

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Antonio Márcio Monteiro Gueiros

**LABIRINTOS E SEGREDOS NA NARRATIVA DE JUAN CARLOS ONETTI: A
SAGA DE SANTA MARÍA**

Recife
2023

ANTONIO MÁRCIO MONTEIRO GUEIROS

**LABIRINTOS E SEGREDOS NA NARRATIVA DE JUAN CARLOS ONETTI: A
SAGA DE SANTA MARÍA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Doutor em Letras na área de Teoria da Literatura. Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola

Recife
2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

G924l Gueiros, Antonio Márcio Monteiro
Labirintos e segredos na narrativa de Juan Carlos Onetti: a
saga de Santa María/ Antonio Márcio Monteiro Gueiros. – Recife, 2023.
223f.: il.

Sob orientação de Alfredo Adolfo Cordiviola.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e
Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos Literários. 2. Juan Carlos Onetti. 3. Saga de Santa María. 4.
Literatura Hispano-Americana I.Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientação). II. Título.

410 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-63)

ANTONIO MÁRCIO MONTEIRO GUEIROS

**LABIRINTOS E SEGREDOS NA NARRATIVA DE JUAN CARLOS ONETTI: a
Saga de Santa María**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Doutor em TEORIA DA LITERATURA em 24/02/2023. Área de concentração: Estudos Literários

Aprovado em 24/02/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof^ª. Dr^ª. Brenda Carlos de Andrade (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Dr. Ricardo Postal (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Dr. André Luís Araújo (Examinador Externo)
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio

Prof. Dr. Rogério Mendes (Examinador Externo)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Para Bel e Duda

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alfredo Cordiviola, que me acompanha desde o meu mestrado, cuja orientação sempre convida à autonomia;

À professora Brenda Carlos, pelo acolhimento ao longo desses anos;

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, em especial a Juan Pablo Martín e Fábio Andrade, cujas aulas contribuíram diretamente para alguns dos temas desenvolvidos neste trabalho;

Aos colegas de doutorado, com destaque para Letícia Santos e Gilberto Clementino, que fez a primeira leitura deste texto;

À Universidade Federal de Pernambuco, que faz parte da minha vida há mais de duas décadas;

À Biblioteca Nacional del Uruguay, à Universidad de la República, à Fundación Mario Benedetti e aos livreiros e às livreiras da Tristán Narvaja, por toda contribuição que deram a esta pesquisa;

Aos colegas de trabalho, Dra. Ana Marques Veras, Vânia, Eudes e Rosaly, pela compreensão e por todo apoio;

A Carol Morais, Lucas, Clóvis, Manoel Moraes e João Chaves, por estarem ao meu lado;

A minha mãe, Stela, e meus irmãos, Luiz, Flávio e Leandra;

A Alejandro Vargas, o maior onettiano que encontrei por aí, cidadão da Guatemala, PhD em matemática e pesquisador de ponta, pelas conversas e impressões trocadas sobre o nosso autor nos cafés e bares de Montevidéu. Agradeço por uma coisa mais: de alguma maneira, você se tornou o leitor a quem eu dirigia estas palavras enquanto as escrevia;

A Bel e Duda, minha família.

“Todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma), para imaginar que nos ha pasado algo en la vida. Una historia o una serie de historias inventadas que al final son lo único que realmente hemos vivido”. (PIGLIA, 1980, p. 24)

“Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación”. (SAER, 2013, p. 39)

