narrativa: a “ordem”, a “velocidade” e a “frequência”. A ordem de disposição dos acontecimentos numa narrativa pode ser conferida ou pela ordem em que acontecem na disposição da história ou inferida por algum indício indireto. Podem-se estudar as relações entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos no texto ou a ordem pseudotemporal em que eles aparecem na narrativa. A velocidade pode ser relacionada à duração da história narrada em segundos, minutos, dias, meses, anos e a extensão do texto, em linhas e em páginas. A frequência de uma narrativa se configura pela relação quantitativa entre o número de eventos da história e o número de vezes que são mencionados no discurso.

A repetição desses acontecimentos narrados (da história) e dos enunciados narrativos (da narrativa) estabelecem relações de identidade ou semelhança; “nascer do sol”, “manhã”, “cair da noite”, etc. são nomeados por Genette como: “[...] acontecimentos idênticos, ou recorrência do mesmo acontecimento ou, uma série de vários acontecimentos semelhantes e apenas considerados na sua semelhança” (1974, p. 114).

Ao falar sobre os modos da narrativa, que tratam do relato dos fatos, Genette (1974) aborda o distanciamento e a proximidade da informação narrativa e o conhecimento ou não daquilo que é contado, ou seja, a perspectiva ou ponto de vista, relacionado à distância. Também se busca saber quem é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa e, por outro lado, constatar quem fala, ou seja, quem é o narrador:

A narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores e, de forma mais ou menos direta e, assim parecer [...] manter-se a maior ou menor distancia daquilo que conta; pode, também escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adotará ou fingirá adotar aquilo a que correntemente se chama a 'visão' ou 'ponto de vista', parecendo então tomar em relação a história [...] esta ou aquela perspectiva" (GENETTE, 1974, p. 160).

O modo distância, conforme Genette, divide-se em: narrativa de "acontecimentos" e narrativa de "falas". A narrativa de acontecimentos subdivide-se em: romance em primeira pessoa ou retrospectivo, designando uma distância temporal entre os acontecimentos que se deram no passado e o tempo real do narrador; e o romance em terceira pessoa, onde a história é contada no presente a partir do passado e onde a ação parece eminente. Já a narrativa de falas apresenta quatro estados relativos ao discurso: o discurso narrativizado ou contado, sendo que a narrativa de pensamentos pode ser designada como monólogo interior; o discurso transposto ou indireto, o personagem fala pela voz do narrador; o discurso relatado ou reportado do tipo dramático (imediatos), o narrador cede lugar à personagem; e o discurso exterior, se insere o diálogo entre mais de duas personagens.

Genette concebe outro processo relativo aos modos, as focalizações. Todo enunciado possui um sujeito que narra e que pode se focar em um ou outro personagem a fim de causar algum efeito de sentido, por exemplo: terror, suspense, alegria intensa, desanimo, etc. O autor confere três tipos de focalizações: focalização "zero", que seria a narrativa clássica, focalização "interna", que pode se dividir em *fixa*, com o ponto de vista único, *variável*, vai de uma a outra personagem e *múltipla*, onde

vários personagens colocam seu ponto de vista; e, por último, focalização “externa”, onde o herói é visto de fora e não se tem conhecimento de seus sentimentos e pensamentos.

Instala-se um discurso no momento em que uma história é relatada, assim, articula-se uma instância narrativa. A narração é enunciada por um narrador, que implica relações variadas de tempo com a história contada. A partir daí, são incluídas as personagens, diversificadas em sua configuração ficcional; o espaço é designado para a ocorrência dos atos; a ação é composta e anuncia-se pelo narrador, em tempo imaginário e fictício.

A instância narrativa vai deixando marcas no discurso narrativo, salienta o autor, são os elementos que definem a situação narrativa, são eles: o tempo da narração, o nível narrativo e a pessoa, ou seja, as relações entre o narrador, o narratário, e as histórias que conta. O tempo de narração se restringe em situar o tempo em que ocorre o ato narrativo, se é num tempo presente, passado ou futuro.

Genette (1974) enumera quatro tipos de narrativas com relação ao elemento tempo: a “ulterior”, sendo a posição clássica da narrativa no passado e que seria a mais freqüente, são a maioria das narrativas produzidas atualmente, se caracterizando pelo uso do tempo no pretérito; a “anterior”, seria a narrativa predictiva, mais comum no futuro, mas também pode ser narrada no presente; “simultânea”, narrativa no presente, contemporânea da ação e mais usado no novo romance, que privilegia as narrativas no presente; e “intercalada”, seria a mais complexa, pois possui várias instancias, onde a história e a narração se interpõem.

Em relação à pessoa do discurso, o autor não concorda em usar os termos de narrativa em primeira ou terceira pessoa:

Essas locuções comuns parecem-me, com efeito, inadequadas, pelo colocar do acento da variação sobre o elemento de fato invariante da situação narrativa, a saber, presença explícita ou implícita, da “pessoa” do narrador que só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciado no seu enunciado, na “primeira pessoa” (GENETTE, 1974, p. 243).



Na instância narrativa, apresenta-se conforme Genette, a voz que enuncia o discurso, o sujeito responsável pela ação e que participa direta ou indiretamente dela, o narrador. O autor distingue três tipos de narrador, conforme o lugar em que ocupam na diegese:

1) narrador autodiegético: é aquele que narra suas próprias experiências como personagem principal da história, sendo uma narração em primeira pessoa;

2) narrador homodiegético: é aquele que não sendo personagem principal da história, narra os acontecimentos inerentes a ela, funcionando como narrador testemunha;

3) narrador heterodiegético: é aquele que não faz parte da história, nem como personagem principal, nem como testemunha, apenas narra uma história fictícia.

O narrador configura-se como um ser fictício, sendo uma invenção do autor para narrar sua história, isso não o exime de projetar ideologias, sentimentos e ideais desse autor. No momento em que o narrador cria e enuncia o discurso, é previsível a existência de um destinatário para seu discurso que é o narratário

O narratário é um dos elementos importantes da situação narrativa, e se coloca no mesmo nível diegético que o narrador, ressalta Genette (1974), designando dois tipos de narratários:

1) o intradiegético: marcado pela segunda pessoa existente no texto, detectado em romance por cartas, que demonstra o correspondente epistolar;

2) o extradiegético: pode ser confundido com o leitor real, sendo de caráter indefinido.

Salienta o mesmo autor que a existência do narratário é menos visível que a do narrador, que se mostra evidente, pois alguém tem de ser responsável pelo discurso. O narratário pode ter uma existência implícita ou pode ser explicitamente identificado pelo narrador. Ao longo do discurso, não é imprescindível encontrar referência do narrador ao destinatário do discurso (narratário), o que se pode presumir uma existência

ignorada, mas, na verdade, sempre irá existir um narratário, pois quem narra, pressupõe que o faça para alguém. O narratário nunca pode ser confundido com o leitor real da narrativa, pois ele é hipoteticamente receptor do discurso narrativo.

É a narrativa, e apenas ela, segundo o mesmo autor, que nos informa, ou sobre os acontecimentos que relata ou sobre a atividade que teremos de conhecer, ou seja, os acontecimentos e as atividades são mediatizados através do discurso da narrativa, mesmo porque eles são os próprios objetos desse discurso que vai deixando indícios para a interpretação, tais como presença de um pronome pessoal em primeira ou terceira pessoa que nomeia as personagens ou o narrador, ou o tempo verbal utilizado que denota a temporalidade da narrativa.

Após a contextualização dos elementos que compõem a narrativa, segundo a teoria de Gérard Genette, será imprescindível anunciar outro elemento do discurso que, partindo dos estudos anteriormente citados, se firmou no nível discursivo, em teoria genética, o protonarrador. Em 1984, Willemart fez um estudo do prototexto do 1º capítulo do conto *Heródias*, de Gustave Flaubert. A seguir, em 1986, Gilberto Pinheiro Passos se apropriou do termo protonarrador para analisar a voz que comanda a construção da narrativa do manuscrito *Heródias*, de Gustave Flaubert e, em 1992, foi feita uma análise por Maria Lucia S. Agra sobre a construção da comunicação narrativa nos materiais de processo de *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego.

Passos (1986) ressalta que o processo narrativo se realiza por justaposição, substituição, ampliação, diminuição e condensação de frases, desde sua gênese até o construto final. A voz narrativa, conforme Agra (1992, p. 41) “[...] só se realiza quando constrói o texto e o protonarrador que é o construtor, o responsável pelo processo de construir, também se constrói junto ao discurso, não sendo possível confundi-lo com o autor”.

Segundo o mesmo autor, enquanto produz o discurso narrativo, o protonarrador escolhe elementos do léxico para incorporar na sua estrutura narrativa. No manuscrito,

podemos encontrar os traços deixados por ele quando escolhe os elementos para construir seu texto. Ele seleciona, acrescenta, retira, rasura, tacha, coloca rabiscos, desenhos, gravuras, muda parágrafos de lugar, tudo isso funciona como uma instância fundadora do protonarrador. O autor seria o detentor de um certo conhecimento adquirido ao longo de sua vida. Essa cultura é usada pelo protonarrador através de inferências e escolhas durante a escritura. O protonarrador reorienta a realidade concreta e usa elementos da fortuna intelectual do autor para recriar um mundo ficcional que começa a se delinear.

Conforme Agra (1992), o protonarrador pode apresentar duas características em relação ao texto. São elas: a “hesitação”, que é quando ele retira e recoloca um mesmo termo no texto e a “experimentação”, que é quando ele usa diferentes termos para selecionar o mais adequado. Além das duas, apresenta mais quatro, que são as atitudes que vão aparecendo conforme ele constrói o seu discurso: o “retorno ao texto”, cujo objetivo é corrigir, retirar, acrescentar ou substituir; a “proposição”, que busca a palavra ou expressão ideal; a “transparência”, que seriam as intenções textuais, a projeção de ideologias e, finalmente, o “dinamismo”, que é um processo permanente, relacionado às orientações que ele toma durante o processo da escritura.

Segundo a mesma autora, o protonarrador apresenta duas funções gerais que seriam: orientar o processo de escritura enquanto o texto está sendo construído, e comandar a encenação da narrativa. Também apresenta duas funções específicas: ato de verbalização relacionado à história que se constrói e, atestamento da história que constrói para si como testemunha. O protonarrador apresenta três aspectos: a intervenção ideológica direta ou indireta no texto; regência do processo onde estabelece conexões exatas entre termos e sentido do texto; comunicação e contato com o protonarratário. O protonarratário é, na construção da narrativa, o ponto para o qual convergem todos os movimentos do protonarrador, e que este, quando orienta a construção da narrativa, sempre visa ao protonarratário, como condição essencial para o êxito de sua orientação. Concluído o discurso final, este já não mais pertencerá ao protonarrador, mas ao narrador. Uma vez concluída sua orientação, o protagonista da

construção da comunicação narrativa necessita da compreensão ativa do protonarratário, sendo que é a relação estabelecida entre eles que leva ao narrador e ao seu discurso final.

Ao assumir a narração do texto que o protonarrador elaborou, o narrador, salienta Agra (1992), adquire certas características enquanto anuncia sua condição de narrar a obra terminada. A primeira característica seria a “determinação”, que designa o produto final da construção narrativa; outra seria a “continuidade”, em que o narrador jamais volta ao texto para corrigir, acrescentar, retirar ou substituir; a próxima seria a “segurança”, pois o narrador sabe que encontrou as palavras essenciais ao seu discurso; a “afirmação”, designando um narrador firme e decidido, a “obscuridade”, ao se instalarem as intenções veladas do narrador. A função essencial do narrador seria somente narrar os fatos já estruturados pelo protonarrador.

Quanto aos aspectos que, na instância narrativa designam-se as funções do narrador, enumeradas por Genette (1974), o primeiro e principal aspecto seria a “narração” qualidade adquirida pelo narrador de narrar a história. Outro aspecto encontrado seria a “regência”, que acontece no momento em que o narrador articula, faz conexões, organiza internamente o discurso, operando relações metalingüísticas. O próximo aspecto seria a “comunicação”, em que se instala a inquietação ao manter contato com o narratário do discurso. Mais um aspecto é encontrado, o “testemunhal”, referindo-se à preocupação por parte do narrador com a história que conta, da relação intelectual e moral que mantém com ela, que pode vir na forma de testemunho ou na precisão com que a memória resgata algum acontecimento histórico ou pessoal e o relata. O último aspecto é o “ideológico”, que se revela pelas intervenções diretas ou indiretas do narrador a respeito da história, onde pode haver conotações mais didáticas, explicativas ou justificativas.

## 5 DOCUMENTOS DE UM PROCESSO CRIATIVO

### 5.1 O Acervo

Os acervos literários constituem lugares privilegiados para a pesquisa, passando da posição de guardiões de documentos valiosos, espaço ambíguo entre biblioteca e museu, para um estágio mais ativo, quando faz parceria com centros universitários de pesquisa que, no mundo moderno, os têm instituído ou assumido seu gerenciamento. A experiência com a recuperação de fontes para a história literária vem-se desenvolvendo na Faculdade de Letras desde a implantação do Acervo Literário Erico Veríssimo, em 1982. A partir daí, o Centro de Memória Literária da PUCRS preocupou-se em realizar a tarefa de preservação do legado de diversos escritores gaúchos, entre eles, o de Dyonélio Machado, que foi disponibilizado para trabalhos de pesquisa na década de 80. Em 2007, a universidade, ciente de seu papel de detentora de um material rico em valor cultural e de pesquisa, instituiu o DELFOS - Espaço de Documentação e Memória Cultural,<sup>7</sup> instalado no 7º andar da Biblioteca Central Irmão José Otão, que ocupa 800m<sup>2</sup> em ambiente climatizado e com umidade controlada, no qual foram reunidos de suas várias unidades acadêmicas os acervos de escritores, poetas, artistas plásticos, jornalistas, historiadores, arquitetos, incluindo os do referido escritor. Tais acervos estão sendo tratados com moderna tecnologia, além de organizados sob o sistema classificatório utilizado pela Biblioteca. Nele trabalham professores e alunos bolsistas na organização desse material que é uma fonte rica de pesquisa e detém um patrimônio cultural de valor inestimável para a região sul do Brasil. O acervo de Dyonélio Machado contém mais de 3.000 itens tais como, em números aproximados: 1.217 publicações na imprensa do autor e sobre ele, 76 originais das obras, 45 documentos audiovisuais, 506 documentos entre correspondência ativa e passiva, em torno de 980 notas manuscritas e datiloscritas xerográficas, 8 objetos de memorabilia.

---

<sup>7</sup> Disponível em: < <http://www.pucrs.br/delfos/>> Acesso em 3 out. 2009.

## 5.2 A obra editada

O livro de contos *Um pobre homem*<sup>8</sup> foi editado em Porto Alegre pela Livraria do Globo, em 1927. O corpo do livro, de formato 18,5x13 cm contém 165 páginas numeradas. A composição e impressão da Livraria do Globo, de propriedade de Barcelos, Bertaso & Cia. A parte pré-textual traz folha de guarda, folha de rosto com nome do autor acima, centralizado, em letra pequena, na cor preta. Mais abaixo, centralizado, o nome do livro em letra grande, na cor preta; um pouco mais abaixo do título, à direita, a frase *equo animo*, ao pé da página, centralizado, em letra preta, em números romanos, o ano de publicação da obra. Acima do ano, a etiqueta de identificação da PUCRS e um pouco mais acima, à direita, a catalogação da Biblioteca. No verso da folha, o sumário; acima, centralizado, com o título do livro e, em coluna, os títulos dos contos que o compõem, sem identificação de página.

É um livro encadernado, com miolo em papel comum, acidificado pelo tempo, revestimento em papel acetinado nas cores marrom e bege. No dorso, o nome do autor, título da obra, abaixo etiqueta com o número de catalogação da Biblioteca. As páginas estão numeradas no alto, do lado externo, começando a numeração na página 6. As páginas com o título dos contos, colocado no centro da metade superior, não trazem numeração nem cabeçalho. Nas demais páginas, sobre a linha que começa a numeração e marca a margem superior, está o cabeçalho com o nome do autor na face direita e na face esquerda, o título do conto.

A obra impressa apresenta dezessete contos:

- 1 – “O Velho Sanches” (páginas 5 a 14), dedicado a João Pinto da Silva.
- 2 – “Um caso de bonecas” (páginas 15 a 24), dedicado a Fabio Barros.

---

<sup>8</sup> O trabalho de descrição e análise da 1ª edição, de 1927, foi feito a partir do exemplar que pertence à Biblioteca Central Irmão José Otão da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, porém, esse exemplar não possui a capa original. Os dois exemplares existentes no acervo do escritor estão incompletos: no de 1927, faltam páginas e, do conto *Um pobre homem*, há somente a 1ª página, faltando também a Advertência do editor. No exemplar da 2ª edição, de 1995, não há o conto “Noite no acampamento”. Por esse motivo, colocar-se-á, nos anexos em CD, uma cópia digitalizada das capas originais 1 e 4 e da folha correspondente ao falso rosto, reto e verso, da edição de 1927, pertencente ao acervo, que tem a capa original.

- 3 – “Execução” (páginas 25 a 30), dedicado a Sra. Adalgiza Machado.
- 4 - “Ronda das gotas” (páginas 31 a 35), dedicado a João Leopoldino Santanna.
- 5 - “Reunião em família” (páginas 37 a 44), dedicado a Medeiros e Albuquerque.
- 6 - “Noite no acampamento: uma narrativa de campanha”, dedicado ao pai, Sr. Sylvio R. Machado e a Sra. Elvira C. Machado, mãe do escritor; dividido em três intertítulo: A retirada, O encontro, A noite.
- 7 - “Caso singular” (páginas 65 a 74), dedicado a Severino Machado.
- 8 - “Melancolia” (páginas 75 a 91), dedicado a Décio S. de Souza, dividido em cinco intertítulo: A Máquina, O jardim, O pai, Ele era como a Máquina, Oráculo.
- 9 - “O Sr. Ferreira” (páginas 93 a 100), dedicado a Athos Damasceno Ferreira.
- 10 - “Velha história” (páginas 101 a 111), dedicado a Luiz Vergara.
- 11 - “Ele estava triste...” (páginas 113 a 118), dedicado a Ernani Fornari.
- 12 - “Um ‘Sarilho’ e certa imagem feliz” (páginas 119 a 125), dedicado a Arlindo Teixeira.
- 13 - “História de um Intendente: fantasia sobre a vida e sobre a morte” (páginas 127 a 138), dedicado a Hermínio Freitas.
- 14 - “Nitucha” (páginas 139 a 145), dedicado a De Sousa Junior.
- 15 - “A chaga” (páginas 147 a 152), dedicado a Virgílio Sousa.
- 16 - “Crônica mundana” (páginas 153 a 157), dedicada a Sr<sup>a</sup> Celina Martins.
- 17 - “Um pobre homem” (páginas 159 a 165), dedicado a Francisco Bellanca.

### 5.3 A mão e a máquina

Os manuscritos e datiloscritos dos contos de *Um pobre homem*, produzidos em tempos diversos, em papel de diferentes texturas e dimensões, foram reunidos e encadernados. O corpo do livro, de formato 32,5x 23cm, contém dezesseis contos, de quatro, existem os manuscritos e datiloscritos: “Noite no acampamento: uma narrativa de campanha”, “Velha história”, “Crônica mundana” e “Execução”; de dez existem só os datiloscritos: “O Velho Sanches”, “Um caso de bonecas”, “Ronda das gotas”, “Reunião em família”, “Caso singular”, “Melancolia”, “O Sr. Ferreira”, “Nitucha”, “A chaga” e “Um pobre homem”; “Ele estava triste...” é um recorte de publicação na imprensa anexado à

obra; de “Um ‘Sarilho’ e certa imagem feliz” existe só o manuscrito; de “História de um Intendente: fantasia sobre a vida e sobre a morte” não existe manuscrito nem datiloscrito.

As capas 1 e 4 da encadernação, com revestimento nas cores preto e bege, apresenta sinais de degradação; o dorso na cor vinho traz, com letras douradas, ao alto, traz o título *Um pobre homem*, abaixo, “Originaes” e a data “1927” centralizada; as capas 2 e 3, apresentam escarcela que se estende até a margem da primeira e da última página do miolo. O miolo em papel comum está fortemente acidificado e contém 226 folhas.

São cinco os textos manuscritos, em papel comum, acidificado, em sua maioria escritos à tinta preta com pena, a seguir descritos:

1 - “Noite no acampamento: uma narrativa de campanha” são 35 folhas com 21,5x 15cm. Encontra-se junto à cópia datilografada.

2 - “Velha história” são 17 folhas, com 32,5x 23cm.

3 - “Um ‘Sarilho’ e certa imagem feliz” são 14 folhas, com 21,5x 15cm, em papel timbrado da Secretária das Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul.

4 - “Um Causeur” são 13 folhas, com 21,5x 15cm; foi substituído posteriormente por “Crônica mundana”, que é o título na obra impressa.

5 - “Execução” são 15 folhas, com 28,5x 10cm.

São quinze os textos datiloscritos em papel comum, tamanho ofício, acidificado, sendo em sua maioria cópias dos originais com carbono preto, a seguir descritos:

1 - “O velho Sanches” são 7 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a Fábio Barros.

2 - “Um caso de bonecas” são 6 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a Fábio Barros. É uma cópia com carbono roxo.

3 - “Execução” são 2 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a Sr<sup>a</sup> Adalgiza Machado.



4 - “Ronda das gotas” são 2 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a João Leopoldino Santana. Em azul.

5 - “Reunião em família” são 5 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a Medeiros e Alburquerque.

6 - “Noite no acampamento: uma narrativa de campanha” são 13 folhas, com 32,5x 23cm, dedicado ao Sr. Silvio R. Machado e D<sup>a</sup> Elvira C. Machado, pais do escritor.

7 - “Caso singular” são 7 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a Severino Machado.

8 - “Melancolia” são 13 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a Cecília, a pequenita.

9 - “O Sr Ferreira” são 5 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a Athos Damasceno Ferreira.

10 - “Velha história” são 7 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a (rasurado).

11 - “Ele estava triste...” são 5 folhas com 21,5x 15cm, dedicado a Hernani Fornari.