RESUMO

O presente trabalho tem o propósito de escrutinar a narrativa de Juan Carlos Onetti, em particular o chamado ciclo de Santa María. O conjunto da obra onettiana é marcado por elementos e características atraentes e desafiadores, tais como: a intertextualidade – ou uma autorreferencialidade que, de tão intensa, beira uma proposta de obra literária total –, a metalinguagem – falamos de uma literatura que analisa a criação literária enquanto se cria – e a reescrita ficcional obsessiva sobre simulacros, dualidades e embustes; algo que já foi chamado jogo da impostura. Além deles, assoma-se uma proposta literária que questiona os limites entre realidade e imaginário, entre real e ficção, filiando-se, com convicção, no que o próprio autor denominava arte poética. A proposta deste estudo é a de trilhar o percurso de leitura das obras sanmarianas, passando pelos romances *La vida breve*, *El astillero*, *Juntacadáveres*, *Dejemos hablar al viento* e *Cuando ya no importe*, bem como pelas novelas *Para una tumba sin nombre* e *La muerte y la niña*, além de vários contos e relatos. Destaque-se que, com tal finalidade, precisamos analisar obras do autor que escapam ao universo de Santa María, mas que são incontornáveis, como as novelas *El pozo* e *La cara de la desgracia*. Na mesma direção, foram feitas incursões na correspondência de Onetti, em pinturas vanguardistas, em documentários e mapas descobertos durante a pesquisa. A plurivocidade de potenciais interpretações dos escritos do autor e a complexidade narrativa que se revelou demandaram abordagens muito distintas, por vezes até aparentemente cindidas, em cada paragem. Onetti é um escritor que dedicou a vida – mais de 60 anos dela, ao menos – para escrever uma ficção sobre a precariedade dos nossos discursos, personagens, histórias e narrativas; e o fez através da criação de discursos, personagens, histórias e narrativas tão precários quanto, mas com a clara consciência de sua condição. Trata-se de uma narrativa que se pretende total, mas elaborada sobre as faltas, as ausências, os mal-entendidos e as falhas. No curso do texto, portanto, buscamos, por um lado, uma investida profundamente teórica a respeito da diáde clássico-barroco, da ficção em si e da análise de gêneros – em particular da novela – e, por outro, uma aproximação claramente ensaística, com uma miríade de paralelos que nos possibilitassem algumas compreensões de uma construção literária que traz a modernidade e as vanguardas para a literatura hispano-americana. Para tanto, dedicamo-nos longamente a analisar os textos do escritor à luz da literatura do final do século XIX (recorrendo a autores como Tolstói, Dostoiévski, Stevenson e Henry James), das vanguardas literárias do começo do século XX (com evidente destaque para Faulkner), da literatura rio-platense do período (com toda atenção para Arlt e Borges) e até mesmo da literatura contemporânea. Trata-se de um estudo que pretende abranger do princípio do *corpus* literário do autor, passando pela profusão narrativa que se pretendia infinita, até o seu romance testamentário e crepuscular. Uma trajetória dedicada a observar e discutir (nunca decifrar ou desvendar) os labirintos e segredos narrativos de uma obra que, mesmo depois de quase 30 anos da morte do autor, não deixa de se proliferar.

Palavras-chave: Juan Carlos Onetti; Saga de Santa María; literatura hispano-americana; ficção; vanguardas literárias; labirintos e segredos narrativos.