12 - “Nitucha” são 4 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a De Souza Junior.

13 - “A chaga” são 4 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a Virgilio Sousa.

14 - “Crônica mundana” são 3 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a (rasurado).

15 - “Um pobre homem” são 5 folhas com 32,5x 23cm, dedicado a (rasurado).

#### 5.4 A cor ordena a sequência dos contos

A encadernação que guarda os manuscritos e datiloscritos da obra *Um pobre homem*, de Dyonélio Machado, pela diversidade de tais documentos, acima descritos, permite questionar a ordem dos contos na edição original, em relação com a ordem temporal de sua escritura. Desde o momento em que o escritor decidiu editar um livro, reunindo um conjunto de contos, publicados e inéditos, até a publicação, há um lapso de tempo, que não pode ser determinado objetivamente pela falta de datação dos manuscritos. No entanto, o exame atento do material e dos instrumentos utilizado pelo escritor – papel, tinta, lápis, canetas – permite elucidar este problema, senão em termos de datação, pelo menos de ordem cronológica da criação.

Na tentativa de organizar seus contos para publicação, o escritor reuniu textos esquecidos em gavetas, outros publicados na imprensa e alguns inéditos que foram misturados e reordenados várias vezes, em busca de uma ordem que manifestasse, visando ao leitor, sua intenção de dar certa coesão à sequência dos textos produzidos em diversos momentos, determinando rasuras na numeração das páginas. Pôde-se constatar que reiniciou essa tarefa cinco vezes, utilizando lápis comum ou bicolor azul-vermelho e pena para escrever à tinta. Além disso, ao datilografar os textos, colocou em sua máquina ora fita preta, ora fita azul; nas cópias utilizou carbono preto ou roxo. Seguindo esses rastros, analisaram-se os documentos para tentar elucidar o sentido das ordens de numeração, rasuradas ou mantidas, na margem superior dos manuscritos e dos datiloscritos que constituem o prototexto dos contos selecionados.

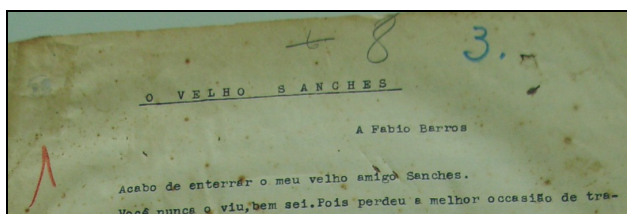
Seguem abaixo, em forma de fragmento e por meio de tabelas, a reprodução das diversas ordenações com lápis, fita ou pena, nas páginas dos datiloscritos e manuscritos na fase pré-editorial. Para tanto, foi usado como critério a ordem dos contos da edição original. São vinte e uma tabelas que contêm: quatorze contos datiloscritos, um publicado na imprensa, cinco manuscritos e Advertência do editor da autoria de Souza Júnior. Na obra editada, constam os datiloscritos, a publicação na imprensa e o manuscrito do conto “Um sarilho e certa imagem feliz”, perfazendo o total de dezesseis textos; o conto “História de um Intendente: fantasia sobre a vida e sobre a morte”, que não está na encadernação dos documentos de processo, foi acrescentado aos originais destinados à editora.

Para facilitar a decifração das rasuras, informam-se nas tabelas a posição, a cor e os números: no eixo horizontal, ao alto, primeira linha, da esquerda para a direita, o local onde elas foram escritas na margem superior das páginas; na segunda linha, a cor e o instrumento utilizado para marcar a ordem das páginas; na terceira linha, os números de ordenação, rasurados ou não.

No eixo vertical, as colunas marcam o sentido dessa ordenação. O centro marca três ordens ou, somente, a marcação de páginas: 1º lápis (preto), *1ª Ordem*; 2º lápis

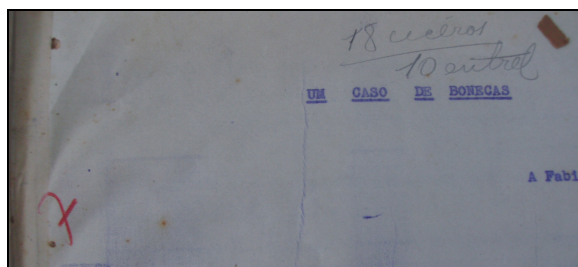
(preto), 2ª Ordem; 1º/2º/3º lápis preto e pena, *Ordem alternativa*. As páginas dos contos foram numeradas à pena, exceto em “A chaga”, “Nitucha” e “Reunião em família”; nas páginas datilografadas foi usada fita preta para “Noite no acampamento” e fita azul para “Um caso de bonecas”. À direita, com lápis bicolor azul, *Ordem azul*, não rasurada e, com lápis bicolor vermelho, as ordens que foram rasuradas. À esquerda, com lápis bicolor vermelho, *Ordem vermelha*, que inclui a Advertência do editor.

Tabela 1: O Velho Sanches – datiloscrito



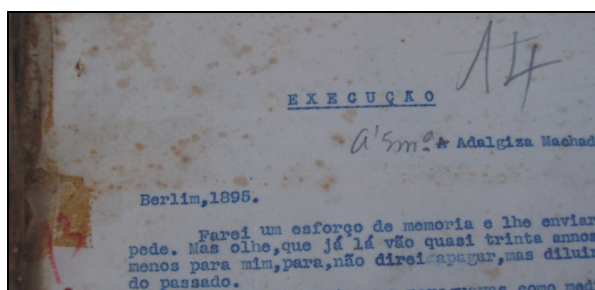
| esquerda               | centro         | Centro         | centro         | centro | centro     | centro    | direita            | direita                |
|------------------------|----------------|----------------|----------------|--------|------------|-----------|--------------------|------------------------|
| Lápis bicolor vermelho | 1º lápis preto | 2º lápis Preto | 3º lápis Preto | Pena   | Fita preta | Fita azul | Lápis bicolor azul | Lápis bicolor vermelho |
| 1 – 6                  | 6 – 14         | 8 - 13         | —              | —      | —          | —         | 3.                 | —                      |

Tabela 2: Um caso de bonecas – datiloscrito



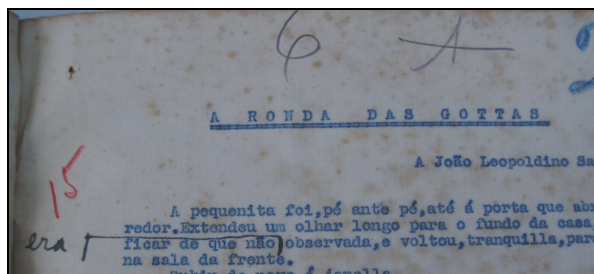
|                              |          |          |          |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro   | Centro   | centro   | centro | centro        | Centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | Pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 7 - 12                       | —        | —        | —        | —      | —             | 1 - 6        | —                        | —                            |

Tabela 3: Execução – datiloscrito



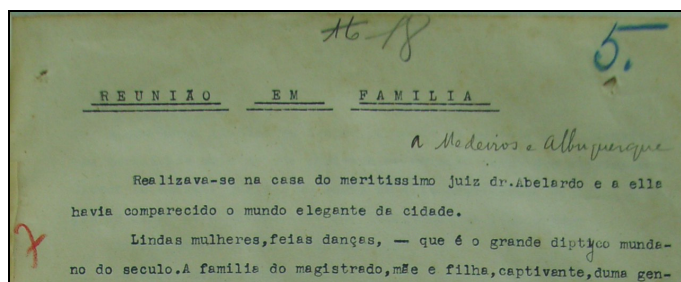
|                              |          |          |          |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro   | Centro   | centro   | centro | centro        | Centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 13 - 14                      | 14 - 2   | 16 - 17  | —        | —      | —             | —            | 15                       | —                            |

Tabela 4: Ronda das gotas – datiloscrito



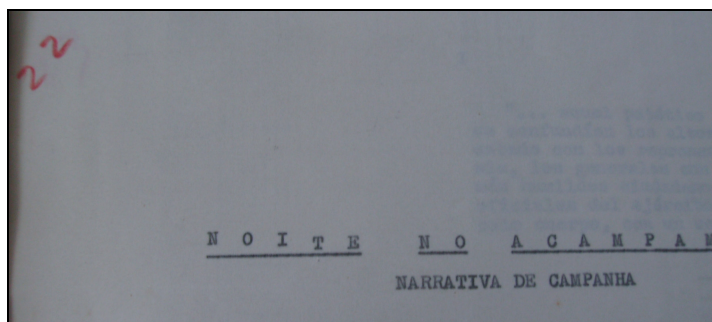
| esquerda                     | centro   | Centro   | centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | Pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 15-16                        | 4-2      | 6-7      | —        | —      | —             | —            | 2.                       | —                            |

Tabela 5: Reunião em família – datiloscrito



| esquerda                     | centro   | Centro   | centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | Pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 17-21                        | —        | 18-22    | —        | 16-20  | —             | —            | 5.                       | —                            |

Tabela 6: Noite no acampamento – datiloscrito

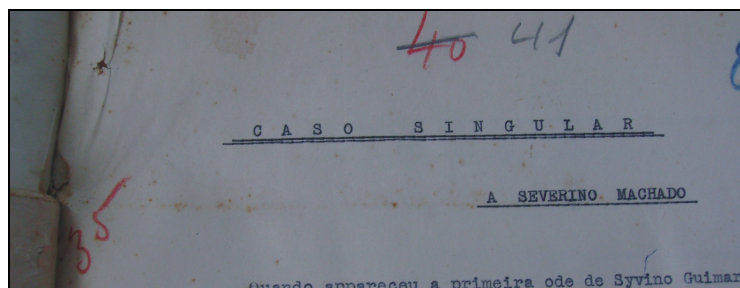


|                              |          |          |          |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro   | Centro   | centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | Pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 22-34                        | —        | —        | —        | —      | 1-13          | —            | —                        | —                            |

Tabela 7: Noite no acampamento – manuscrito

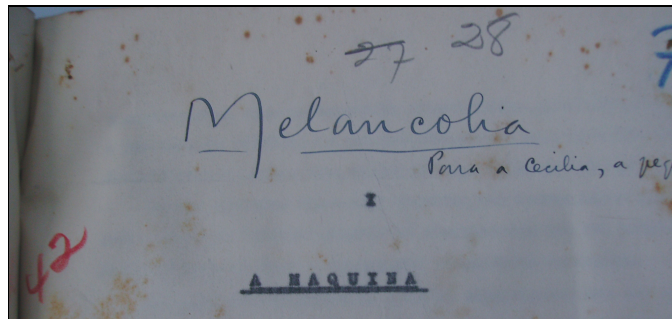
|                              |          |          |          |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro   | Centro   | centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | Pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| —                            | —        | —        | —        | 1 – 35 | —             | —            | —                        | —                            |

Tabela 8: Caso singular – datiloscrito



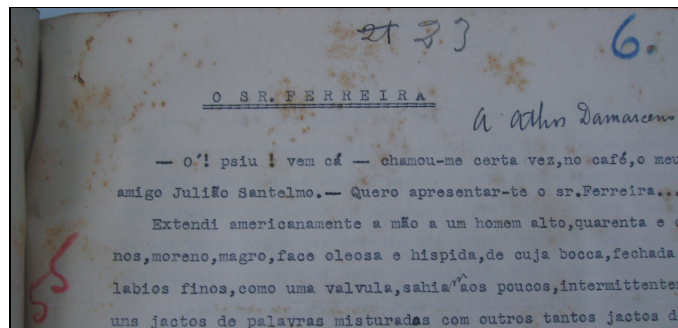
|                              |          |          |          |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro   | centro   | Centro   | centro | centro        | Centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | Pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 35-41                        | —        | 41- 47   | —        | —      | —             | —            | 8.                       | 40-46                        |

Tabela 9: Melancolia – datiloscrito



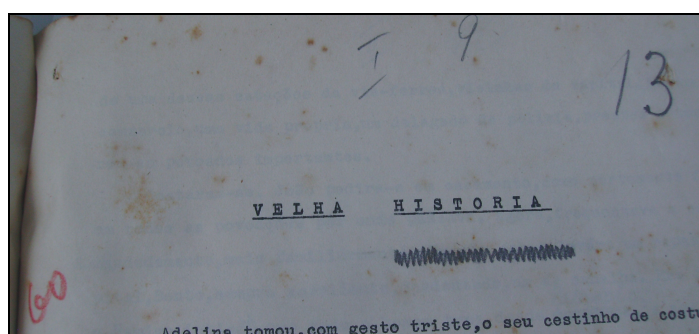
|                              |          |          |          |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro   | Centro   | centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 42-54                        | 27-39    | 28-40    | —        | —      | —             | —            | 7.                       | —                            |

Tabela 10: O Sr. Ferreira – datiloscrito



|                              |          |          |          |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro   | centro   | Centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 55-59                        | 21-25    | 23-27    | —        | —      | —             | —            | 6.                       | —                            |

Tabela 11: Velha história – datiloscrito



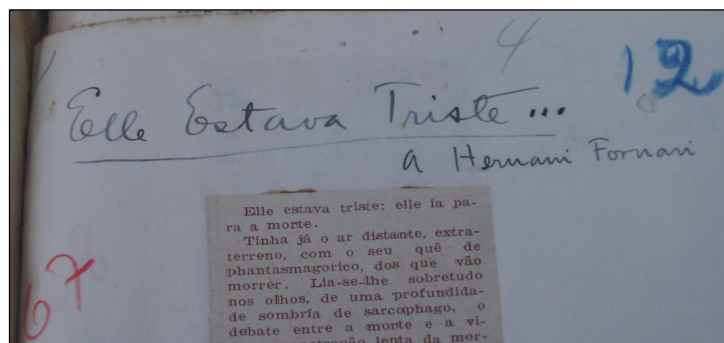
|                              |          |          |                     |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|----------|----------|---------------------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro   | centro   | Centro              | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis<br>direita | pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 60-66                        | I - VII  | 9-15     | 13                  | —      | —             | —            | —                        | —                            |

Tabela 12: Velha história - manuscrito

|                              |          |          |          |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro   | centro   | Centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 44                           | —        | —        | —        | 1-17   | —             | —            | 13.                      | —                            |

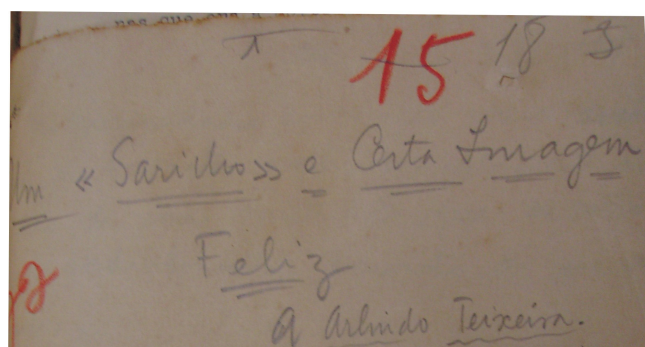


Tabela 13: Ele estava triste... – publicação na imprensa



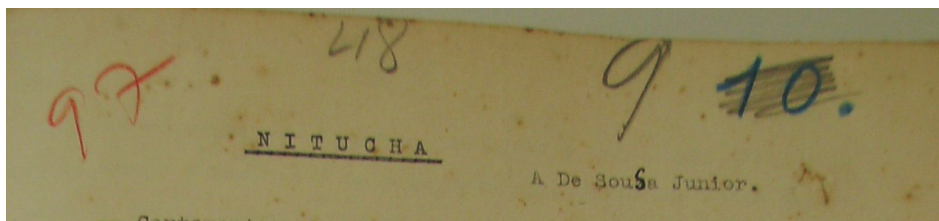
| esquerda                     | centro   | Centro   | centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 67-71                        | 4 - 8    | —        | —        | —      | —             | —            | 12.                      | —                            |

Tabela 14: Um 'Sarilho' e certa imagem feliz – manuscrito



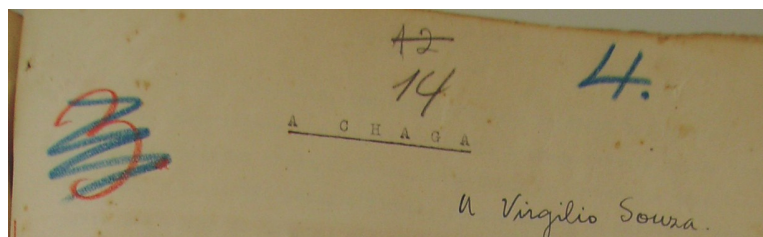
| esquerda                     | centro   | Centro   | centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 72-85                        | 1-14     | 3-5      | 18-31    | —      | —             | —            | —                        | 15.                          |

Tabela 15: Nitucha – datiloscrito



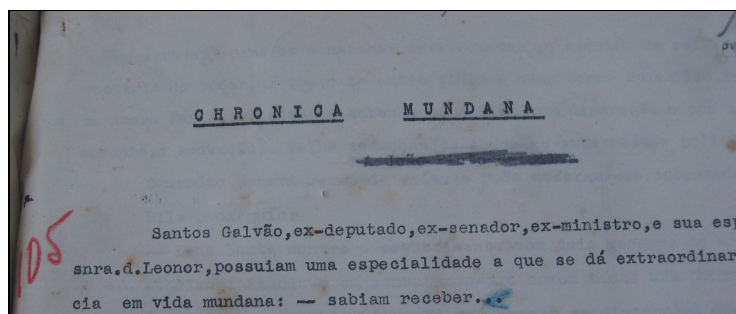
| esquerda                     | centro      | Centro      | centro      | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
|------------------------------|-------------|-------------|-------------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º<br>lápis | 2º<br>lápis | 3º<br>lápis | Pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 97-100                       |             | 9           | —           | 48-51  | —             | —            | 10.                      | —                            |

Tabela 16: A chaga – datiloscrito



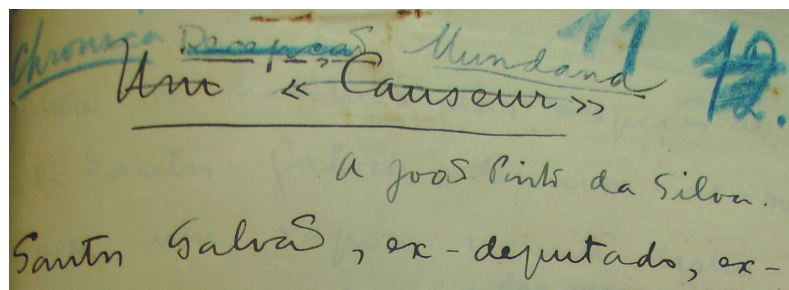
| esquerda                     | centro   | centro   | Centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 101-104                      |          | 14-17    | —        | 12-15  | —             | —            | 4.                       | 3.                           |

Tabela 17: Crônica mundana – datiloscrito



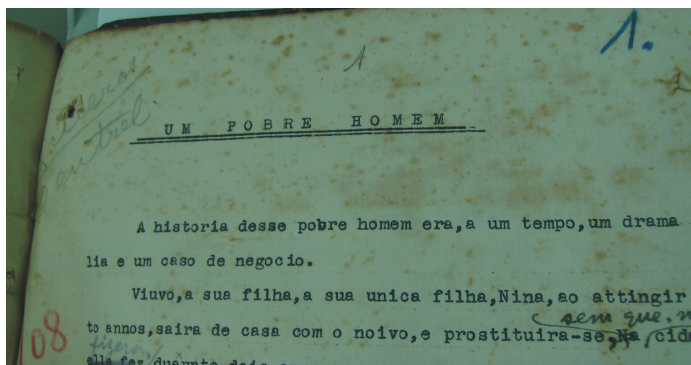
|                              |          |          |          |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro   | Centro   | centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 105-107                      | 1-3      | 11       | —        | —      | —             | —            | —                        | —                            |

Tabela 18: Crônica mundana (Um Causeur) – manuscrito



|                              |          |          |          |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|----------|----------|----------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro   | Centro   | centro   | centro | centro        | centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| —                            | —        | —        | —        | —      | —             | —            | 11-12                    | —                            |

Tabela 19: Um pobre homem – datiloscrito

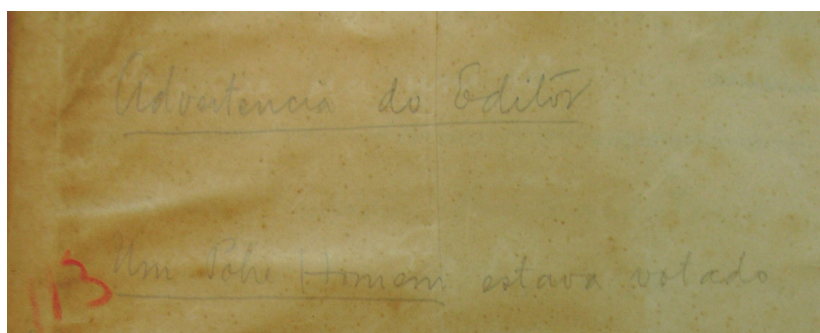


|                              |             |             |             |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|-------------|-------------|-------------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro      | centro      | Centro      | centro | centro        | Centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1°<br>lápis | 2°<br>lápis | 3°<br>lápis | Pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| 108-112                      | 1-5         | —           | —           | —      | —             | —            | 1.                       | —                            |

Tabela 20: Execução – manuscrito

|                              |             |             |             |        |               |              |                          |                              |
|------------------------------|-------------|-------------|-------------|--------|---------------|--------------|--------------------------|------------------------------|
| esquerda                     | centro      | centro      | Centro      | centro | centro        | Centro       | direita                  | direita                      |
| Lápis<br>bicolor<br>vermelho | 1°<br>lápis | 2°<br>lápis | 3°<br>lápis | Pena   | Fita<br>preta | Fita<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>azul | Lápis<br>bicolor<br>vermelho |
| —                            | —           | —           | —           | 1- 15  | —             | —            | —                        | —                            |

Tabela 21: Advertência do Editor – manuscrito



|                        |          |          |          |        |            |           |                    |                        |
|------------------------|----------|----------|----------|--------|------------|-----------|--------------------|------------------------|
| esquerda               | centro   | Centro   | centro   | centro | centro     | centro    | direita            | direita                |
| Lápis bicolor vermelho | 1º lápis | 2º lápis | 3º lápis | Pena   | Fita preta | Fita azul | Lápis bicolor azul | Lápis bicolor vermelho |
| 113-114                | 1- 2     | —        | —        | —      | —          | —         | —                  | —                      |

## 5.5 O testemunho das rasuras

Seguem-se as tabelas que correspondem ao estudo das rasuras na ordenação das páginas dos documentos encadernados, em que se constatou cinco ordens do lápis descritas e analisadas abaixo: a *1ª e 2ª Ordem*, lápis preto (centro); a *Ordem azul*, lápis bicolor azul (direita); a *Ordem alternativa*, 1º/2º/3º lápis preto e pena (centro); a *Ordem vermelha*, lápis bicolor vermelho (esquerda).

Quadro A: 1ª Ordem

| 1º lápis (preto-centro) | Contos             | Ordem rasurada                       |
|-------------------------|--------------------|--------------------------------------|
| 1º                      | Um pobre homem     | 1 - 5                                |
| 2º                      | O Velho Sanches    | <del>6</del> —11                     |
| 3º                      | A chaga            | 12— <del>15</del> (pena)             |
| 4º                      | Reunião em família | 16— <del>20</del> (pena)             |
| 5º                      | O Sr. Ferreira     | 21— <del>25</del>                    |
| 6º                      | Melancolia         | 27— <del>39</del>                    |
| 7º                      | Caso singular      | <del>40</del> —46 (bicolor vermelho) |

- Primeiros textos produzidos, primeiros tempos de leitura, primeira marcação da ordem, posição central das rasuras, tamanho menor do algarismo, primeiras rasuras;
- Pode-se observar nos textos datiloscritos dos contos: “Um pobre homem”, “Ronda das gotas”, “O Velho Sanches”, “A chaga”, “Reunião em família”, que o papel está muito acidificado, podendo-se propor que esses sejam os mais antigos;

➤ O texto datiloscrito de “Um pobre homem” não sofreu rasura na numeração até a *Ordem vermelha*, quando ele ficou em 17º lugar;

➤ “A chaga” e “Reunião em família” fazem parte dos textos mais antigos, comprova-se isso pela alteração na cor do papel e pela numeração. Os primeiros contos foram escritos à mão, com pena. Não houve, por parte do autor, a preocupação em numerar páginas, mesmo os primeiros datiloscritos não foram numerados, isso só aconteceu a partir dos textos mais recentes;

➤ “Caso singular” recebe a primeira numeração em lápis bicolor vermelho à direita (40-46), que corresponde à 1ª *Ordem*, possivelmente, era o lápis que estava à mão na oportunidade.

Quadro B – 2ª Ordem

| 2º lápis (preto-centro) | Contos             | Ordem não rasurada             |
|-------------------------|--------------------|--------------------------------|
| 1º                      | Um pobre homem     | 1 – 5                          |
| 2º                      | Ronda das gotas    | 6 – 7                          |
| 3º                      | O Velho Sanches    | 8 – 13                         |
| 4º                      | A chaga            | 14 – 17                        |
| 5º                      | Reunião em família | 18 – 22                        |
| 6º                      | O Sr. Ferreira     | 23 – 27                        |
| 7º                      | Melancolia         | 28 – 40                        |
| 8º                      | Caso singular      | 41 – 47                        |
| 9º                      | Nitucha            | 9 (2º lápis)<br>48 – 51 (pena) |

➤ Foram acrescentados mais dois contos: “Ronda das gotas”, e “Nitucha”;

➤ O conto “Ronda das gotas” teve a primeira numeração (1-2) rasurada, tendo desistido colocando-o na 2ª *Ordem*;

➤ A partir da inclusão do conto acima, todos os outros abaixo dele assumem uma nova posição dentro desta ordem;

➤ O conto “Nitucha” recebeu duas ordens: (9) 2º lápis e (48-51) pena, que corresponde à 2ª *Ordem*.

Quadro C – Ordem azul

| Lápis<br>(direita) | bicolor<br>azul | Contos                            | Ordem não rasurada/<br>não aceita |
|--------------------|-----------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| 1º                 |                 | Um pobre homem                    | 1.(1 – 5)                         |
| 2º                 |                 | Ronda das gotas                   | 2.(6 – 7)                         |
| 3º                 |                 | O Velho Sanches                   | 3.(8 – 13)                        |
| 4º                 |                 | A chaga                           | 4.(14 – 17)                       |
| 5º                 |                 | Reunião em família                | 5.(18 – 22)                       |
| 6º                 |                 | O Sr. Ferreira                    | 6.(23 – 27)                       |
| 7º                 |                 | Melancolia                        | 7.(28 – 40)                       |
| 8º                 |                 | Caso singular                     | 8.(41 – 47)                       |
| 9º                 |                 | Nitucha                           | 9.(48 – 51)                       |
| 10º                |                 | Nitucha                           | <del>40.</del>                    |
| 11º                |                 | Um Causeur (Crônica mundana)      | 11.                               |
| 12º                |                 | Ele estava triste...              | 12.                               |
| 13º                |                 | Velha história                    | 13.                               |
| 14º                |                 |                                   |                                   |
| 15º                |                 | Um “Sarilho” e certa imagem feliz | <del>15.</del>                    |
| 15º                |                 | Execução                          | 15                                |

➤ Foram acrescentados na *Ordem azul* mais cinco contos: “Crônica mundana”, “Ele estava triste...”, “Velha história”, “Um ‘Sarilho’ e certa imagem feliz” e “Execução”;

➤ “Ele estava triste...” é uma publicação na imprensa que foi anexada ao livro, possivelmente um dos últimos, recebe a *Ordem azul* (12);

➤ O datiloscrito de “Velha história” recebe o 1º lápis em algarismo romano, (I-VII), que poderia configurar uma nova ordem, se fosse aproveitada depois, toda a 2ª *Ordem* a partir do conto “O Velho Sanches” (8-13);

➤ O manuscrito de “Um ‘Sarilho’ e certa imagem feliz” foi escrito em papel timbrado da Secretária de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul, local onde o escritor trabalhou nos anos 1920 até 30. O papel encontra-se com a cor bem alterada, aproximando-o dos contos mais antigos. Esta reflexão tem apoio, também, na

numeração das páginas. O conto recebeu três ordens de lápis: 1º lápis (1-14), rasurado, iria colocá-lo como o primeiro da obra. Tenta outra no 2º lápis (3-4-5), mas numera somente as três primeiras páginas e desiste, pois deveriam estar numeradas todas as páginas, de 3 a 16. Pensa encaixá-lo depois de “Ronda das gotas” (1-2), na 1ª Ordem, poderia formar uma nova ordenação, rasura. Coloca, então o conto na *ordem alternativa* (18-31), não aceita. Depois aparece uma ordem do lápis bicolor vermelho à direita (15), rasurada, só encaixando na *Ordem vermelha* (72-85), no 12º;

➤ O datiloscrito de “Execução” está com o 1º lápis (14-2) rasurado, mas pela lógica os números deveriam ser (14-15), pois o conto então, seria inserido no lugar de “A chaga”. O 2º lápis (16-17) poderia ser colocado na *Ordem alternativa*. Vai para outra disposição, da *Ordem azul* (15), que é rasurada; por fim, na *Ordem vermelha* (13-14), ocupa o 3º;

➤ “Nitucha” é colocada na *Ordem azul* (10), que é rasurada e ele continua no 9º lugar;

➤ O espaço (14) da *Ordem azul*, não foi preenchido.

Quadro D – Ordem alternativa

| <b>Ordem alternativa<br/>(1º/2º/3º lápis) (pena)</b> | <b>Contos</b>                        | <b>Ordem não rasurada/<br/>não aceita</b> |
|--|--------------------------------------|---|
| 1º   | Crônica mundana                      | 1 – 3 (1º lápis)                          |
| 2º   | Ele estava triste...                 | 4 – 8 (1º lápis)                          |
| 3º   | Velha história                       | 9 – 15 (2º lápis)                         |
| 4º   | Execução                             | 16 – 17 (2º lápis)                        |
| 5º   | Um ‘Sarilho’ e certa<br>imagem feliz | 18 – 31 (3º lápis)                        |
| 5º   | Reunião em família                   | 18 – 22 (2º lápis)                        |
| 6º   | O Sr. Ferreira                       | 23 – 27 (2º lápis)                        |
| 7º   | Melancolia                           | 28 – 40 (2º lápis)                        |
| 8º   | Caso singular                        | 41 – 47 (2º lápis)                        |
| 9º   | Nitucha                              | 48 – 51 (pena)                            |

➤ No momento em que “Crônica mundana” foi acrescentado, comprova-se a elaboração de outra ordem, a Ordem Alternativa, até o quarto conto. A partir daí tentou



colocar “Um ‘Sarilho’ e certa imagem feliz”, logo após “Execução”, mas desistiu, conservando a *Ordem azul* do 5º ao 9º lugar;

➤ “Ele estava triste...” recebe um 1º lápis (4-8) da *Ordem alternativa*, mas foi rejeitada. Ganha, então, a *Ordem azul* (12.), que também não aceita. Por último, a *Ordem vermelha* (67-71), onde fica em 11º;

➤ “Velha história” ganha um 2º lápis (9-15) da *Ordem alternativa*, não é aprovada. Então recebe a *Ordem azul* (13.) no manuscrito e é marcado no datiloscrito como 3º lápis, à direita, mas retirado. Ganha a *Ordem vermelha* (60-66), onde fica em 10º.

Quadro E – Ordem vermelha

| <b>Lápis bicolor vermelho</b> | <b>Contos</b>                     | <b>Última ordem</b> |
|-------------------------------|-----------------------------------|---------------------|
| 1º                            | O velho Sanches                   | 1 – 6               |
| 2º                            | Um caso de bonecas                | 7 – 12              |
| 3º                            | Execução                          | 13 – 14             |
| 4º                            | Ronda das gotas                   | 15 – 16             |
| 5º                            | Reunião em família                | 17 – 21             |
| 6º                            | Noite no acampamento              | 22 – 34             |
| 7º                            | Caso singular                     | 35 – 41             |
| 8º                            | Melancolia                        | 42 – 54             |
| 9º                            | O Sr. Ferreira                    | 55 – 59             |
| 10º                           | Velha história                    | 60 – 66             |
| 11º                           | Ele estava triste...              | 67 – 71             |
| 12º                           | Um “Sarilho” e certa imagem feliz | 72 – 85             |
| 13º                           |                                   |                     |
| 14º                           | Nitucha                           | 97 – 100            |
| 15º                           | A chaga                           | 101 – 104           |
| 16º                           | Crônica mundana                   | 105 – 107           |
| 17º                           | Um pobre homem                    | 108 – 112           |
|                               | Advertência do editor             | 113 – 114           |

➤ Foram acrescentados: “Um caso de bonecas”, “Execução”, “Noite no acampamento”, “Um ‘Sarilho’ e certa imagem feliz” e “História de um Intendente: fantasia sobre a vida e sobre a morte”.

➤ Pode-se supor que: “Noite no acampamento”, “Velha história”, “Um caso de bonecas” e “Crônica mundana” sejam os escritos mais recentes, pela pouca acidificação do papel e pela numeração, pois o escritor passou a numerar as páginas do manuscrito antes de datilografar.

➤ Inclui, finalmente, na obra o manuscrito do conto “Um ‘Sarilho’ e certa imagem feliz”;

➤ Há um intervalo entre (72-85) e (97-100), que seriam as folhas de (86-96), correspondente ao conto “História de um Intendente: fantasia sobre a vida e sobre a morte”, que não está na encadernação. Certamente, foi incluído, apenas, nos originais na fase pré-editorial da obra, podendo-se conjecturar que tenha sido o último conto escrito;

➤ O único conto datado é “Execução”, datado no manuscrito em 5/12/1926, com o autógrafo do escritor logo abaixo;

➤ “Um pobre homem” se manteve em 1º lugar até esta ordenação, quando é deslocado para o 17º lugar, onde permanece também na edição original;

➤ É acrescentada uma “Advertência do editor”, que recebe o 1º lápis (1-2), supondo-se que seja apenas contagem de página; a seguir, recebe a *Ordem vermelha* (113-114);

➤ Nesta última ordem, verificamos que o escritor faz um remanejamento na estrutura geral dos contos, separando-os por argumento, alternando os assuntos mais pesados – morte, guerra, política, fantástico, perturbações psicológicas – com os mais leves – gênero humano, contexto urbano, mazelas sociais.

## 6 CRIAÇÃO COMO ATO

Os estudos da gênese partem de uma premissa: o texto definitivo, publicado é resultado do trabalho que o precedeu. A obra nasce depois que o escritor investiu tempo e dedicação. Tal percurso tem despertado a curiosidade de pesquisadores e até mesmo de leitores comuns. Como é composta? Esta é a grande pergunta que leva aos estudos de crítica genética para desvendar o que gerou tal obra, as fases de elaboração, enfim, acompanhar o autor na sua aventura de criação.

O livro *Um pobre homem* contém dezessete contos que foram compostos, sem linearidade temporal no processo de criação, segundo atesta a advertência do editor, um texto manuscrito de duas páginas, incorporado ao final da encadernação com os originais dos contos e reproduzido na obra impressa:

*Um pobre homem* estava voltado a esse ineditismo, que constitui a publicidade nos jornais e periódicos, onde, em sua quase totalidade, primeiro veio a luz. Julgamos, porém, de algum proveito, dar a estampa, precisamente na véspera do aparecimento do romance *O Crime* (do qual o Sr. Dyonélio Machado pretendia fazer datar a sua obra de ficção), o livro que já desenha, com antecedência de alguns anos, muitos dos caracteres que aí vamos encontrar agrandados, completados.

Um largo sopro de piedade percorre estas páginas, compostas em diferentes épocas, sob várias influências, quer de leituras, quer da vida. É a unidade que faltava a obra, por sua índole fragmentária e dispersiva. Mas é, sobretudo, o signo de origem, o indicio por onde se denuncia o homem... (DE SOUZA JUNIOR, Porto Alegre, 7 mai. 1927)

Comprova esse texto, a declaração do próprio escritor no seu livro *Memórias de um pobre homem*, na qual cita o ilustrador Francisco Bellanca:

Para minha estréia no livro, Bellanca fez a capa, ilustrou meus contos que apareciam na imprensa diária de Porto Alegre. Deu ainda a capa para *Um pobre homem*, que é o ponto de partida de minha modesta atividade na ficção. (MACHADO, Dyonélio, 1990, p. 29)

No mesmo livro, o escritor recorda o motivo que originou a escolha do título de seu livro de contos. *Um pobre homem* foi inspirado em uma passagem cômica duma comédia francesa antiga, sob o título “Tartuffe”, e que causava muito riso quando uma

personagem repetia diversas vezes as palavras - Le pauvre homme - trazendo muito sucesso para a peça. Assim desabafa Dyonélio (1990, p. 54):

Os que, numa página, amam mais que tudo as palavras e o seu arranjo, não de acreditar na minha versão sobre o título do livro. Outros, mais objetivos, apenas dirão que é esse o nome de um dos seus contos – o último – e que empresta a denominação ao volume, [...]. Mas o que eu não posso garantir é que meus ouvidos mais profundos – os da criação estética – tivessem já deixado de escutar o estribilho: Le pauvre homme... le pauvre homme... , também aquelas palavras solenes, pronunciadas pelo demônio – perdão! – por um poderoso chefe de estado diante de seu conselho, bem que, mas diabolicamente, podiam ter gerado no pensamento do escritor (e à son insu, como ele próprio confessa), esse estudo, que parecia incidir sobre o adultério, mas que veio a virar no estudo fisiológico do casamento.

Encontraram-se, ao pesquisar o acervo, algumas datas aproximadas da escritura de alguns contos. O conto “O Velho Sanches” foi publicado antes do livro, em 1926, na revista *Isis* de Bagé, conforme uma correspondência ao escritor transcrita a seguir:

Dr. Dionélio

Num raro exemplar da revista “ISIS” (Ano 1/ nº 1 - / / / Bagé, MCMXXVI – dirigida por Fernando Borba e João Luiz Job), encontrei este conto do escritor Dionélio Machado.

Com esta cópia receba também o abraço do velho admirador.

(Wilson Afonso, [carta] 18 ago. 1979. [para] Dyonélio Machado, Porto Alegre, 1f.).

“Um caso de bonecas” foi publicado em 22 de maio de 1927, no jornal *Diário de Notícias*, segundo pedido do próprio Dyonélio, um dia após o livro *Um pobre homem* ser exposto à venda. Foram encontrados recortes de dois contos que não pertencem ao livro: “A consulta”, publicado em 19 de junho de 1927, sem indicação do jornal ou da revista em que foi publicado; e “A prisão”, publicado no *Diário de Notícias*, em 23 de outubro de 1927, portanto depois do lançamento de *Um pobre homem*.

Segundo Grawunder (1992), o conto “Ronda das gotas” constituía um primeiro capítulo do romance *O Estadista*, um manuscrito produzido em 1926, mas só publicado em 1995. Outro conto que recebe uma data é “Nitucha”. Foi encontrado um parágrafo dedicado ao assunto, transcrito abaixo:

A aplicarem-se os conhecimentos adquiridos em psiquiatria, poderia rotular-se a estória trata-se de um caso de alucinação primitiva, induzindo a um certo tipo de pituitismo. O autor não abonaria, nem hoje ainda o faz, semelhante diagnóstico: o conto baseava-se em fato real, tratado não pela medicina, mas pela arte. E Bellanca que o deveria ilustrar a meu pedido, excedeu-se no traço do nanquim, a bico de pena, num claro-escuro, fundindo todo o mistério da mulher ao mistério da noite, enfeitados ambos pelo luar – esta jóia data de 1925. (MACHADO, Dyonélio. Caderno de anotações, 18 set. 1973).

Pelos movimentos criativos que precederam o nascimento da obra *Um pobre homem*, pode-se ver, na disposição dos acontecimentos que conduziram essa concepção primeira, a vontade do autor em materializar um livro de ficção, juntando contos que já estavam prontos com outros inéditos. Nesse intervalo temporal em que cada um dos contos nasceu, muitas foram as influências e inspirações a que foi submetido o escritor e, assim, pode-se perceber em cada um, um novo sentido, uma circunstância social diferente, uma finalidade desigual, mas em todos eles se vê um propósito humano, onde o homem e seus sentimentos internos tornam-se o tema central. Na composição da obra, a cidade metaforizada dos anos vinte e seus habitantes é, na maior parte dos contos, cenário para a criação das suas personagens, que se movimentam num espaço concreto, tornando-se os relacionamentos humanos o centro dos questionamentos. A gênese dos contos nasce do cotidiano, em que problemas simples e pessoais são ficcionalizados, em trama que enfatiza as características psicológicas das personagens.

#### 6.1 Os rastros da criação de “Noite no acampamento”<sup>9</sup>

Na investigação genética, a preocupação é assinalar as diferentes fases da escrita e como ela se processa no conduto interno do artista. O escritor em estudo apresenta, desde seus primeiros registros, uma identificação com o homem simples que busca soluções para seus conflitos internos e imediatos, vivendo numa cidade em vias de modernização, o que é apenas insinuado no discurso metafórico do escritor. O conto “Noite no acampamento”, no entanto, se mostra diferente dos outros, pois, inspirado em

---

<sup>9</sup> O manuscrito e datiloscrito do conto (ANEXO CD).

contexto histórico, traz acontecimentos reais do passado que são vivenciados, novamente, através do discurso mimético da criação.

O argumento do conto é a guerra. O narrador introduz a ação quando a fuga do Marechal, o protagonista do conflito, com seu exército, reduzido e faminto, durava mais de um ano. Perseguido de perto pelo inimigo, acontece o confronto final dois dias depois. O Marechal foge, tentando se salvar. Junto ao arroio Aquidaban é convidado a render-se, não aceita, é ferido com um tiro, antes de morrer pronuncia suas últimas palavras: - Muero con mi patria!...

A transposição de feitos heróicos é assinalada por personagens ficcionais, que apresentam verossimilhança com figuras do passado, perpetuadas no imaginário popular, mas sem perder seu caráter histórico. Pode-se deduzir, através do discurso inventado, mas similar aos que estão nas páginas das obras da história oficial, que o autor visa sob uma nova perspectiva, olhar o passado e, através dele, estabelecer uma analogia com o que estava acontecendo na política brasileira à época da escritura do conto. Embora sem citar nomes, configura-se, pelo contexto que enquadra as ações, que o conto foi inspirado na Guerra do Paraguai, um dos maiores conflitos ocorridos na metade do século XIX, na América Latina, em que se envolveram Brasil, Paraguai, Uruguai e Argentina. O ditador Solano López, do Paraguai, querendo expandir seus territórios e obter uma saída para o mar, invadiu o Brasil por Mato Grosso do Sul e, invadindo e tomando Corrientes, província Argentina, toma a cidade de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul. Decididos a não serem mais agredidos pelo Paraguai, Brasil, Uruguai e Argentina uniram suas forças através de um acordo, a Tríplice Aliança, e lutaram juntos para deter Solano Lopez. Várias batalhas aconteceram nas regiões de fronteira com o Paraguai, que foi vencido na batalha do Riachuelo. Esta guerra durou mais de cinco anos, as perdas físicas sofridas no contingente paraguaio foram de milhares de pessoas, entre militares e civis, mortos em combate, pelas epidemias ou pela fome.

Uma leitura comparativa desse conto com a narrativa histórica permite visualizar nitidamente o processo de reescritura aplicado por Dyonélio Machado na elaboração do seu texto. Primeiro, a personagem Marechal, clara alusão à figura do general paraguaio Solano López, também chamado de generalíssimo, tirano e ditador na caracterização feita pelo autor. A seguir, é retratada no conto a condição de indigência do exército invasor, devido à longa duração do conflito.

O autor cria uma personagem que se configura estranha ao conflito, o índio Bartolomeu, que aparece para desestruturar emocionalmente o protagonista Marechal. Pelos registros sobre a guerra, escrito por figuras importantes que deixaram seu depoimento impresso, soube-se que Solano Lopez era racista, odiava negros e índios. A narrativa ficcional se desencadeia através da perseguição de um exército contra outro, o inimigo contra o Marechal, até o desfecho final, quando ele é perseguido, encontrado e morto pelas tropas opositoras. Segundo relatos históricos, o presidente paraguaio Solano López<sup>10</sup> foi perseguido pelas tropas brasileiras chefiadas pelo general José Antonio Correia de Câmara, surpreendido no seu último acampamento paraguaio em Cerro Corá, nas barrancas do arroio Aquidabanigui, onde foi ferido a lança, depois baleado e suas últimas palavras foram: “Muero con mi patria y con mi espada en las manos”. Verifica-se que houve uma reconstrução ficcional do episódio real, publicado em obra de história. A nova interpretação serviu para criar um novo argumento e expressar um discurso político ideológico inerente ao autor, comunicando sua posição frente às instâncias de poder que se perpetuavam pela força ou por manobras políticas no país.

---

<sup>10</sup> BARROSO, Gustavo. *A guerra do López: contos e episódios da campanha do Paraguai*. Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa Editor, 1829, p. 235-239.

BRITO, Lemos. *Solano Lopez e a guerra do Paraguay*. Rio de Janeiro: Livraria do Globo, 1927, p.238-239. Disponível em:

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra\\_do\\_Paraguai#Quinta\\_fase:\\_ca.C3.A7a\\_a\\_Solano\\_L.C3.B3pez\\_.281869-1870.29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_do_Paraguai#Quinta_fase:_ca.C3.A7a_a_Solano_L.C3.B3pez_.281869-1870.29)> Acesso em: 15 out 2009.

Dyonélio Machado acrescentou ao seu texto epígrafes de escritores de século XIX, que orientam a leitura e a interpretação das respectivas partes do texto. Duas epígrafes, descritas a seguir, não referem autor: “A Verdade, para un artista, não é a verdade histórica: mas a que deriva da Belleza”; “En la carpa de L..., el” triunfador”, “hizo outra cosa, algo que no hacen los caballeros...”

Três epígrafes descritas abaixo, na ordem em que aparecem, são de Juan O’Leary:<sup>11</sup>

[...] aquel patético grupo, en el que se confundían los altos dinatarios del estado con los representantes de la iglesia, los generales con la tropa y los más humildes ciudadanos con los jefes y oficiales del ejército, formando juntos un solo cuerpo, con un solo corazón [...]

La retirada a travez de las cordilleras no había sido sino una larga agonía.

En esta tarea fué sorprendido por algunas mujeres que llegaban azoradas, anunciando que el enemigo había tomado la guardia avanzada de Paso Tacuara y que marchaba sobre el Aquidabán.

Poco despues resonaban los primeros cañonazos.

La última batalla iba a empezar.

O’Leary,<sup>12</sup> nasceu em Assunção (1879-1969), escritor, jornalista, poeta e historiador paraguaio, distinguiu-se como um pioneiro do revisionismo histórico no seu país. O escritor contribuiu para a historiografia paraguaia pela reavaliação do papel de Solano López, nesse conflito armado, ao dizer que, apesar de tirânico e autoritário, ele foi um patriota, um grande herói e um grande promotor do nacionalismo. Algumas das obras desse autor são: *Páginas de história* (1916), *Nuestra epopeya* (1919), *El Mariscal Solano López* (1920), *El centauro de Ybicuí* (1929).

A epígrafe: “Esse Cristo del Paraguay, como se complacia en dejarse llamar”, “colaboró eficazmente con el enemigo para la destrucción completa de su patria...” é de Arturo Rebaudi,<sup>13</sup> nascido em Assunção (1859-1926), se educou na Itália, graduou-se em Medicina, retornou ao Paraguai, mas permaneceu pouco tempo, fixando sua

---

<sup>11</sup> Disponível em: <[http://www.irlandeses.org/0601\\_032to034.pdf](http://www.irlandeses.org/0601_032to034.pdf)> Acesso em: 15 out. 2009.

<sup>12</sup> Disponível em: <[http://www.irlandeses.org/0601\\_032to034.pdf](http://www.irlandeses.org/0601_032to034.pdf)> Acesso em: 15 out. 2009.

<sup>13</sup> Disponível em: <[http://www.bvp.org.py/biblio\\_htm/centurion2/cen2\\_26\\_28.htm](http://www.bvp.org.py/biblio_htm/centurion2/cen2_26_28.htm)> Acesso em: 16 out. 2009.



residência em Buenos Aires. Suas obras são: *Guerra do Paraguai, a Conspiração, o Lopizmo* (1913), *Vencer ou morrer* (1920), *Um tirano em Sul América – Francisco Solano Lopez* (1925). Nestas obras, expôs seu ponto de vista, inteiramente contrário ao enaltecimento de Solano López.

A epígrafe: “... yacente en solitária fosa, custodiada por sombras de guerreros armados...” é do argentino Carlos Guido y Spano,<sup>14</sup> que nasceu em Buenos Aires (1827-1916), poeta clássico e sentimental. Em 1854, iniciou-se na poesia publicando algumas composições na revista *El Paraná*, neste mesmo ano, publicou a obra, *Ecos Lejanos* e em 1871, *Hojas al Viento*, entre outras. A citação do poeta argentino configurou uma predileção estética do escritor.

## 6.2 A voz narrativa de “Noite no acampamento”

Neste conto, o narrador procura reconfigurar um passado que se diz glorioso pela grandeza e pelas marcas que deixou na História e que se projetou no futuro pela construção de uma narrativa que concebe, no presente, este passado. O olhar do narrador se detém nos rasgos deixados pela historicidade para designar, como diz Genette (1974, p. 23) “[...] uma série de acontecimentos fictícios, usando a linguagem escrita nas mais diversas relações e encadeamentos no discurso”. Podemos ver no conto uma situação narrativa complexa, de caráter dramático, do ponto de vista do discurso e da narração, na qual o narrador resgata na ficção, sujeitos reais que marcaram uma época e que são transportados mimeticamente para o conto. O narrador se detém na descrição hiperbólica dos fatos e das ações e as personagens apresentam-se como figuras saídas de um tempo mitológico.

A descrição revela-se um dos pontos importantes deste conto, pois o narrador a emprega para provocar o efeito dramático que ele quer dar à narrativa, intensificando aspectos físicos e psicológicos das personagens, o que pode-se ver nesses trechos:

---

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.los-poetas.com/e/biocarl.htm>> Acesso em 16 out. 2009.

A marcha silenciosa através o paiz deserto tinha algo daquelle negro desfilando de almas nos abysmos do Ôrcó, sob a vara horrenda dum deus vingador. (N.A., p. 47)

Assaltava-os tambem a fome, não a fome mobilizada das grandes carestias, mas a fome do deserto, irregular, imprevisivel, traiçoeira, que póde durar apenas um dia ou arrastar-se por semanas e mezes. (N.A., p. 48)

No bivaque, ao pôr do sol, essa figura dramatica gesticulando contra a chapa avermelhada do céu, convocava como o propheta sanguinario de uma época apocalyptica. (N.A. p. 50)

Na soldadesca e na população que os seguia lavrava o delírio. As *Taboas de sangue* começavam a tingir-se com os nomes das victimas... N.A. p. 53)

E o exercito avançava soturnamente no rumo das cordilheiras, repartindo a sua carne entre o invasor e o verdugo, - uma carne villipendiada e pudibunda de cão. (N.A. p. 54)

O moribundo ensaiou uma estocada com o espadim que trazia atado ao punho:  
- Muero con mi patria!... (N.A. p. 59)

As personagens apresentam-se, em sua maioria, inominadas, indicadas por sua função: servidores da igreja, velhos capitães, camponeses bisonhos, recrutas, civis, mercenários, marechal, oficiais técnicos, mulheres esfarrapadas, general, soldados, ditador, vice-presidente da república, imperador. Os únicos nomeados se apresentam como coadjuvantes na trama: o coronel Caminos, um estrangeiro, e o índio Bartholomeu, que recebe outras designações, como, bruxo, feiticeiro e adivinho. Os dois eixos principais que sustentam a narrativa são o Marechal e o seu perseguidor, o General; é por meio deles que o narrador configura todas as ações da trama.

A representação do tempo encontra-se assinalada pelo narrador por expressões temporais: “apenas um dia ou arrastar-se por semanas ou meses”; “dissipava num instante”; “A fuga durava mais de um ano”; “A guerra continuara, pois”; “A terminação da guerra”. Vemos o tempo cronológico em: “Naquela manhã”; “véspera”; “pôr do sol”; “Numa manhã, pela alvorada”; “Era de manhã”; “No sol”; “A noite”; “descia a tarde”; “Hora da sesta”; “O sol poente”. Aparece o tempo psicológico em: “O marechal estranhava que ainda não lhe tivessem vindo trazer notícias da vanguarda”; “O marechal tinha ainda uma esperança, alcançar a fronteira”; “O adivinho fora murmurando qualquer coisa, consigo mesmo: ‘Apresta-te, Supremo, soou a tua hora!’”; “ Descia a tarde. Estava tudo acabado. Tudo em ordem. Tudo passado...”.

Do ponto de vista da perspectiva narrativa, o narrador se apresenta em terceira pessoa, delegando às personagens a condução das ações. É através do ponto de vista do Marechal que se desenrola todo o drama da guerra. A narrativa dos acontecimentos, narrados no presente, a partir do passado, e desenvolvida de forma linear: “a fuga”; “o perseguidor sempre adiante de si”; “a continuação da guerra”; “o avanço do exército”; “o choque”; “o aniquilamento”; “a morte”; “o término da guerra”.

Percebe-se, ainda, que o narrador focaliza o olhar sobre certas personagens para comprovar o sentimento vivido por elas a respeito da guerra e por ser o grande motivo de estarem ali. O texto caracteriza-se assim como focalização interna, em que o narrador diz o que certa personagem sente. Tal focalização é interna múltipla, com os focos se alternando e, advindo dessa alternância entre os vários focos, insuspeitáveis semelhanças nas dores, que se vão revelando na sequência, conforme a intensidade dos pensamentos, o desastre eminente, o ápice do conto, que é o término da guerra.

Exercito: “Ao contacto da morte, tomava-se dessa serenidade infeliz e sem esperança que constitue o desespero dos fortes e dos scepticos. Rumára as cordilheiras como um refugio, no instincto de occultar a derrota e o aniquilamento, - que é o pudor extremo dos guerreiros”. (N.A. p. 47)

Marechal: “Tinha ainda uma esperança. Nada é mais afflictivo do que uma esperança. Em conciliabulos sombrios, nos desvãos do acampamento, dizia-se que elle pretendia alcançar a fronteira”. (N.A. p. 49)

Velhos generaes: “que vinham desde o começo da campanha, que durante o longo decurso desta haviam tido todas as occasiões para medirem a enorme desproporção dos combatentes”. (N.A. p. 51)

Estrangeiros: “esses officiaes technicos que abundavam tanto num como noutro campo, e que acompanhavam as phases daquela luta desesperada com a calma compenetração de profissionaes”. (N.A. p. 51)

Soldadesca e população: “que os seguia lavrava o delírio. A febre, o espírito da tragedia [...] punha-se a falar pela bocca dos tresvairados”. (N.A. p. 53)

Indio Bartolomeu: “Numa língua barbara, elle concitava o exercito a acompanhar o Chefe Supremo”. (N.A. p. 54)

General: “Tudo passado... Elle então marchou resolutamente contra o clarão, as narinas escancaradas de prazer e de victoria!” (N.A. p. 62)

O narrador heterodiegético deste conto é responsável pela narração dos acontecimentos e, nessa condição, confere objetividade à narrativa. A instância narrativa, em relação ao tempo, configura-se no conto estudado como narração ulterior, mas marcada pelo uso do pretérito, define a indeterminação da distância temporal entre história e narração. Como no estatuto do narrador, o conto se apresenta em nível externo, o narratário também acompanha este estatuto, tratando-se, portanto, de narratário extradiegético, apenas virtual.

Em alguns trechos, o narrador solicita um contato com o receptor do discurso para verificar se a mensagem está sendo transmitida, como em:

O inimigo, todavia estava perto. Rondava-os. Mas “- Onde? Onde? -” a tropa não sabia. (N.A. p. 49)

[...] – Era preciso fazer a guerra! Continuar a guerra! A todo o transe! A guerra!...

[...] – A guerra! A continuação da guerra até succumbirmos todos!(N.A. p. 50);  
Não havia senão uma opinião: a de que o rigor traria a purificação e a victoria. (N.A. p. 54)

– Que novidades ha na vanguarda?...  
Uma vozearia retumbava no acampamento:  
- O inimigo!... O inimigo!... (N.A. p. 55)

A seguir, aparecem em alguns trechos do conto as características: determinação, continuidade, segurança, afirmação, obscuridade, e funções do narrador: narração, testemunha, ideologia, regência, comunicação, conforme as análises feitas por Maria Lucia de S. Agra na obra *Meus verdes anos* de José Lins do Rego e a obra *Discurso da Narrativa* de Genette. Tais características se manifestam em todo o texto editado, mas para desenvolver a análise, foram discutidas separadamente, selecionados os mais significativos, em fragmentos diferentes e seguindo a ordem das páginas.

A primeira característica, a determinação, aparece no início do relato, quando o narrador introduz o tipo de discurso que ira desenvolver, já sem as hesitações registradas no prototexto:

O exercito estava reduzido a pouco mais de uma centena d' homens. Ao contacto da morte, tomava-se dessa serenidade infeliz e sem esperança que constitue o desespero dos fortes e dos scepticos. Rumára as cordilheiras como um refugio, no instinto de occultar a derrota e o aniquilamento, - que é o pudor extremo dos guerreiros. (N.A., p. 47)

Aparecem mais duas características: a continuidade, que designa a confiança nas atitudes empreendidas pelo protonarrador, e a segurança, quando o narrador tem certeza que todas as palavras usadas foram essenciais para atingir a emoção desejada, após várias releituras e rasuras durante a escritura do texto:

A hecatombe era ainda da vespera. No bivaque, ao pôr do sol, essa figura dramatica, gesticulando contra a chapa avermelhada do céu, convocava como o propheta sanguinario de uma época apocalyptica.  
- Era preciso fazer a guerra! Continuar a guerra! A todo o transe! A guerra!...  
A guerra era a defesa do sólo, cuja posse tornára-se um prodígio para aquelle grupo de famintos. Sob essa bandeira, a conscripção fazia-se automatica, - o que explica a espantosa aptidão do exercito para arder até o ultimo homem e recompôr-se subitamente, nesse movimento diphasico da bravura.  
- A guerra! A continuação da guerra até succumbirmos todos!  
(N.A., p. 50)

A próxima característica, a afirmação, se refere ao narrador firme, decidido, que tem certeza do seu discurso, podemos comprová-lo no trecho:

A guerra continuára, pois.  
O generalissimo das tropas – Silla em Sul America – multiplicou-se, então. Ergueu um exercito de improviso. De improviso levantou arsenaes, encravados no deserto, capazes de produzir tres canhões por semana. Rodeou-se de todos os meios de combate. Por fim – montou o Terror. (N.A., p. 53)

A obscuridade, mais uma característica, as reais intenções do narrador ficam disfarçadas, pois o leitor não tem acesso ao material de processo, como no fragmento: “Era o aniquilamento. Conquanto conformado com o fim (esse fim que elle tanto temia e desejava, a um tempo) resolveu reagir e salvar-se! Sempre fôra tão facil! Era só retroceder, abandonar, fugir!...” (N.A., p. 58)

Por fim, enumeram-se as funções do narrador logo que ele assume a narração dos fatos já estruturados pelo protonarrador. A primeira função seria a testemunhal ou atestadoo, cujo objetivo é transmitir as emoções e anseios do narrador, a mensagem é subjetiva e centrada em quem emite o discurso, aparece nos seguintes trechos:

O Marechal tinha ainda uma esperança. Nada é mais afflictivo do que uma esperança. (N.A. p.49)

Elle desencadeára a guerra num sentimento vago de rancor e de ousadia. Depois, deante da acção tenaz e systematica do inimigo, mobilizára o exercito e o atirára para frente, para se atordoar. Seguirá mesmo, em pessoa. Tímido, provou a linha de fogo, como para se certificar da existencia da lucta! De uma lucta que, entrectanto, era a obra indecisa e nebulosa da sua vontade... (N.A. p. 49)

Elle então marchou resolutamente contra o clarão, as narinas escancaradas de prazer e de victoria! O sol poente, rubro, entrava por detrás das nuvens pardacentas, achatadas contra o céu, deixando ver illuminados apenas os seus bordos, que flammejavam como se tivessem sido recortados com uma tesoura incandescente.

– Oh! A gloria! A gloria do sol!

E, tendo contemplado por momentos a pompa sanguinolenta do crepusculo, desapareceu, todo em brasa, como que forjado na luz, na barraca do vencido... (N.A. p. 62-63)

Outra função encontrada é a da comunicação, cujo objetivo é estabelecer uma relação e um diálogo entre o narrador e o narratário, ambos extradiegético, ao utilizar o discurso direto, por efeito dramático, dirigindo-se aos narratários - extra e intra diegético – interrogando (?) ou apelando (! - ...) enfaticamente, a exemplo dos seguintes segmentos:

Naquella manhã, o Marechal extranhava que ainda lhe não tivessem vindo trazer noticias da vanguarda. O inimigo todavia estava perto. Rondava-os. Mas “-Onde? Onde? –” a tropa não sabia”. (N.A. p. 49)

A hecatombe era ainda da vespera. No bivaque, ao pôr do sol, essa figura dramatica gesticulando contra a chapa avermelhada do céu, convocava como o propheta sanguinario de uma época apocalyptica.

- Era preciso fazer a guerra! Continuar a guerra! A todo o transe! A guerra!... (N.A. p. 50)

A febre, o espirito da tragedia que dorme em toda multidão e que só as grandes convulsões mettem em evidencia, punha-se a falar pela bocca dos tresvairados:

- Mas elle incarna a Patria!

- Elle é o Christo do seu Povo!

- Elle é o Justicador! (N.A. p. 53)

O general puxou da carteira. Tomou um lapis e, a mão tremula, escreveu rapidamente quatro linhas à sua excellencia o commandante em chefe das forças, pondo-lhe ao corrente dos acontecimentos e dando-lhe os parabens pela terminação da guerra. Arrancou a folha, entregou-a ao ajudante de ordens e este partiu.

“- A terminação da guerra! A terminação da guerra!” (N.A. p. 61)

Outra função encontrada é a ideológica, quando o emitente transmite uma informação objetivamente, justificando e explicando. São intervenções diretas ou indiretas do narrador a respeito da história, verificadas nesses fragmentos:

O exercito estava reduzido a pouco mais de uma centena d' homens. Ao contacto da morte, tomava-se dessa serenidade infeliz e sem esperança que constitue o desespero dos fortes e dos scepticos. Rumára as cordilheiras como um refugio, no instinto de occultar a derrota e o aniquilamento, - que é o pudor extremo dos guerreiros. (N.A. p.47)

A guerra era a defesa do sólo, cuja posse tornára-se um prodigio para aquelle grupo de famintos. Sob essa bandeira, a conscripção fazia-se automatica, - o que explica a espantosa aptidão do exercito para arder até o ultimo homem e recompôr-se subitamente, nesse movimento diphasico da bravura. (N.A. p. 50)

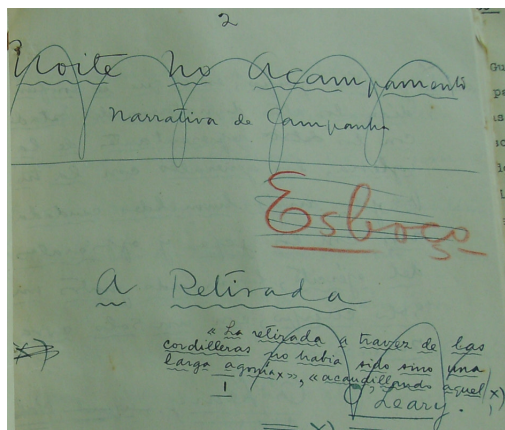
### 6.3 A construção de “Noite no acampamento”

As rasuras dos manuscritos e dos datiloscritos do conto em estudo servem de testemunho do longo caminho percorrido pelo escritor até chegar ao seu texto final. A análise parte das rasuras consideradas relevantes, para descrever as características e funções do protonarrador.

Escrito em 35 folhas sem pauta, o manuscrito de “Noite no acampamento” apresenta-se em letra cursiva. As rasuras ocorrem durante a construção do texto, porque houve uma atitude crítica do autor em relação à sua linguagem bem como na organização interna do discurso. Constatou-se que as rasuras do manuscrito foram quase que totalmente assimiladas pelo datiloscrito, portanto, serão feitas observações somente se houver modificações nesse segundo texto. Decidiu-se, também, preservar a numeração proposta pelo autor para simplificar a análise.

Conforme Agra, o protonarrador pode apresentar duas características enquanto produz seu discurso: a hesitação e a experimentação, marcas que ele deixa enquanto vai selecionando os elementos que melhor se encaixam ao texto. As duas características se mostram evidentes já nas duas primeiras folhas do manuscrito, quando o protonarrador começa a arranjar o corpo da narrativa. Primeiro, ele subverte os lugares da dedicatória e da epígrafe, deslocando a primeira, que estava logo após o

título do conto, na folha um, para a folha dois, antes do intertítulo “A retirada”. A seguir, na folha dois, ele traça um esboço do primeiro capítulo, experimenta uma epígrafe, ela é rasurada e substituída.



NOITE NO ACAMPAMENTO  
(narrativa de campanha)

#À memória de meu pae, Silvio R. Machado#  
#À minha mãe, D<sup>a</sup> Elvira T. Machado#

#A verdade, para um artista, não é a verdade histórica: mas a que deriva da beleza.# (Pt. m. f.1)

ESBOÇO

A Retirada

[ La retirada a través de las cordilleras no había sido sino una larga agonía...]  
O'Leary

< Em aquél patético grupo, em el que se confundían altos dignatarios del estado com los representantes de la iglesia, los generales com la tropa y los más humildes ciudadanos com los jefes y oficiales del ejercito, formando juntos un solo cuerpo, com un solo corazón... > O'Leary (Pt. m. f. 2)

Pinheiro Passos ressalta que uma das qualidades do protonarrador é selecionar elementos lexicais para incorporar ao seu texto, usando conhecimentos adquiridos pelo autor para reorganizá-los no discurso que está produzindo. Ao iniciar a experimentação o protonarrador vai fazendo intervenções no texto, na tentativa de encontrar o que melhor se encaixa ao conjunto em construção. Aparecem vários exemplos, como neste trecho do datiloscrito, onde o protonarrador hesita entre duas contrações: “Rumara as cordilheiras como um refúgio, [nesse] <no> instinto de ocultar a derrota e o aniquilamento”.(Pt. d. p. 23)



A primeira transmite um sentido de proximidade, um sentimento interno, e a segunda, já assinala um caráter mais objetivo, impessoal. No texto manuscrito o termo “nesse” (Pt. m. f. 3) não foi rasurado, o que acontece no datiloscrito e se manteve na obra impressa.

O protonarrador experimenta novamente, como se confirma neste trecho:

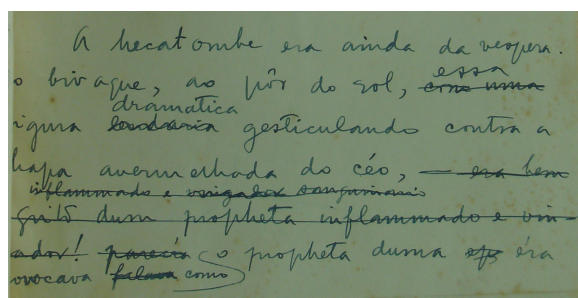
Todos os élos tinham sido desfeitos, acotovelavam-se altos dignitários do Estado com míseros [representantes] <servidores> da igreja, os velhos capitães, que haviam iniciado a guerra, com os camponeses bisonhos, os recrutas, os civís e os mercenários. (Pt. m. f. 4)

Ele substitui a primeira expressão, “representantes”, termo que significa uma pessoa que assume a posição de outra, para colocar “servidores”, posição subalterna, que designa aquele que serve, mais condizente, no entender dele e para esse contexto, com o papel de alguém que trabalha para a igreja.

Aparece mais uma atitude do protonarrador, a proposição, que constitui a busca da palavra ou expressão ideal para colocar em uma circunstância narrativa. Ele propõe neste segmento do manuscrito: “O perseguidor fizera do myzterio uma trincheira movel, que elle ia [lançando] <deslocando> sempre adeante de si, a medida que avanzava” (Pt. m. f. 7), ao trocar um verbo, “lançando”, por outro, “deslocando”, de mesma função sintática, mas que denota significados diferentes, ele procura um termo mais apropriado ao referente trincheira móvel, pois lançando significa arremessar, atirar, enquanto que deslocando, denota mudar de um lugar para outro, mais adequado ao processo significativo da frase.

Outra atitude aparece no datiloscrito, o retorno ao texto, quando o protonarrador volta à narrativa para corrigir alguma coisa, como no trecho: “Conquanto <ainda> reconhecendo um chefe, naquele vulto sombrio que puxava a enfiada de espectros” (Pt. d. p. 23), confirma-se isso quando ele acrescenta a palavra “ainda” que estava no manuscrito, fazendo isso à caneta, em letra cursiva.

Ele tem a mesma atitude de retorno ao texto na seguinte parte do manuscrito: "A retirada só se iniciára depois de tentados todos os meios <de ataque>" (Pt. m. f. 8-9), quando acrescenta a expressão "de ataque" que sente complementar o conjunto da frase. Verifica-se o retorno ao texto, porque as marcas deixadas são bem evidentes, o protonarrador coloca um v aberto e a palavra logo acima.



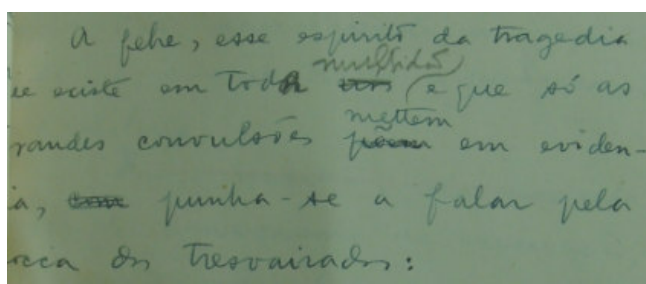
A seguir, no trecho:

A hecatombe era ainda da vesper. No bivaque, ao pôr do sol, [como uma] <essa> figura [lendaria] <dramatica> gesticulando contra a chapa avermelhada do céu, [era bem inflamado e vingador sanguinário] [grito dum propheta inflamado e vingador!] [parecia] convocava [falava] como o propheta duma [epo] éra apocalyptica e sanguinária. (Pt. m. f. 9)

Aparecem mais duas características do protonarrador: a transparência e o dinamismo, na primeira evidenciam-se suas intenções textuais e na segunda, mostra os movimentos desse ser dinâmico que volta ao texto para acrescentar, substituir, retirar, remontar e dissimular suas intenções. Analisando as rasuras, verifica-se no discurso uma referência ao Apocalipse, narrado no Antigo Testamento, que trata dos profetas, da vingança divina, da destruição pelas guerras, do final dos tempos. Mas é na construção do texto que fica claro esse caráter ideológico que não pertence ao protonarrador, mas sim ao autor, que tenta se esconder, mas vai deixando vestígios de sua presença nos movimentos do sujeito da enunciação.

Aparece a atitude de experimentação neste fragmento: “– O que explica a [estranha] <espantosa> aptidão do exercito para arder até o último homem” (Pt. m. f. 11), o protonarrador hesita entre dois adjetivos, mas opta por “espantosa”, que significa algo assombroso, que mais se adapta ao argumento de sua criação.

Todos os movimentos que caracterizam o protonarrador são feitos para desempenhar suas principais funções, orientar o processo de escritura e comandar a encenação da narrativa, mas também apresenta duas funções específicas, narrar e dar testemunho da história que constrói. Vê-se isso neste fragmento: “A guerra continuára, [porém] <pois>” (Pt. m. f.13), o protonarrador fica indeciso entre duas conjunções, retira “porém”, que expressa contraste e acrescenta “pois”, que anuncia uma idéia de consequência, mais de acordo com a função testemunhal.



Observa-se, nos trechos a seguir:

A febre, [esse] <o> espírito da tragedia que [existe] <dorme> em [todos nós] <toda multidão>, e que só as grandes convulsões [põem] <mettem> em evidencia, punha-se a falar pela boca dos tresvariados:

- Mas elle incarna a Patria!
- Elle é o Christo do seu Povo!
- Elle é o justicador! (Pt. m. f. 14)

O protonarrador se caracteriza pela experimentação. Primeiro, ele utiliza um pronome demonstrativo, “esse”, para se referir ao substantivo, rasura e logo em seguida, acrescenta o artigo “o”, no sentido de dar um aspecto mais universal ao significado da frase. No texto datiloscrito, ele acrescenta o demonstrativo “esse”, corrige, trocando-o para o artigo “o”, ficando evidente o lapso cometido e a hesitação do protonarrador entre um termo e outro. (Pt. d. p. 27)

Após, acrescenta a expressão “existe em todos nós”, rasura e substitui por “dorme em toda multidão”, transferindo o caráter pessoal do seu discurso, designado pela expressão “todos nós”, para outra, “toda multidão”, significando reunião de pessoas, portanto mais dramático, impessoal. No momento em que substitui uma expressão por outra, muda o foco de significação, pois o referente, o espírito da tragédia, que antes tinha uma existência real e pessoal, agora passa a vigorar como oculto na multidão, precisando de um motivo muito intenso para aflorar. No trabalho exercido pelo protonarrador, se evidencia, além da função narrativa, a de atestamento, que fica evidente no manuscrito, mas velada no momento em que ele transfere a carga emocional para a impessoalidade.

No próximo segmento, o protonarrador toma uma atitude de transparência com relação ao seu texto, na medida em que ele arruma, risca e desloca um parágrafo da folha 15 para a 16 -17:

#Numa manhã, pela alvorada, antes de começarem as execuções, no recinto entrincheirado do campo, foi visto um [eclesiástico] vulto escuro arengando a tropa. Fizera-se um meio tumulto ao seu redor.

- Quem é?

- O índio Bartholomeu, creio.

O feiticeiro.

- E que diz elle?

[<numa língua barbara>], elle concitava o exercito a acompanhar o Chefe Supremo.

- Vá observál-o de perto.

O bruxo pouco [adeant] accrescentava. Bordava todo o seu sermão sobre um conceito tranqüilo <e sedicioso>: [A elle pouco acrescentava. Bordava todo o seu sermão sobre um conceito tranqüillo que diz] que a patria é a offerta, a offerta mansa, a offerta do senhor aos exilados deste mundo...# (Pt. m. f. 16-17)

No fragmento acima, parece evidente a intenção de acrescentar uma personagem, para, através dela, expressar certa conotação religiosa, intenção na realidade, do autor. Primeiro, ele adiciona “eclesiástico” (um ente que pertence à igreja), rasura e coloca “vulto escuro” (uma figura sinistra), depois nomeado como bruxo (um sujeito ligado às ciências ocultas), que falava numa língua que ninguém entendia, comunicando-se através de sermões (falas imbuídas de alguma moral). Tais rasuras mostram a preocupação do protonarrador em se comunicar com o protonarratário e assim, atingir o leitor, destinatário do seu discurso. Desta forma, deixa impresso o

caráter ideológico que permeia sua relação de compreensão com o leitor, a qual fica subtendida no discurso da personagem adjuvante.

Encontram-se, nos fragmentos a seguir, três funções essenciais que participam dos movimentos de construção do texto: a regência do processo, o atestamento e a comunicação com o protonarratário:

[O panno com as armas da republica que fluctuava á porta da barraca,] <O panno com as armas da republica que, a guisa do reposteiro, fluctuava brandamente á [aragem matinal] porta da barraca abriu-se violentamente.>  
– Marechal! Venho convidar-vos [para] <a> morrer!  
<Era de manhã> Elle vestia-se [cuidadosamente] <lentamente>. Não pudera reprimir um movimento de horror.  
[Depois de um momento, sentindo com um frío banhar a percorrer-lhe ao longo da guéla, murmurou difficilmente]:  
- Que [é que] <novidades> ha na vanguarda?...[coronel?...]  
Uma vozearía retumbava no acampamento:  
- O inimigo!... O inimigo!... (Pt. m. f. 19-20)

No primeiro parágrafo, o protonarrador articula as frases, tentando encontrar os termos certos, que designam exatamente o que ele precisa para completar seu pensamento. Como regente do processo, retira uma frase inteira, reinicia outra com basicamente os mesmos termos, adiciona duas palavras, “aragem matinal”, no interior da oração, mas rasura posteriormente.

No parágrafo seguinte até o final, vê-se o protonarrador assumindo as funções de atestamento e comunicação com o protonarratário, esse ser que tem a função principal de orientar o sentido preciso da narrativa concebida. Acrescenta um dado temporal para a cena, “era de manhã”, após, descreve com minudência como a personagem se sentia àquela hora. Em seguida, rasura um adjetivo, “cuidadosamente”, e substitui por outro, “lentamente”, na certeza de prolongar a situação aflitiva, comprovando a tentativa do protonarrador de construir um texto onde as emoções são exacerbadas e, ao mesmo tempo, se comunicar com o protonarratário. Na tentativa de aumentar a sensação de desgraça iminente, ele acrescenta uma nova sentença após aquela que descrevia o estado mental da personagem, mas recua, rasura a oração, pois sente que havia alcançado a comunicação pretendida com o protonarratário.

No texto datiloscrito o protonarrador retorna ao texto, substitui um termo que já estava no manuscrito, “a porta”, substitui por “a entrada”, mais adequado ao referente barraca, que denota tenda de campanha. (Pt. d. p. 29)

No próximo segmento, o protonarrador usa a característica da experimentação e a função de regente do processo:

No centro da vasta depressão onde se extendia o [bivaque] <alojamento>, um grupo pardacento e [indeciso] <amotinado> seguia, <no sol>, algumas mulheres esfarrapadas, que avançavam em <sua> direcção, <gritando e> gesticulando desordenadamente. (Pt. m. f. 20)

Experimenta o termo “bivaque”, retira e substitui por “alojamento”, dois substantivos comuns, o primeiro equivale à tenda de campanha, o outro constitui uma instalação, portanto, mais adequado ao espaço físico onde se encontravam tais personagens. Logo, na função de estabelecer conexões, acha necessário dar mais um adjetivo ao termo grupo, além de pardacento, coloca “indeciso”, substitui por “amotinado”, sinônimo de rebelado, mais de acordo com a situação do grupo mencionado. Depois, sendo uma característica bem peculiar deste protonarrador, explicitar o tempo para a narrativa, ele acrescenta “no sol”. Após, continuando com a regência do texto, ele adiciona “gritando e”, para não deixar dúvidas do caráter dramático inerente ao seu discurso.

Nestes segmentos:

[O inimigo matou a guarda avançada do passo!]  
– Eles vêm ahi! <Estão> no Passo da Taquara! Mataram a guarda - avançada e marcham sobre [nós!] <o acampamento!>  
O Marechal arredou-as brutalmente [sem as atender] desceu numa rajada.  
Um soldado trouxera-lhe o cavallo. Elle montou. Fez signal a um <jovem> official que [se achava] [se encontrava perto] <se aproximava precipitadamente.>  
O soldado ouviu-lhe determinar <com a voz agitada> que [fosse] <corresse> a avisar á sua mãe e que fosse queimar o archivo.  
– E agora ás armas, camaradas!  
[Ouviam-se] <Sentiam-se> os primeiros ribombos do [bom] canhão. (Pt. m. f. 21-22)

Evidencia-se a clara intenção de comunicação estabelecida pelo protonarrador com o protonarratário, ficando manifesto que ele precisa desse dialogo para fazer as conexões, as substituições, os acréscimos, que lhe darão a certeza de estar no caminho certo. Ao se preocupar com os detalhes e com a clareza, tentará usar os termos corretos que assegurem um discurso coerente que chegue ao protonarratário, e assim, fazer as correções necessárias. Primeiro, rasura uma frase e com a ajuda do protonarratário, reorganiza seu discurso, acrescenta um verbo de ligação, “estão”, para o texto ficar mais claro, depois rasura o pronome pessoal “nós” e acrescenta “o acampamento”, na tentativa de ampliar o campo de visão e delimitar o espaço físico onde as próximas ações serão arquitetadas.

A seguir, é dada ênfase a um dos personagens centrais da narrativa, o “Marechal”, para quem será preciso montar um texto coerente que leve em consideração o estado emocional alterado dessa figura dramática que, sentindo o fim próximo, tenta se salvar. Tais movimentos criativos do protonarrador são orientados para quem o compreende, o protonarratário, que o leva a introduzir elementos novos, auxiliando assim, na concepção do texto. Acrescenta “jovem”, um adjetivo para o substantivo “oficial”, depois propõe três expressões com verbos pronominais, rasura as duas primeiras e fica com a terceira proposta, “se aproximava precipitadamente”. No próximo parágrafo, o protonarrador, sempre em dialogo com o protonarratário, sente necessidade de colocar uma expressão, “com a voz agitada”, que revela o estado perturbado do Marechal e intensifica o efeito sensorial do segmento. No final deste trecho, coloca dois verbos no subjuntivo, experimenta, “fosse”, rasura e substitui por “corresse”, para dar mais velocidade à ação. Em seguida, substitui “ouviam-se” por “sentiam-se”, dois verbos ligados aos sentidos, opção que implica uma semelhança nas escolhas desse construtor de textos.

No datiloscrito, ele continua a comunicação já concebida no manuscrito, sendo que a única alteração é a ordem nos termos da expressão, “eles vem aí”, no manuscrito, por “eles aí vem”, que passa a vigorar no datiloscrito. (Pt. d. p. 30)

Nos trechos a seguir, o protonarrador utiliza a característica da experimentação e ao mesmo tempo a função de regente do processo:

A officialidade, imitando nisso a conducta do generalissimo, havia-se apresentado como para uma parada, ostentando as suas insignias <militares> e as condecorações de guerra, conquistadas [no decurso] <ao longo> da [refrega] campanha. (Pt. m. f. 23)

No momento em que vai elaborando o texto, ele seleciona no léxico da língua as palavras que farão parte da trama intuída para cada uma das personagens. Essas escolhas, voluntárias ou movidas por simples intuição, fazem do manuscrito um documento com valor de coisa viva. O protonarrador acrescenta “militares” para completar o sentido do termo insignias. Logo após, experimenta a expressão “no decurso”, que equivale ao tempo de duração de algo, rasura e coloca “ao longo”, indicando algo demorado, de longa duração.

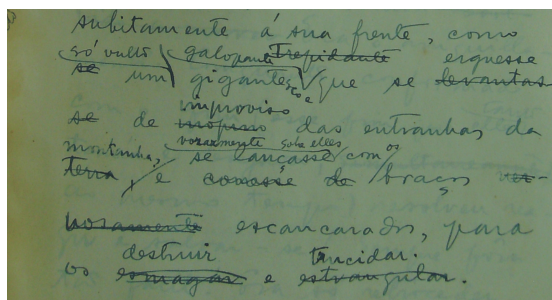
Continuando a análise do prototexto do conto, Aparece nestes trechos do manuscrito, o protonarrador manifestando duas características, a hesitação, e a experimentação, em decorrência do retorno ao texto:

Como [fossem] <os combatentes fossem> poucos e todos de cavallo, dispuzeram-se numa linha cerrada na frente do acampamento, prompts para o [ataque] <combate>, apoiando-se [na matta] <no bosque> <[próximo]>. (Pt. m. f. 24)

Utiliza o verbo “fossem”, rasura, mas volta a utilizá-lo mais adiante, quando retorna ao texto e refaz a frase completando o sentido de “combatentes”. Comprova-se o retorno ao texto pelas marcas deixadas no manuscrito: a letra e o traçado diferem do usual, sendo que a palavra ou expressão é adicionada logo acima da rasura. Na continuação, experimenta “ataque”, rasura e substitui por “combate”, pois na configuração da cena o termo ataque equivale a assalto, investida, o que mudaria o sentido da ação, uma vez que os combatentes estavam dispostos na frente do acampamento, a espera do inimigo, o que indica passividade, portanto, combate seria o termo correto para completar a cena. Estendendo a representação do episódio, ele experimenta novamente com a expressão “na mata”, rasura e substitui por “no bosque”, palavras semelhantes, mas que representam dimensões diferentes. Quando já havia



colocado um ponto final no parágrafo, resolve acrescentar o termo “próximo”, para delimitar a distância entre os combatentes e o bosque, mas desiste e retira, deixando o texto como estava. Todos esses movimentos configuram o protonarrador definindo suas funções de orientar e comandar a narrativa.



O manuscrito dá a idéia de escrito a mão, um amontoado de folhas contendo a gênese da criação, idéias brotando, rabiscos, riscos, palavras que se relacionam na página em branco. No meio disso, o autor cede lugar para o protonarrador na construção do texto, até chegar à obra acabada.

Nos próximos segmentos o construtor do discurso usa o seu dinamismo para acrescentar, suprimir ou movimentar seu texto numa tentativa de reagrupamento de idéias, logo após, orienta o processo de escritura e assume uma posição ideológica perante os fatos que narra:

O campo fôra installado [ao pé da] <em plena> serrilhada, numa dobra profunda do terreno. De <tal> modo, que o inimigo pôde despontar subitamente á sua frente, como [só vulto] um gigantesco galopante [trepidante] que se [levantasse] <erguesse> de [impro] improviso] das entranhas [terra] da montanha, [e corresse de] se lançasse <vorazmente sobre elles>, com os braços [ileg.] escancarados, para os [esmagar] <destruir> e [estrangular] <trucidar>. (Pt. m. f. 24)

Primeiro, ele descreve o espaço físico onde se encontram as personagens Marechal e seu exército, e onde se darão as próximas ações da trama. Começa com a expressão “ao pé da” serrilhada, que dá idéia de base, depois rasura e substitui por “em plena” serrilhada, significando na própria, totalidade. Em seguida, sente necessidade de buscar os termos ideais para o conjunto dramático que pretende compor, propondo vários termos e rasurando-os logo em seguida até formar um novo período. Esse

movimento em busca do sentido exato configura parte do pensamento ideológico do autor, que orienta o processo com a voz do protonarrador. O inimigo manifesta, no conto, a metáfora do gigante galopante que quer destruir e trucidar. Na realidade, a intenção do protonarrador é de colocar em evidência um ponto recorrente em todo discurso, a guerra, os conflitos políticos e sociais.

No datiloscrito se verifica que o construtor, não satisfeito com as alterações do manuscrito, retorna ao texto, suprime “se lançasse”, acrescenta “carregasse” e, a seguir, o termo “esmagar”, que já havia sido rasurado no manuscrito, sendo trocado por “destruir”, volta no datiloscrito, mas é substituído por “atenazar”, comprova-se também, o protonarrador usando o dinamismo para encontrar o termo exato que complete o discurso. (Pt. d. p. 31)

No próximo segmento, o protonarrador utiliza outra característica para a construção do enunciado, a experimentação e a atitude de retorno ao texto, ao mesmo tempo assume a função de regente do processo: “O chóque foi [retumbante] <tremendo>. A guárda vélha cáíu despedaçáda. O assaltante desenrolou imediatamente [o ataque] <a operação> para um e outro lado, abraçando, finalmente, todo o panorama.” (Pt. m. f. 25)

O protonarrador configura as próximas ações da narrativa no inevitável encontro entre os dois oponentes, o protagonista Marechal e seu exército e o inimigo que os seguia de perto. Experimenta a expressão o choque foi “retumbante”, que remove, trocando pelo termo “tremendo”. Como se pode ver, experimenta termos de mesma função sintática, mas apresentam diferenças no significado, pois o primeiro termo, de valor sensorial auditivo é trocado por outro, que denota sensação tátil, porque ligado a sensações do corpo físico. No momento de refazer seu texto, busca outro que melhor se adaptasse a sua narrativa, pois mantendo o argumento do referente, acrescenta mais tensão à narrativa. Na frase seguinte, o protonarrador muda o foco de observação, passando a descrever os feitos concernentes aos inimigos do protagonista Marechal. Retorna ao texto, adiciona “a operação”, acima da palavra rasurada “ataque”, o que é comprovado pelo uso do lápis de cor diferente do texto.

Nos trechos seguintes, verifica-se o protonarrador assumindo a função de atestamento da história:

[Ele estava resolvido a morrer]. Era o aniquilamento. Conquanto conformado com o fim (esse fim que ele tanto temia e desejava, [simultaneamente] [ao mesmo tempo]), resolveu reagir e salvar-se! Sempre fôra tão fácil! Era só retroceder, abandonar, fugir!... (Pt. m. f. 25-26)

No trabalho criativo do protonarrador fica clara sua função de testemunha, pois acrescenta no início do parágrafo uma sentença que se refere ao Marechal, “Ele estava resolvido a morrer”, rasura e acrescenta “Era o aniquilamento”, ficando duplamente expresso no manuscrito o sentimento de derrota desse ser de papel. Logo, entre parênteses, “esse fim que ele tanto temia e desejava”, transparece novamente através do pensamento da personagem, o medo ratificado. Completa a expressão com “simultaneamente”, rasura e substitui por “ao mesmo tempo”, palavras semanticamente semelhantes, confirmando a função de atestamento do protonarrador.

No datiloscrito, a frase entre parênteses sofre uma modificação no final, mudando a expressão “ao mesmo tempo” por “há um tempo”, alterando o sentido de como a personagem reconhecia seus sentimentos, antes vividos entre o temor e o desejo, após, transportados para um tempo indefinido. (Pt. d. p. 31)

Nos trechos a seguir, aparece a característica da experimentação:

Deu de redea o [cavallo] <corcel>, que pinoteava na ponta dos cascos.  
– O do cavallo baió! É elle! <O dictador>, segurem-n’o!  
Na sua carreta, desesperadas, no meio da fuzilaria e do massacre, as suas irmãs [gritavam] <choravam> e exclamavam. A sua mãe gritou-lhe:  
- Soccorro! Soccorro!, meu filho!  
- Fíese, señora, de su sexo! (Pt. m. f. 26)

Primeiro, o protonarrador se detém na ação da fuga do protagonista Marechal, coloca “cavallo”, assinalando o pelo de animal, rasura e substitui por “corcel”, que equivale a cavalo de raça, o que é confirmado quando o protonarrador orienta os termos na narrativa e acrescenta logo a seguir, “- O do cavallo baió!”, atenuando a qualificação do animal em conformidade com a ação. Pode-se ver na condução do

texto que a linguagem funciona de acordo com a cultura subjacente à sociedade manifestada no discurso. Após, rasura “gritavam” e substitui por “choravam”. Logo adiante coloca “exclamavam”, completando o termo “choravam”.

No texto datiloscrito, encontra-se o protonarrador usando a mesma característica anterior, a experimentação, trocando a expressão “ponta dos cascos”, por “sobre o bisel das unhas”, outra expressão que distingue uma característica do animal mencionado acima. (Pt. d. p. 31)

Toda a rasura pode ser considerada início de uma nova página ou parágrafo. São infinitos os pontos de partida e o protonarrador pode começar um texto novo de qualquer assunto, ou voltar para um que deixou inacabado no meio da narrativa. Nos trechos a seguir, ele recupera as funções: Ideologia e regência do processo para voltar a falar numa personagem secundária construída para imprimir um discurso religioso, personificando um alter ego do protagonista Marechal:

O [arroio] <Aquidaban> <por fim, lá abaixo> [affim] onde elle por vezes, costumava pescar. Passou-lhe uma visão [morib ] pelos seus olhos moribundos: [o índio Bartholomeu], <o feiticeiro>, que elle mandára libertar [presentindo o fim], dias antes, saindo do arroio sombrio, com um ar de mandinga e de mystério.

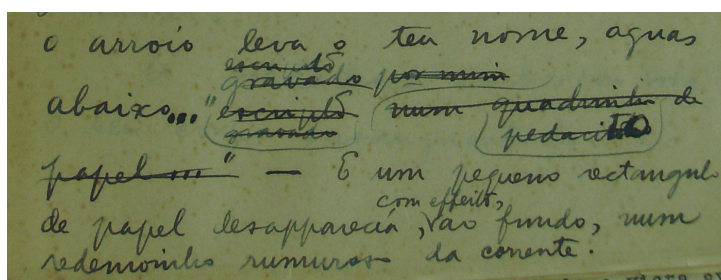
– Que fazes ahi, cão? (Pt. m. f. 27A)

Continuando a descrever a fuga do Marechal, o protonarrador, de início, usando uma de suas características, a experimentação, coloca o termo “arroio”, substituindo-o por “Aquidaban”, pode-se ver que o objeto rasurado perde a propriedade de ser inominado, para se tornar um ser com existência real ficcionalizados, uma vez que nomeando o arroio, ele marca esse elemento num determinado espaço. Em seguida, acrescenta “por fim, lá abaixo”, completando a descrição aérea espacial pela imagem focalizada na visão da personagem.

Logo em seguida, na responsabilidade de estabelecer as conexões certas e dar um maior sentido ao texto, ele hesita sobre uma palavra que apenas inicia “morib”, rasura e volta a usá-la, em seguida, na expressão pelos seus olhos “moribundos”, em

seguida, nomeia “o índio Bartholomeu”, suprime e troca por “feiticeiro”, um ser mítico que possui uma conotação misteriosa, ligada às crenças ocultas. Pode-se ver novamente, nesse trecho, a ideologia religiosa inerente à sociedade do autor, que se manifesta quando o protonarrador passa a palavra ao Marechal. Segue a função de regente, acrescentando a expressão “pressentindo o fim”, que retira, permanecendo só no manuscrito o testemunho dos sentimentos sombrios do Marechal.

No próximo segmento aparece a hesitação e confirma a função que consiste na intervenção do autor do conto, no caso indiretamente, porque usa a voz de outro, para justapor um conflito religioso que pertence a ele:



O adivinho fugira, desaparecera. Mas fôra murmurando <qualquer coisa> consigo mesmo:

- Apresta-te! <Supremo> chegou a tua hora! Neste momento o arroio leva o teu nome aguas abaixo... [~~escrito~~] [~~gravado~~] [~~por mim~~] [~~num quadrinho de pedacito de papel...~~]

- E um pequeno rectangulo de papel desaparecia, <com efeito> ao fundo, num redemoinho rumuroso da corrente. (Pt. m. f. 27A)

Continuando a construção da narrativa do encontro entre o Marechal e o adivinho, verifica-se que essa personagem desperta no primeiro a repulsa e o medo. O protonarrador engendra as ações de maneira a ressaltar tais sentimentos. Primeiro, ele acrescenta “qualquer coisa”, essa expressão corresponde exatamente ao ato de verbalização do índio logo em seguida. Após, adiciona “supremo”, que reflete o olhar do índio sobre o Marechal. No próximo segmento, o protonarrador hesita entre vários termos: coloca “escrito”, retira para colocar “gravado”, e em seguida repõe “escrito”, retira, recoloca “gravado”, para novamente retirar, depois adiciona “por mim”, retira para

colocar “num quadrinho”, rasura e coloca “pedacito de papel”, rasura novamente. No final, não é aceita nenhuma dessas propostas, indicando pausa no discurso para propor, mas na medida em que foram rejeitadas, ele adiciona outra oração que permanece, sendo que o discurso excluído continua nessa proposta final.

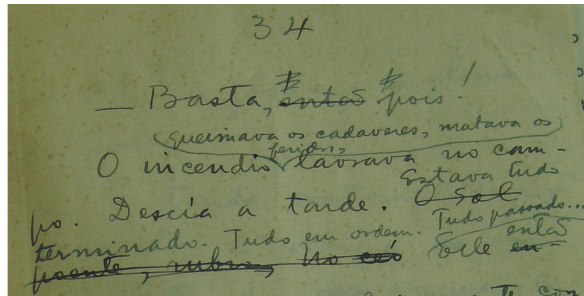
Nesse momento da narrativa, chega-se ao ápice das ações e os dois antagonistas se defrontam no encontro final. Aparecem, então, os movimentos de comando das ações e orientação no processo de escritura, comprovados nos trechos:

Nesse momento chegara o triunfador. [As narinas escancaradas, vinha fóra de si, deslumbrado pela Victoria.]  
Atravessou o arroio a pé.  
– [rendá-se]  
– Entregue-se!  
O moribundo ensaiou uma estocada com o espadim que [tinha] <trasía> atado ao punho.  
– Muero con mi pátria!...  
- Desarmem esse miserável! (Pt. m. f. 28)

Nesse momento de produção do texto, acontece a mudança de fortuna da personagem Marechal, que sucumbe frente ao inimigo, o que já era previsto desde o início da narrativa. Verifica-se a chegada de uma personagem importante, designada pelo adjetivo “triunfador”, o protonarrador usa a função de testemunho indireto para descrever os sentimentos dessa personagem que se tornou, através do discurso inventado, o grande antagonista do Marechal. Tal personagem é denominado ao longo da narrativa como o perseguidor, o inimigo, mas sempre distante, objeto de aversão. Entretanto, chega o momento do grande confronto, e o protonarrador, acrescenta a oração, “As narinas escancaradas, vinha fora de si, deslumbrado pela vitória”, como um atestado da condição psíquica alterada dessa personagem, testemunho que fica registrado apenas no manuscrito, pois a declaração é retirada.

A seguir, exercendo sua função de orientar a escritura, procura o melhor termo para a sentença: - Atravessou o arroio a pé – acrescenta - “rendá-se”, rasura e coloca – “entregue-se”, verbos similares, portanto, não houve mudança de sentido na expressão. Logo depois, ele faz outra alteração verbal na frase: O moribundo ensaiou uma estocada com o espadim que “tinha”, verbo com o sentido de possuir, muda para

“trazia”, verbo que equivale a ser portador de algo, também não houve alteração na significação final da frase.



No trabalho realizado pelo construtor da narrativa, comprova-se que ele assume uma atitude dinâmica em relação ao seu texto, uma vez que a narração se encaminha para o desfecho final. A visão do protonarrador muda de foco, se concentrando, a partir de então, nos sentimentos de vitória da personagem “o triunfador”, como se vê nos trechos:

O incendio <queimava os cadaveres, matava os feridos> lavrava no campo. Descia a tarde. [O sol poente, rubro no céu] Estava tudo terminado. Tudo em ordem. Tudo passado...Elle <então> marchou resolutamente contra o [céu] <clarão>, as narinas escancaradas de prazer e de [gloria] <victoria!> (Pt. m. f. 34)

Ele adiciona uma sentença, “[...] queimava os cadáveres, matava os feridos”, que expressa toda uma simbologia a respeito do fim de um episódio de grande tensão, em que tudo parece ficar amortecido, os acontecimentos adquirem um aspecto natural, mas impossíveis de serem reais. Mais adiante, em “O sol poente, rubro no céu”, adiciona um complemento poético ao tempo cronológico, mas rasura, tornando-o um fato simplesmente objetivo. A seguir, substitui “céu” por “clarão”, numa visão metaforizada da personagem, inspirada na certeza de que o inimigo morreu e que finalmente, pode ver a luz. No último trecho, adiciona “glória”, que remete a honrarias, rasura e adiciona “vitória”, ato de vencer o inimigo, mais de acordo com as últimas ações da personagem.

Chega-se às últimas rasuras feitas pelo construtor do conto e depara-se com a atitude de retorno ao texto e também o uso das funções de verbalização e de atestamento da história, como no seguinte fragmento: “E, tendo contemplado por

momentos, a pompa sanguinolenta do crepusculo, desapareceu, todo [vermelho] <rubro> da luz, [como que] forjado, na barraca do vencido...” (Pt. m. f. 35)

O protonarrador volta ao texto para acrescentar “todo vermelho da luz”, retira o termo “vermelho” e recompõe a expressão com “rubro”, sendo que uma palavra contém a outra. Enquanto produz o texto, se apropria do discurso e testemunha essa construção. Chega-se ao término do conto e o protonarrador transforma-se no narrador, porque é ele que vai assumir o texto em sua forma acabada.

No datiloscrito, o trecho em questão mostra que o protonarrador alterou a frase final que ficou no manuscrito, “desapareceu, todo rubro da luz”, substituindo-a no datiloscrito por “desapareceu, todo (ileg) forjado na luz”, usando a atitude de retorno ao texto e a função de verbalização para modificar a expressão, muda a sensação visual do segmento, pois como o tempo cronológico estipulado pelo protonarrador era fim da tarde, as pessoas projetadas no crepúsculo são simples sombras de si mesmas, seria mais um efeito poético para o derradeiro final do conto. (Pt. d. p. 34)

#### 6.4 O dossiê genético de “Velha história”<sup>15</sup>

Conforme Almuth Grésillon (2007, p. 147), “A reconstituição de uma gênese, como veremos, implica um protocolo preciso e exige o respeito de uma sucessividade exata na constituição”. A autora fala que são vários os motivos que levam um pesquisador a se especializar em uma determinada gênese, um autor que lhe interessa, uma obra que lhe chamou muito a atenção, interesse por uma escrita em particular, restauração de manuscritos perdidos, hipótese sobre gênese de textos inacabados, enfim, são vários os motivos, que podem vir tanto do texto publicado quanto dos manuscritos da obra, com os quais se defronta.

---

<sup>15</sup> O conto manuscrito (ANEXO CD).



Para analisar escritos variados que, a princípio, não são destinados à publicação, segundo essa autora, é preciso seguir algumas etapas. Primeira fase do processo, localizar e datar.

Os documentos de processo do conto “Velha história” foram localizados no acervo de Dyonélio Machado, que faz parte do DELFOS – Espaço de Documentação e Memória Cultural, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. A respeito da redação desse manuscrito, descobriu-se, no estudo feito anteriormente das rasuras na ordem de numeração, que ele foi um dos textos mais próximos ao período de publicação da obra.

Datados e classificados, passou-se à análise dos documentos de “Velha história”. São 17 folhas escritas e numeradas com pena e tinta de cor preta, enquanto que os datiloscritos correspondem a 7 folhas, cópias do original, em carbono preto. O escritor usava somente a face da frente das folhas, exceto algumas vezes para fazer correção em sentenças ou em parágrafos. Possuía escrita linear e legível, mantendo regularidade espacial ao longo de todas as folhas, preenchia toda a página, relia e voltava ao texto para corrigir. Pode-se deduzir que o escritor era bastante impulsivo no seu ato criador, pois voltava ao texto várias vezes, para mudar termos, reformular frases ou parágrafos.

O tempo verbal da narrativa é o pretérito, com intrusões do narrador no presente, o que acontece em diversos momentos em que ele se dirige ao leitor virtual para dar explicações, afirmar sentenças ou traçar o perfil psicológico de algum personagem.

Em nível de conhecimentos históricos e culturais, o conto “Velha história” evidencia a sólida cultura humanista do escritor Dyonélio Machado. Entrevemos, nos traços deixados por sua escritura, marcas de seres humanos simples, ingênuos, inseridos num espaço urbano comum, onde as personagens transitam, ora em pequenas cidades do interior, ora por uma suposta cidade grande, em vias de

modernização já apresentando, em começos do século XX, problemas sociais e de infra-estrutura.

Quanto às personagens criadas, são planas e refletem a realidade transitória de vidas sem dramas muito profundos, vivendo situações onde se percebe a preocupação do autor em demonstrar seus estados afetivos mais profundos, chegando quase ao drama, intensificado na medida em que o caráter psicológico dessas personagens é esmiuçado detalhadamente. A narrativa apresenta, segundo a terminologia de Genette, um narrador heterodiegético, que se aproxima do autor implícito e cria um elo entre ele e o mundo ficcional, podendo chamá-lo de narrador onisciente intruso, que privilegia a personagem para quem se dirige, esmiuçando seus sentimentos, dando explicações exageradas sobre os fatos. Neste conto, são três as personagens que recebem a atenção desse narrador intruso: a personagem Adelina, moça ingênua do interior que se deixa enganar por um caixeiro viajante, vai parar na cidade grande e, sem condições de sobrevivência, se prostitui. O noivo João é apresentado como um mau caráter ou um grande sedutor. A terceira personagem, bastante estereotipada, amigo íntimo do noivo, mais parece uma caricatura, apresenta-se como o bom moço, prometendo a volta de João, mas no final da trama, se revela mais canalha que o próprio noivo.

A ordem temporal da narrativa é invadida a todo o momento pelas digressões do narrador, que dialoga com o leitor virtual, explicando o porque de cada acontecimento na vida da protagonista Adelina. Tais intrusões do narrador interferem no desenrolar da narrativa, pois atravessam a história e antecipam os fatos, diminuindo a tensão narrativa e quebrando um pouco a expectativa do leitor.

#### 6.5 Um exercício de transcrição do manuscrito de “Velha história”

O manuscrito é o detentor do tempo, pois sintetiza todo o processo criativo do escrito à mão, registrando rasuras, notas nas margens, etc., e o pesquisador, diante desse documento rico em beleza, porque mostra as fases fecundas da criação, faz com que o tempo colabore, tornando-se infinito.

As rasuras são parte do processo criativo, pois marcam o escrito num tempo dividido em várias etapas: o escrito rasurado, o substituído, o que ficou definitivo, há ainda aquele tempo que poderia ter sido, que é quando o autor escreve, volta e corrige, mudando toda a estrutura de uma frase ou parágrafo.

Segundo Grésillon (2007), existe um pouco de confusão sobre a faculdade e finalidade das transcrições, esse mal-entendido se refere às dúvidas que se instalam entre os geneticistas e pesquisadores sobre edição, estudo genético e transcrição no estrito senso. Eis algumas palavras dessa autora sobre o assunto:

A transcrição, ainda que diplomática, é somente a reprodução quase idêntica do original (salvo o tipo de caracteres e alguns outros indícios da escritura manuscrita), ela pode conter, assim como esse original, somente traços cristalizados; do escrito, portanto, não da escritura (GRÉSILLON, 2007, p. 169).

A transcrição visa facilitar a leitura para os pesquisadores e assim, propor uma nova maneira de ler um texto, no momento em que é disponibilizado, de um lado, o manuscrito original e, de outro, a transcrição. A escritora acredita que a transcrição diplomática seja a mais usual e eficaz para ajudar as pesquisas genéticas.

Segundo Lebrave,<sup>16</sup> “toda transcrição é mais rica e, ao mesmo tempo, mais pobre do que o original manuscrito do qual é retirada”. O teórico diz que é preciso, antes de qualquer coisa, compreender os sinais gráficos e traduzi-los em operações de escritura, pois, para que ela se torne mais rica, não vale simplesmente copiar, mas refletir também, certo processo de análise desses documentos.

Tem de haver certo cuidado com a transcrição datilografada, pois ela perde grande parte da carga afetiva que a escrita manuscrita veicula - precipitação, bloqueio, angústia, júbilo -, mas também se subtraem os movimentos escriturais, mudança de espessura do traço, alternância tinta/ lápis, preto/ colorido, portanto, nada substitui os originais, nem que seja para uma breve consulta.

---

<sup>16</sup> LEBRAVE, Jean-Louis. In: GRESILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre. Ed. UFRGS, 2007, p. 170

A transcrição deve reproduzir na sua totalidade o original, sem mudar sua ortografia, respeitar as pontuações, mesmo as incorretas, os signos metaescriturais que se instalam por toda a folha, lingüetas, remissivas, asteriscos, sublinhados. Quando as folhas apresentarem desenhos ou croquis eles também devem ser representados.

A seguir, como exemplo do tratamento genético de um manuscrito, será feita a transcrição de um fragmento e de algumas páginas do conto onde as rasuras se mostram mais significativas, retratando fielmente o original, respeitando em pormenores a grafia e a estrutura linguística do documento, bem como mantidas as cores – tanto para a escrita como para os sinais –, as lingüetas, os traços e as rasuras, procurando preservar todo tipo de informação estrutural das páginas, na tentativa de decifrar com clareza as emendas que, por vezes, se tornam incompreensíveis até para o estudioso dos manuscritos.

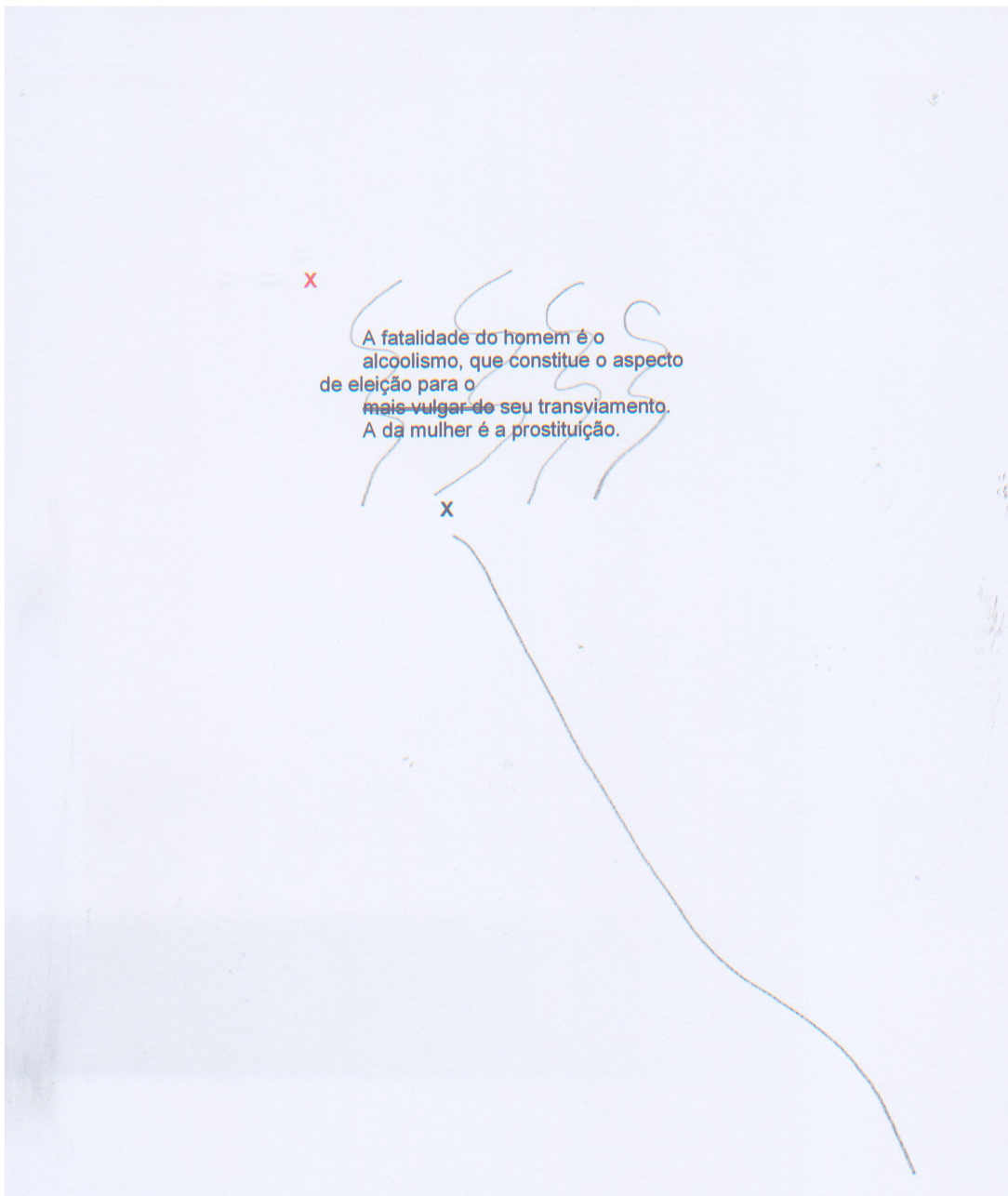


Figura 1 – *Transcrição diplomática*. Um parágrafo deslocado da página 4 do conto *Velha história*, de Dyonélio Machado.

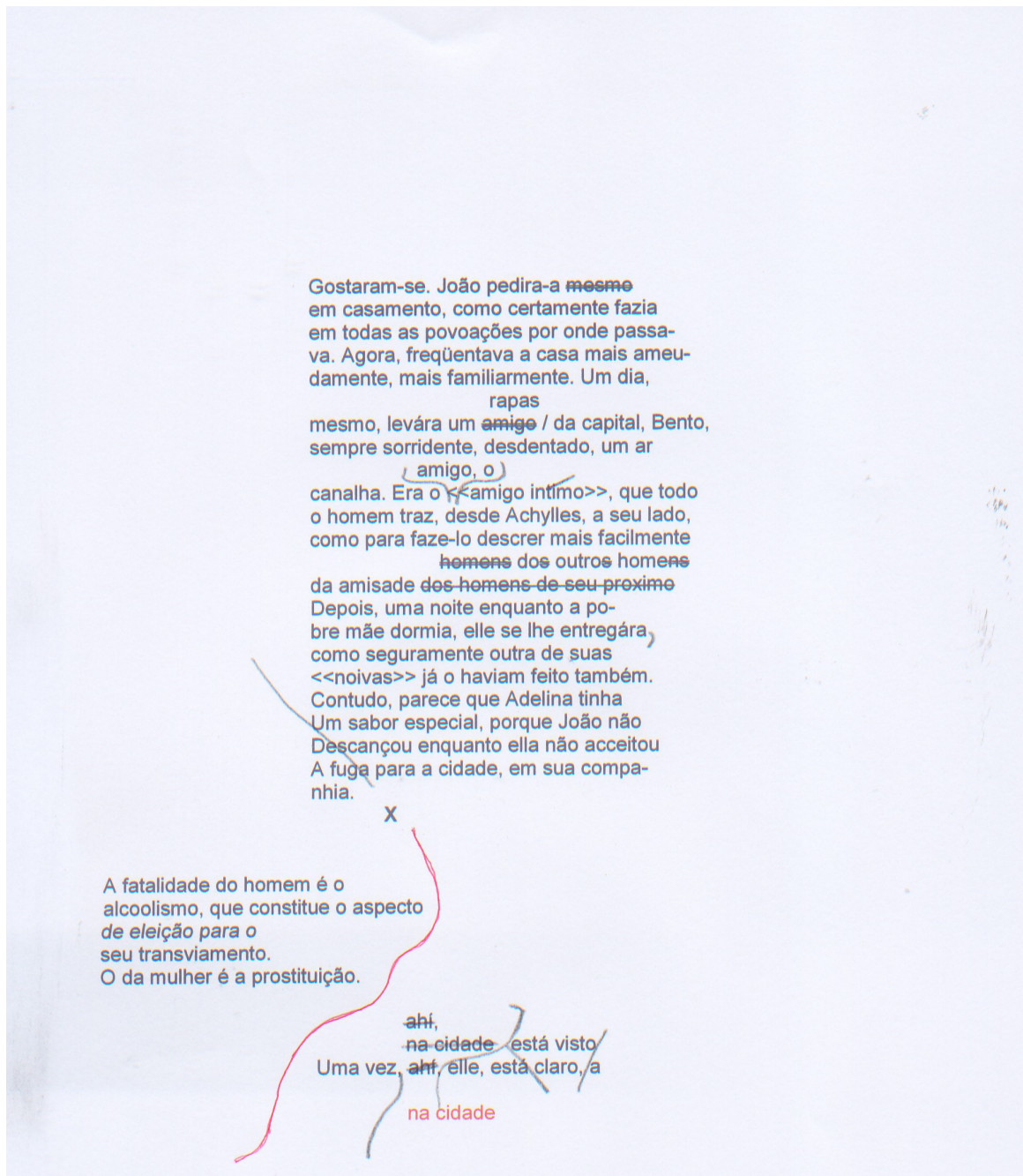


Figura 2 – *Transcrição diplomática*. O lugar do parágrafo deslocado da página 4 para a 5 do conto *velha história*, de Dyonélio Machado.

uma commoção brusca! Quase levantou-se! Chegou a embollar a costura! Na calçada defronte, reboleando a bengala, assobiando despreocupada-

precisamente

mente, vinha o amigo íntimo do seductor! - O Bento!, Jesus! A rapariga quis disparar, envergonhada, naquelle primeiro contacto com o seu velho mundo. O rapaz, porém, não lhe deu tempo. Vira-a. Parece mesmo que a buscava de propósito. Rumou a porta do casebre e entrou.

O seu ar cynico espraia-se-lhe na cara deslavada. Os beiços, que o assobio distendêra, mostravam agora, no sorriso equívoco, que os levantava, a bocca escura, immunda, onde a carie e

<empastado>

o cigarro haviam formado/uma saliva grossa, amarella, fétida, que se esfiava nos cantos da bocca, quando falava, como pontos mal seguros numa ferida pútrida

cosendo-lhe frouxamente os lábios

cosendo-lhe os lábios

Figura 3 – *Transcrição diplomática*. A página 6 do conto *Velha história*, de Dyonélio Machado.

tam, atirou-lhe a queima-roupa uma  
 palavra viva:  
 - Elle quer vir te ver! Elle me disse  
 que tem tido vontade de vir aqui! Pe-  
 diu-me mesmo pr'a te falar! Mas  
 não sabe como tu irás recebel-o!  
 Adelina sentiu um delicioso tremor. E-  
 ra então certo que elle a amava? Velo? o seu  
 era isso possível? Meu amigo!  
 João? Santo Deus! (- Qual vicio? qual desejo?, diga você?  
 Qual nada! é amor! só amor!, acredite.  
 Não me diga!  
 Meu amigo! Desejo?  
 O amor é uma preferência, apenas. Qual-  
 quer cousa capaz de desviar um homem  
 de outras atenções, para leval-o, presuroso  
 e tremulo, aos braços de uma mulher, - eis  
 o amor! Nem de outro modo opéra a nature-  
 za com os seres seus protegidos – os in-  
 ainda  
 para quem ella é mãe e é sabia  
 feriores, Donde se conclue que a verdade  
 esta com as creaturas singelas e boas, como  
 Adelina, que buscam o amor pelo amor,  
 não pelo desejo de comprehender o que  
 O que é, e não a boa... (ilegível)  
 é incomprehensível.  
 Hein?... Responde! Ele quer saber

Figura 4 – *Transcrição diplomática*. A página 11 do conto *Velha história*, de Dyonélio Machado.



a pelle branca, a vibrar,  
lezas recontidas, ~~os seios redondos e du-~~  
a arrepiar-se  
~~ros, escondidos sob o vestido de chita~~  
~~e arripiando-se~~, como a superfície  
tranquilla de um lago que a briza  
encrespa, ao menor contacto dos seus

beijos...

A essas revelações, o sangue subiu-  
lhe ás artérias da nuca, enchera-lhe  
a cabeça dum latejamento de febre,  
ficára-lhe zumbindo dentro  
~~zumbindo-lhe sob do craneo~~, como, sob a  
cupula sonora dum theatro, as fermatas  
e de volúpia...

duma força d' amor. Anciou por novos  
detalhes. U Fez-lhe mesmo uma pergun-  
pois queria saber tudo. - Tudo entendeu? Inclusive o  
ta indiscreta e decisiva, ~~Queria saber tu-~~

~~<<principal>>!~~  
~~do, Tudo, entende? Inclusive o <<princi-~~

~~pal>>.~~ Mas João não lhe ~~havia sabido~~  
responder, ainda não chegára até lá...  
João o noivo

- E dizia, essas coisas tranquillamente,  
com o olhar abysmado na paisagem  
serena, que se des desenrolava doce-  
mente defronte delles, no vasto e pene-

Figura 5 – *Transcrição diplomática*. A página 15 do conto *Velha história*, de Dyonélio machado.

leito, segurando um cigarro quase concluído. Dali um momento  
que se afastava, discretamente, se /

Adelina, /aparecia aproximou-se. O rapaz mexeu-se, atirou  
fôra o cigarro e, com o mesmo braço, cingiu-a, febril. A  
rapariga teve um movimento, que a libertou.

- Não!... disse vexada, chega pr'a lá!

- Tôla...

- Não!...

Estava bem... então acomodaram-se.

Fez-se um silencio. Um longo silencio...

- O João veio aqui?

- não...

- É que... E a seguir,  
nova pausa, maior. Depois da qual elle completou  
- com a vos entrecortada, espasmodica, sacu-  
dida:

É que... seguiu pr'a Pelotas... A Dôra mandou  
chamal-o... Por telegrapha... Uff! Sabes?  
Outro dia!...

Pelotas!... (Ai!... Sim... Assim...  
Já acalmado, soerguendo-se.)

Depois, reparando em Adelina:

Depois... a acalmia. Soerguendo-se então, reparou em Adelina

- Mas tu estás chorando? Que foi? Que é que  
sentes? Pisei-te?

Um pensamento lisongeiro, porém,  
atravessou-lhe o craneo.

- Ah! marrecal (satisfeito)

Vestiu-se tranquillo, em um sorriso intendido, foi ter com  
seus amigos, essa mesma noite, ao contar-lhes triun-  
falmente o caso, rematou:

chegou a /

- Fiz a mulher chorar... de gose!

Figura 6 – Transcrição diplomática. A página 17 do conto *Velha história*, de Dyonélio Machado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A natureza inferencial do processo significa a destruição do ideal de começo e de fim absolutos. Para essa discussão, a ênfase recai com maior força na impossibilidade de se determinar um primeiro elo na cadeia, no entanto, a constatação de que o ato criador é uma cadeia implica, necessariamente, igual indeterminação de últimos elos.

Cecília Almeida Salles

No estudo dos documentos de processo da obra *Um pobre homem* de Dyonélio Machado, constatou-se a existência de uma cadeia na criação da obra, num percurso que é infinito, sendo quase impossível abarcar todo o processo nesta pesquisa.

Na colação, compararam-se os textos dos contos escolhidos, para fazer o levantamento das diferenças produzidas pelo autor durante o processo, acima descrito, de criação da obra. Deve-se levar em conta que há uma diferença básica entre a colação feita pela crítica textual, que se preocupa em estudar as variantes textuais, encontradas em manuscritos antigos ou em várias edições de uma mesma obra, e a colação que concerne à crítica genética, a qual se detém nas variantes redacionais feitas pelo escritor no contínuo caminho até chegar à obra acabada, razão pela qual podem-se usar métodos e técnicas da crítica textual, adequados à pesquisa em questão.

Adaptando a metodologia aos procedimentos utilizados em crítica textual, fez-se a exposição do material da tradição direta, tomando por base a 1ª edição da obra *Um pobre homem*, identificando-a na sua configuração material e particularidades do exemplar. A seguir partiu-se para a descrição do acervo do escritor pesquisado, do local onde se encontra e a definição desse material. Todo o material relativo à obra escolhida, - manuscritos, datiloscritos, esboços, notas, planos, mapas, fichários, etc, - foi reunido, a fim de delimitar o que realmente importa para traçar a gênese do escrito, e escolher o material necessário à pesquisa. Iniciou-se, então a colação das várias versões, confrontando-se os documentos de processo, - manuscritos e datiloscritos - com a obra impressa para determinar as transformações operadas pelo autor em seu

texto, substituições, eliminações, acréscimos, deslocamentos, correções, novos parágrafos e/ou mudanças no texto. Para fazer a colação, foram adotados alguns procedimentos da crítica textual: primeiro, as versões dos contos selecionados foram colocadas lado a lado, por página ou capítulo, porque o tamanho da folha diferia nas três versões – obra editada, datiloscrito e manuscrito –; segundo, foram anexadas folhas em branco á direita das páginas de cada versão; terceiro, foram anotadas as rasuras encontradas nos textos, numerando-as por página e linha; por último, essas anotações permitiram verificar as transformações do texto; quarto, foram selecionadas as rasuras mais significativas para desenvolver a análise do protonarrador. Em anexo, está uma página do conto “Noite no acampamento”, a título de exemplo, o processo de colação.

Passou-se, então, à organização do prototexto, levando-se em consideração as fases da criação até a obra acabada, na tentativa de desvendar o caminho percorrido pelo escritor. A composição de *Um pobre homem* foi definida com reaproveitamento de contos, escritos em vários momentos, alguns publicados na imprensa, bem como de contos inéditos. Os manuscritos e datiloscritos que constituem seu prototexto abrangem 347 páginas, sendo 94 manuscritas, 88 datiloscritos e 165 correspondendo às páginas da obra editada.

Dos 17 contos escolhidos para estudo, foram selecionados dois, “Noite no acampamento: narrativa de campanha” e “Velha história”, porque foram preservados seus manuscritos e datiloscritos, essenciais para desenvolver um trabalho de crítica genética. Ambos foram submetidos ao processo de colação, “Noite no acampamento: narrativa de campanha”, 8 páginas impressas da obra publicada, 35 páginas manuscritas e 13 páginas dos datiloscritos; do conto “Velha história”, 11 páginas impressas da obra publicada, 17 páginas manuscritas e 7 páginas dos datiloscritos. No trabalho de transcrição dos manuscritos e datiloscritos, foram adotados critérios e convenções da crítica genética para assinalar as transformações operadas pelo autor, comparativamente à obra publicada de 1927.

A configuração do livro é simples, na sua expressão e também, na sua composição gráfica, pois não houve o devido cuidado com a parte editorial e com o lançamento no mercado, conforme declara Dyonélio Machado (1995, p. 54) em *Memórias de um pobre homem*. Porém o escritor teve um extremo cuidado com seu material de trabalho e, antes de enviar os originais à editora, organizou os documentos de processo da fase pré-editorial: encadernou os manuscritos e os datiloscritos dos contos, juntamente com o manuscrito da advertência, colocada no fim da obra; fez também o modelo do boneco, um manuscrito com o planejamento do livro. Para comprovação da extrema delicadeza e cuidado do escritor com os documentos de sua produção literária, cópia digitalizada desse documento valioso será anexada a este trabalho.

*Um pobre homem*, na realidade, não lhe trouxe muito sucesso, mas marcou o surgimento de um novo gênero ficcional gaúcho, ponto de partida para outros dos seus projetos de escrita que, concretizados, mostraram a grandeza desse escritor, consagrado na literatura brasileira e mundial com a premiação de seu romance *Os Ratos* e, a partir daí, com títulos e prêmios que acumulou.

O argumento de cada um dos contos difere, mas no conjunto sintetizam a preocupação do autor com o ser humano, pois graças ao seu conhecimento de psicologia, por ser médico, percebendo-o na sua inteireza, aprofundando a descrição psicológica de cada personagem criado. As questões do homem, discutidas em cada conto, constituem um dos elos da cadeia na criação literária desse escritor de idéias geniais, que criou personagens atormentados, submergidos num processo de transformação social, sentimental, tecnológico e político.

Observou-se que esses documentos encontram-se deteriorados pelo decurso do tempo, com acidificação das folhas, tanto dos manuscritos e datiloscritos como dos exemplares da obra, que se encontram um no acervo do escritor, sob a responsabilidade do DELFOS, e outro na Biblioteca Central da PUCRS. Para trabalhar com estes documentos, é preciso um extremo cuidado, em virtude do estado do

material. São objetos valiosos para a cultura, uma vez que se mostram únicos, na sua composição e impressão, e, vindo direto da mão do escritor, são patrimônio de toda uma geração.

Em sequência, realizou-se o estudo das rasuras na numeração das páginas, junto aos títulos dos manuscritos e datiloscritos, a qual determinava a ordem a ser seguida na edição dos textos. Tal numeração remete a um olhar mais demorado do escritor sobre seu projeto de criação e organização da obra.

Como os contos de *Um pobre homem* não foram datados e foram compostos em tempos diversos, à exceção de um conto, recorreu-se à análise das rasuras das versões pré-editoriais, em comparação com o texto publicado, para esclarecer em parte esse problema crítico. Assim, o estudo das marcas genéticas, a partir das rasuras, revelou uma provável ordem cronológica de sua criação. Aqueles que ocupam os sete primeiros lugares são os mais antigos, porque as folhas se encontram mais deterioradas pelo tempo, além de que a posição permaneceu estável durante quase todo o processo de ordenação. Os contos intermediários entre o sétimo lugar e o último sofreram várias alterações nas sucessivas ordenações, não se podendo surpreender qualquer procedimento que permitisse estabelecer uma relação temporal entre eles, concluindo-se, apenas que foram escritos mais perto da publicação da obra (1927), porque o escritor datou um desses contos, “Execução”, de 1926, que pertence às ordenações intermediárias. Na última ordem, que é também a da edição, identificou-se uma sequência de assuntos, em que o autor alterna histórias mais amenas com as mais tristes ou intrincadas. O conto “Um pobre homem”, que dá título ao livro, nesse momento, passa do primeiro para o último lugar, representando possivelmente uma escolha relativa ao valor estético. O mais recente é “História de um Intendente: fantasia sobre a vida e sobre a morte”, porque foi anexado somente na edição; “Um ‘sarilho’ e certa imagem feliz”, um dos mais antigos, foi o que mais alterou sua posição, fixando lugar somente na ordem final.

Em relação aos documentos de processo dos dois contos escolhidos para análise: - “Noite no acampamento” e “Velha história” -, chegou-se a algumas conclusões a respeito da gênese dessas narrativas. Em relação ao conto “Noite no acampamento”, constatou-se que o texto foi inspirado em episódio histórico, os momentos finais da guerra do Paraguai, cujos acontecimentos dramáticos pertencem à realidade histórica. Sob a percepção de Dyonélio, desprendem-se do discurso oficial, transformando-se em novas imagens, o que possibilitou a transfiguração desses fatos sob uma nova ótica de criação, a ficcional.

Este conto constitui uma metáfora, um argumento encontrado pelo artista Dyonélio que, à época, jovem ainda, começava a dar os primeiros passos na política e que encontrou, na literatura, uma forma de denunciar a situação política brasileira, caminhando para um regime ditatorial, bem como a condição do povo brasileiro, oprimido frente a esse panorama social que se mostrava preocupante. O escritor Dyonélio Machado nunca deixou de denunciar distorções históricas que comprometiam o futuro da nação, seja através de metáforas ou diretamente, pois foi um político engajado, o que lhe rendeu aborrecimentos e, até mesmo, a prisão.

A descrição minuciosa das ações envolvendo as personagens foi recurso importante na construção desse conto, na medida em que o protonarrador a usou na construção das cenas dramáticas. O desenvolvimento das sequências narrativas privilegiou o tempo cronológico e os eventos transcorreram de forma linear. O narrador, concebido como heterodiegético, focalizou o olhar em várias personagens, alternativamente, estabelecendo, com isso, um jogo com a realidade, na medida em que intensificou o sentimento de conflito iminente.

O foco da análise desse texto foi o sujeito que construiu esse discurso, o protonarrador, pois, ao assumir características e funções inerentes ao ato de narrar, ele apropriou-se de elementos pertencentes ao mundo do autor, os quais serviram como recurso para produzir efeitos do real e atingir a verossimilhança. A construção dessa história fictícia por meio de figuras fortes, destemidas, num cenário de muita

adversidade, composta de espíritos heróicos de guerreiros, configuram, esse conto, como uma pequena epopéia brasileira. Para entender a voz que constrói a narrativa se mostrando diferente em cada versão, estudou-se, comparativamente o protonarrador (que pode ser conhecido apenas pelo crítico genético ao manipular os documentos de processo) e o narrador, o ser que enuncia a narrativa e que se caracteriza por sua determinação, que não hesita, não duvida, não retorna ao texto para transformá-lo, mas segue em frente até o final da narrativa.

Quanto às características que o protonarrador assume no momento de construção do texto, foram analisadas no conto através do estudo de Maria Lucia Agra, podendo-se concluir que houve equilíbrio no uso de cada uma. Prevaleceu, entretanto, a característica da experimentação, na qual o protonarrador vai fazendo intervenções no texto, na tentativa de encontrar o que melhor se encaixe ao conjunto em construção, evidenciando o extremo cuidado na escolha dos termos que compunham tal narrativa.

Quanto ao uso das funções que o protonarrador assume durante a escritura, todas elas foram usadas alternativamente, salientaram-se dois aspectos, que foram mais utilizados, a verbalização e o atestamento da história que ele estava construindo. Ao longo da narrativa inventada, ele vai narrando e, ao mesmo tempo, testemunhando através das inferências deixadas no escrito a mão, rasurado, posteriormente, as marcas desse projeto de escritura.

No estudo da gênese do segundo conto escolhido, “Velha história”, a prioridade foi mostrar alguns procedimentos para a constituição de um dossiê genético. As rasuras deste manuscrito funcionaram como rastros de um percurso de criação, em que a obra que estava em processo, ia mostrando, nos momentos de concretização de novas idéias, as várias escolhas metaescriturais adotadas pelo escritor.

A seguir, passou-se à transcrição diplomática de páginas nas quais se verificaram rasuras mais significativas, demonstrando o trabalho árduo do artista em seu fazer literário. No momento em que acontece a rasura, se comprovam os mistérios



do ato criador porque elas formam um conjunto de elementos que dialogam entre si e aumentam as informações a respeito dessa criação. Assinala-se o ato intencional do pesquisador de tentar decifrá-las para que o texto fique mais claro e assim, o auxilie a entender melhor essas marcas nos manuscritos.

Chegou-se ao encerramento da análise feita nos documentos de processo de *Um pobre homem*, de Dyonélio Machado, com a certeza de que o desvendamento de uma determinada gênese nunca termina, é uma ação contínua, pois a interpretação do caminho trilhado pelo artista nunca cessa de passar por transformações. O que se pode comprovar sobre este primeiro livro de contos é que ele representa o elo que liga o autor ao futuro, na medida em que o humanista se mostrou, se desvendou e disse o que realmente pensava. Isso fica evidente em toda a sua trajetória ficcional, pois quando deu forma a um universo particular, fruto de sua mente criativa e lhe conferiu determinadas características específicas, a verdade da obra se manifestou, mostrando os traços de quem lhe deu origem.

Na pesquisa da gênese de *Um pobre homem*, foi revelado o percurso criativo da obra, construída sob um prisma de extrema sensibilidade. O mundo experimentado foi retratado ficcionalmente em vários momentos criativos, pois não houve um projeto de escrita único, mas sim vários tempos dedicados à produção desses textos, em um processo contínuo e árduo. Os elementos compositivos desses contos, aparentemente dispersos, foram interligados pela ação transformadora da escritura, traduzindo a visão do artista sobre o mundo, esse do qual ele se apropriou para criar novas realidades.

Esta obra conforma uma verdade concreta, porque construída sobre a experiência do artista, que imaginou esse objeto com determinadas características e o transformou em realidade. O que é preciso é resgatar esse livro do ostracismo que lhe foi imposto, pois pela variedade de assuntos com que foi construído, o pesquisador tem em suas mãos, uma fonte preciosa de conhecimentos.

## REFERÊNCIAS

AGRA, Maria Lúcia de Souza. O protonarrador. Manuscrita. *Revista de Crítica Genética*. São Paulo: USP. n. 3, 1992.

AGRA, Maria Lúcia de Souza. A quem se dirige o protonarrador: a construção da comunicação narrativa. *III encontro de ecdótica e crítica genética*. João Pessoa: UFP, 1993.

ALBÉ, Maria Helena. *Uma leitura de Os ratos de Dyonélio Machado*. 1983. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUCRS, Faculdade de Letras, Porto Alegre, 1983.

BARTHES, Roland. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Ed. brasiliense, 1988.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. *Manuscrita*. Revista de Crítica Genética. São Paulo: Annablume. n. 4, 1993.

BIASI, Pierre-Marc de. A crítica genética. In: BERGEZ, Daniel e outros. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo. Martins Fontes, 1997. p. 1-4.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário escolar Silveira Bueno*. 28 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CHIAVENATTO, Julio José. *Genocídio americano: A guerra do Paraguai*. 23 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CRUZ, Cláudio. *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1994.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Novo Século, 2001.

DE MARCO, Miguel Angel. *La guerra del Paraguay*. 1º ed. Buenos Aires: Emecê, 2007.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra: Nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 7 ed. Curitiba:Positivo, 2008.

FERREIRA FILHO, Arthur. *Rio Grande heróico e pitoresco*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas técnicas para o trabalho científico*: Explicação das Normas da ABNT. 15 ed. Porto Alegre: s.n., 2009.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: ed. Veja, 1976.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *Instituição literária*: Análise da legitimação da obra de Dyonélio Machado. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1997.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *Curso e discurso da obra de Dyonélio Machado*. 1989. 171 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 1989.

GRÉSILLON, Almuth. *O Manuscrito moderno*: objeto material, objeto cultural, objeto de conhecimento. Elementos de crítica genética. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

*MANUSCRÍTICA*, Revista de Crítica Genética, São Paulo: APML, n. 3, 1992.

MARÇAL, João Batista. *Comunistas gaúchos*: a vida de 31 militantes da classe operária. Porto Alegre: Tchê!, 1986

MARTINS, Cyro. 24 horas da vida de um masoquista. In: \_\_\_\_\_. *Do mito à verdade científica*: estudos psicanalíticos. Porto Alegre: Globo, 1964. p.167

MOREIRA, Alice Therezinha Campos (Org.). Crítica textual. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, CPGL/ILA/PUCRS, v. 3, n. 3, out.1997.

MOREIRA, Alice Therezinha Campos. *Lobo da Costa*: Fixação do texto poético. 1988. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 1988. Vol.1

PASSOS, Gilberto Pinheiro. Em busca do protonarrador no manuscrito de Heródias de Gustave Flaubert. *Anais do I encontro de Crítica Textual*. O manuscrito moderno e as edições. São Paulo. FFLCH. Universidade de São Paulo, 1986.

PINO, Claudia Amigo. *Escrever sobre escrever*: Uma introdução crítica à Crítica Genética. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*: Introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética*: Uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários. São Paulo: EDUC, 1992.

\_\_\_\_\_. *Gesto inacabado*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *O Processo criativo em Incidentes em Antares: Uma Análise Genética*. 1995. 229 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 1995.

SPANO, Carlos Guido y. *Poesías completas*. Buenos Aires: Maucci Editores, 1911

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil S.A., 1992.

VELLINHO, Moysés. Dyonélio Machado, do conto ao romance. In: *Letras da Província*. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 69

VILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 1999.

VILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993.

## **BIBLIOGRAFIA DE DYONÉLIO MACHADO**

### **Livros**

MACHADO, Dyonélio. *Política contemporânea*. Porto Alegre: Globo, 1923.

MACHADO, Dyonélio. *Um pobre homem*. Porto Alegre: Globo, 1927.

MACHADO, Dyonélio. *Uma definição biológica do crime*. Porto Alegre: Globo, 1933.

MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Nacional, 1935.

MACHADO, Dyonélio. *O louco do Catí*. Porto Alegre: Globo, 1942.

MACHADO, Dyonélio. *Eletroencefalografia*. Porto Alegre: Globo, 1944.

MACHADO, Dyonélio. *Desolação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

MACHADO, Dyonélio. *Passos perdidos*. São Paulo: Martins, [1946].

MACHADO, Dyonélio. *A alimentação no Rio Grande do Sul; alguns aspectos*. Porto Alegre: Assembleia Legislativa (RS), 1947.

MACHADO, Dyonélio. *Deuses econômicos*. Rio de Janeiro: Leitura, 1966.

MACHADO, Dyonélio. *Prodígios*. São Paulo: Moderna, 1980.

MACHADO, Dyonélio. *Endiabrados*. São Paulo: Ática, 1980.

MACHADO, Dyonélio. *Nuanças*. São Paulo: Moderna, 1981.

MACHADO, Dyonélio. *Sol subterrâneo*. São Paulo: Moderna, 1981.

MACHADO, Dyonélio. *Fada*. São Paulo: Moderna, 1982.

MACHADO, Dyonélio. *Ele vem do fundão*. São Paulo: Ática, 1982.

MACHADO, Dyonélio. *Memórias de um pobre homem*. Porto Alegre: IEL, 1990.  
Pesquisa, organização e notas de Maria Zenilda Grawunder.

MACHADO, Dyonélio. *O cheiro de coisa viva: entrevistas, reflexões dispersas e um romance inédito: o estadista*. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

MACHADO, Dyonélio. *O pensamento político de Dyonélio Machado*. Porto Alegre: Assembleia Legislativa (RS), 2006 (Coord. Escola do Legislativo “Deputado Romildo Bolzan”).

## ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

ALMEIDA, Miguel de. Dyonélio, a difícil redescoberta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 7, 8 nov. 1981.

CARDOSO, Ivan; PIGNATARI, Décio. O centauro dos pampas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Letras, p. 6.1.-6.2, 21 dez. 1991.

CARVALHO, Murilo et al. O escritor e seu tempo. *Movimento*, Porto Alegre, p.17. 24 nov. 1975.

CÉSAR, Guilhermino. Dyonélio Machado eleito o melhor do ano em literatura. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 17, 3 fev. 1980.

COSTA, Flávio M. Grandezas e misérias de Dyonélio Machado, o centauro dos pampas. *Escrita*, São Paulo, n.7, p. 3-5, mar. 1976.

FERREIRA, Jairo. Surpresa para Dyonélio Machado. *Folha de São Paulo*. São Paulo, p. 27, 3 fev. 1979.

GASTAL, Ney. Dyonélio Machado: A literatura está em conflito com a época. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, p. 7, 7 jul. 1973.

GORGA, F. Remy. O compromisso com o próprio sonho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1972.

HOHLFELDT, Antônio. Dyonélio Machado, dez anos depois, volta a lançar seus *Deuses econômicos* hoje. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 set. 1976. (1ª parte)

HOHLFELDT, Antônio. Dyonélio Machado deixa como herança a certeza da solidariedade humana. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 set. 1976. (2ª parte)

JAGUAR, PERES, Glênio; WOLFF, Fausto. DM, Um grande escritor brasileiro (para quem teve a sorte de ler). *O Pasquim*, p.18-19 Nov. 1979.

LADEIRA, Julieta Godoy. O Personagem da semana, Dyonélio Machado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno Cultura, p. 8-9, 21 jun. 1981.

LADEIRA, Julieta Godoy. Escreva um livro, se puder plante uma árvore. *Folha da Tarde*. Porto Alegre, Suplemento Mulher (depoimento a Julieta de Godoy Ladeira), jun. 1981. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno Cultura, n. 54, p. 8-9, 21 jun. 1981.

MONSERRAT Fº, J. Dyonélio Machado denuncia a estatização da literatura brasileira. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado n. 452, p. 6, 29 jan. 1977.

MONSERRAT Fº, J. DM categórico: “a literatura brasileira acha-se em decadência”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 set. 1980.

REVERBEL, Carlos. Na prisão onde se encontra, o Dr. Dyonélio Machado traça, sem querer, o seu perfil de idealista e lutador. *A Razão*, Santa Maria, p. 1, 20 nov. 1935.

RIBEIRO, Leo Gilson. Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice... e este senhor: DM. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Jornal da Tarde, p. 7, 31 mar. 1979. (Entrevista de DM a Edla van Steen).

RIBEIRO, Leo Gilson; UCHA, Danilo. Dyonélio Machado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Jornal da Tarde, p. 6, 23 ago. 1980.

RODRIGUES, Iara; BONILLA, Aniluz. *Além do Cri-cri*, Porto Alegre, ano 10, n. 3, p. 1-3, maio 1980.

ROSE, Marco Túlio de. Dyonélio Machado, o último dos romancistas modernos. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, p. 38-39, 26 dez. 1975.

UCHA, Danilo. Dyonélio. O escritor que abriu a ratoeira. *Zero Hora*. Porto Alegre, Revista ZH, p. 6-7, 14 set. 1980.

STEEN, Edla van (Org.). Dyonélio Machado. In: *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM; Brasília: INL, 1982, v.2, p.123-139.

## **SOBRE DYONÉLIO MACHADO**

### **Livros**

ARENDDT, João Claudio. Palavras de pedra: o discurso em *Os ratos*, de Dyonélio Machado. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v.24, n.36, p. 7-16, 1999.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; GRAWUNDER, Maria Zenilda (Orgs.). *Dyonélio Machado*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1995.

BARBOSA, Márcia H. Saldanha. *A paródia em O Louco do Cati*. Porto Alegre: EDIPUC/RS, 1994.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. A duração do Regionalismo no conto sul-riograndense. *Sígnio*, Santa Cruz do Sul, v.28, n.45, p. 59-70, 2003.

BOSI, Alfredo. Uma trilogia da libertação. In: MACHADO, Dyonélio. *Prodígios*. São Paulo: Moderna, 1980.

COSTA, Adroaldo Mesquita da. *Recordando*. Porto Alegre: Dom Bosco, 1973.

CRUZ, Cláudio C. A. da. *Literatura e cidade moderna – Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUC/RS; IEL, 1994.

GAGLIETTI, Mauro José. *Dyonélio Machado e Raul Pilla: médicos na política*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

GAGLIETTI, Mauro José. A brasilidade no entre-lugar: leituras de Dyonélio Machado e Sérgio Buarque de Holanda. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.145, p. 29-36, 2006.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. Movimento perpétuo de Dyonélio. *Continente Sul Sur*, n. 4, 1997.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *Instituição literária: análise da legitimação da obra de Dyonélio Machado*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. O escritor que depõem. In: MACHADO, Dyonélio. *Memórias de um pobre homem*. Porto Alegre: IEL, 1990. p. I-XI.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. Cheiro de coisa viva: 100 anos de Dyonélio Machado (1895-1995). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v.2, n.2, p. 89-91, 1996.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. Memórias de Dyonélio Machado: mosqueteiro da palavra e das idéias. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.95, p. 97-101, 1994.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. O escritor que depõe. In: MACHADO, Dyonélio. *Memórias de um pobre homem*. Porto Alegre: IEL, 1990. p.I-XI.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. O escritor que depõem. In: MACHADO, Dyonélio. *Memórias de um pobre homem*. Porto Alegre: IEL, 1990. p. I-XI.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

HOHLFELDT, Antônio. *Dyonélio Machado*. Porto Alegre: IEL, 1987 (Letras Rio-Grandenses, 10).

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

MADRUGA, Artur. *Dyonélio Machado*. Porto Alegre: Tchê, 1986.

MARTINS, Cyro. Ainda Os ratos. In:\_\_\_\_\_. *Escritores Gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

MARTINS, Cyro. O louco do Cati. In:\_\_\_\_\_. *Escritores Gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

MARTINS, Cyro. Vinte e quatro horas na vida de um masoquista. In:\_\_\_\_. *Do mito à verdade científica: Estudos psicanalíticos*. Rio de Janeiro: Globo, 1964.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1942, v. 2, p. 253-257.

PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In:\_\_\_\_. *A aventura literária: Ensaio sobre a ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 39-61.

PASSOS, Cleusa R. Pinheiros. A obsessão miúda em *Os ratos* de Dyonélio Machado. *Língua e Literatura*. São Paulo: USP, v.7, p. 123-142, ano XIV, 1989.

PÓVOAS, Glênio Nicola. Ivan Cardoso aborda o gaúcho sem veleidade sem curta sobre Dyonélio Machado. *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, v.1, n.5, p. 44-47, 2000.

RIELA, Caio Repiso. *Dyonélio Machado: os 100 anos do lobo solitário da literatura gaúcha*. Porto Alegre : Assembleia Legislativa (RS), 1996.

STEEN, Edla van (Org.). Dyonélio Machado. In: \_\_\_\_\_. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM; Brasília, INL, 1982, v. 2, pp. 123-139.

TILL, Rodrigues. *Dyonélio Machado: o homem, a obra*. Porto Alegre: E.R.T., 1995.

VELLINHO, Moisés, *Do conto ao romance*. In:\_\_\_\_. *Letras da Província*. Porto Alegre: Globo, 1960, 2ª ed., p. 65-77.

VÉSCIO, Luiz Eugênio. O universo simbólico: uma interpretação em *Os ratos*. *Revista Vidya*, Santa Maria, v.12, n.20, 1993.

ZAGURY, Eliane. *A novela clássica do modernismo brasileiro*. In:\_\_\_\_. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 11-19.



ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982 (Série Revisão, 2).

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985 (Coleção Universidade Livre).

## **PRODUÇÃO ACADÊMICA**

ALBÉ, Maria Helena. *Uma leitura de Os ratos de Dyonélio Machado*. 1983. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1983.

GAGLIETTI, Mauro José. *Os discursos de Dyonélio Machado e Raul Pilla: o político e suas múltiplas faces*. 2005. 351 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *Alegoria na literatura brasileira: a tetralogia 'opressão e liberdade' de Dyonélio Machado*. 1994. 405 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *Curso e discurso da obra de Dyonélio Machado*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1989.

MACIEL, Laury Gonzaga. *O universo degradado de Naziazeno Barbosa*. 1979. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1977.

MICHALSKI, Lucie D. *Configuração da visão de mundo em Os ratos*. 1977. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

MENTZ, Almir. *O herói romanesco de Dyonélio Machado: Os ratos e O louco do Cati*. 1993. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

CRUZ, Claudio. *A cidade moderna no romance sul-rio-grandense: o ano-chave de 1935*. 1992. 315 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

FIGUEIREDO, Antônio. *O tecido esgarçado*. 1985. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

## PERIÓDICOS

AGUIAR, Joaquim. Memórias resgatam Dyonélio Machado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Letras F, p. 7, 1 dez. 1990.

AMARAL, Amadeu. Bibliografia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 21 jun. 1927.

BARROS, Jefferson. A descoberta de Dyonélio Machado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 15 e 26, 7 ago. 1966.

BORDINI, Cecília Machado. O velho. *Além do Cri-cri*. Clube de Mães Vila Assunção, Porto Alegre, ago. 1977.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. A hora do reconhecimento. *Última Hora*, São Paulo, p. 2, 30 mar. 1979.

Estudos Ibero Americanos (Porto Alegre) [documento impresso eletrônico]. Porto Alegre: Edipucrs, 1975.

CARVALHAL, Tânia Franco. Dyonélio Machado e a metáfora da perseguição. *Leia Livros*, São Paulo, jul. 1979.

CÉSAR, Guilhermino. A substância de uma obra. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 17, 3 fev. 1980.

CÉSAR, Guilhermino. Nas pegadas do criador. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Letras e Livros, p. 5, 3 set. 1983.

COSTA, Adroaldo Mesquita da. Recordando. *Dom Bosco*, Porto Alegre, 1973.

COSTA, Flávio Moreira da. A tradição e a traição. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1972.

COSTA, Flávio Moreira da. O louco do Cati. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, p. 2, 17 fev. 1979.

COSTA, Flávio Moreira da. Nunca entrou para o bloco dos contentes. *Zero Hora*, Porto Alegre, Revista ZH, p. 7, 14 set. 1980.

DUCLÓS, Nei. Quarenta anos de silêncio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 27, 3 fev. 1979.

GOUVÊA, Paulo de. Nobel para Dyonélio Machado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, p. 5, 17 nov. 1979.

GOUVÊA, Paulo de. Discurso para Dyonélio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, p. 5, 17 nov. 1979.

GUIMARÃES, Josué. Um exemplo de grandeza. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 27, 3 fev. 1979.

HELENA, Lúcia. Contaminação do passado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1977.

HOHLFELDT, Antônio. Na selva das cidades, Naziazeno. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, 9 fev. 1974.

HOHLFELDT, Antônio. As chagas da sociedade brasileira. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 17, 3 fev. 1980.

HOHLFELDT, Antônio. O primeiro livro. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Letras e Livros, p. 10, 3 set. 1983.

LOUSADA Fº, O. C. O romance que não foi escrito. *Folha da Tarde*, São Paulo, p. 57, 13 maio 1979.

MACHADO, Maria Lúcia. Os tempos loucos de uma ditadura neste romance de Dyonélio Machado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 abr. 1979.

MACIEL, Laury Gonzaga. Romance de tensão crítica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p.17, 3 fev. 1980.

MAFFEI, Eduardo. Dyonélio: o homem, o médico, o político e o escritor. *Leitura*, São Paulo, p. 12-13, 4 abr. 1986.

MARTINS, Cyro. Ainda Os ratos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 16 e 26, 16 out. 1966.

MARTINS, Justino. Um livro escrito na cama. *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 13, n. 305, p. 32-33, 11 out.1941.

MASSI, Augusto. Memórias do autor passam despercebidas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Letras, p. 6.1, 21 dez. 1991.

MENDES, Uirapuru. Aqui, Dyonélio Machado, romancista do trivial. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 31 jul. 1966.

MICHALSKY, Lucie D. Dyonélio Machado: esquecimento ou conspiração de silêncio? *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, p. 5, 16 set. 1978.

NOCHI, Cláudia. Prodígios; um romance dos tempos de Nero. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 9, 6 set. 1980.

OLIVEIRA, Franklin. Coluna crítica. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 jul. 1982.

PETRY, Zahyra de Albuquerque. Paisagem sem amanhã. *Correio de Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, p. 10-11, 24 maio 1980.

REVERBEL, Carlos. Longevidade criadora. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Letras e Livros, p. 6, 3 set. 1983.

RIBEIRO, Leo Gilson. Perfeito. No estilo, na modéstia e no pudor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Jornal da Tarde, p. 7, 31 mar. 1979.

ROSE, Marco Túlio de. Maldito escritor gaúcho volta de novo a atacar. *Lampião*, Porto Alegre, n. 2, p. 5, 24 mar. 1976.

TOSTES, Theodomiro. O mundo de Dyonélio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, p. 7, 7 jul. 1979.

UCHA, Danilo. Dyonélio, uma vítima de duas censuras: política e editorial. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1979.

UCHA, Danilo. Dyonélio, o perene. *Zero Hora*, Porto Alegre, Revista ZH, p. 4-5, 19 ago. 1979.

UCHA, Danilo. Dyonélio: o escritor que abriu a ratoeira. *Zero Hora*, Porto Alegre, Revista ZH, p. 6-7, 14 set. 1980.

UCHA, Danilo. Melhor que Hemingway. *Zero Hora*, Porto Alegre, Revista ZH, p. 6-7, 14 set. 1980.

UCHA, Danilo. Dyonélio Machado. Escritor que sempre lutou pela liberdade. *Zero Hora*, Porto Alegre, ZH Cultura, 8 dez. 1990.

ZERR, Joseph. A odisséia psicológica de um anti-herói. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 maio 1975.

## **ANEXOS**

## **ANEXOS CD**

## **ANEXOS – Exemplo de colagem do conto “Noite no acampamento”**