ABSTRACT

The present work has the purpose of scrutinizing the narrative of Juan Carlos Onetti, in particular the so-called cycle of Santa María. Onetti's work is marked by attractive and challenging elements and characteristics, such as: intertextuality – or a self-referentiality that is so intense that it borders on a proposal of a total literary work –, metalanguage – we are talking about a literature that analyses the literary creation as it is being created – and the obsessive fictional rewriting about simulacra, dualities and hoaxes; something that was once called the imposture game. In addition to these elements, there is a literary proposal that questions the boundaries between reality and imagination, between reality and fiction, firmly adhering to what the author himself called poetic art. The purpose of this study is to follow the path of the Sanmarian works, covering the novels *La vida breve*, *El astillero*, *Juntacadáveres*, *Dejemos hablar al viento* and *Cuando ya no importe*, as well as the short novels *Para una tumba sin nombre* and *La muerte y la niña*, in addition to several short stories and reports. It should be noted that, in order to achieve this goal, it is necessary to analyse works by the author that go beyond the universe of Santa María, such as the short novels *El pozo* and *La cara de la desgracia*. In the same direction, incursions were made into Onetti's correspondence, avant-garde paintings, documentaries, and maps discovered during the research. The plurality of potential interpretations of the author's writings and the revealed narrative complexity required very different, sometimes seemingly conflicting, approaches at each stage. Onetti is a writer who dedicated his life – more than 60 years of it, at least – to writing fiction about the precariousness of our discourses, characters, stories, and narratives; and he did so by creating speeches, characters, stories, and narratives that were just as precarious, but with a clear awareness of their condition. It is a narrative that intends to be total, but constructed on absences, gaps, misunderstandings, and failures. Throughout the text, therefore, we pursue, on the one hand, a profoundly theoretical approach regarding the classic-baroque dyad, fiction itself and the analysis of genres – in particular the short novel – and, on the other hand, a clearly essayistic approach, with a myriad of parallels that would allow us some understanding of a literary construction that brings modernity and the avant-garde to Spanish-American literature. To achieve this, we spent a long time analyzing the writer's texts in the light of the literature of the late 19th century (using authors such as Tolstoy, Dostoevsky, Stevenson, and Henry James), of the literary vanguards of the early 20th century (with an obvious emphasis on Faulkner), of the rio-platense literature of the period (with a keen eye on Arlt and Borges), and even contemporary literature. This is a study that aims to cover from the beginning of the author's literary *corpus*, through the narrative profusion that was intended to be infinite, until his testamentary and twilight novel. It is a trajectory dedicated to observing and discussing (never deciphering or unveiling) the labyrinths and narrative secrets of a work that, even after almost 30 years of the author's death, continues to proliferate.

Keywords: Juan Carlos Onetti; Santa María Saga; spanish-american literature; fiction; literary vanguards; labyrinths and narrative secrets.

RESUMEN

El presente trabajo tiene el propósito de escudriñar la narrativa de Juan Carlos Onetti, en particular el llamado ciclo de Santa María. El conjunto de la obra onettiana está marcado por elementos y características atractivos y desafiantes, tales como: la intertextualidad -o una autorreferencialidad que, de tan intensa, roza una propuesta de obra literaria total-, el metalenguaje -hablamos de una literatura que analiza la creación literaria mientras se crea- y la reescritura ficticia obsesiva sobre simulacros, dualidades y engaños; algo que ya se ha llamado juego de la impostura. Además de ellos, se asoma una propuesta literaria que cuestiona los límites entre realidad e imaginario, entre real y ficción, filiándose, con convicción, en lo que el propio autor denominaba arte poética. La propuesta de este estudio es la de recorrer el camino de lectura de las obras sanmarianas, pasando por las novelas *La vida breve*, *El astillero*, *Juntacadáveres*, *Dejemos hablar al viento* y *Cuando ya no importe*, así como por las novelas breves *Para una tumba sin nombre* y *La muerte y la niña*, además de varios cuentos y relatos. Se destaca que, con tal finalidad, es necesario analizar obras del autor que escapan al universo de Santa María, pero que son ineludibles, como las novelas breves *El pozo* y *La cara de la desgracia*. En la misma dirección, se hicieron incursiones en la correspondencia de Onetti, en pinturas vanguardistas, en documentales y mapas descubiertos durante la investigación. La plurivocidad de potenciales interpretaciones de los escritos del autor y la complejidad narrativa que se reveló demandaron enfoques muy distintos, a veces incluso aparentemente divididos, en cada parada. Onetti es un escritor que dedicó su vida -más de 60 años de ella, al menos- para escribir una ficción sobre la precariedad de nuestros discursos, personajes, historias y narrativas; y lo hizo a través de la creación de discursos, personajes, historias y narrativas tan precarias como, pero con la clara conciencia de su condición. Se trata de una narrativa que se pretende total, pero elaborada sobre las faltas, las ausencias, los malentendidos y las fallas. En el curso del texto, por lo tanto, buscamos, por un lado, una investida profundamente teórica acerca de la diada clásico-barroco, de la ficción en sí y del análisis de géneros -en particular de la novela breve- y, por otro, una aproximación claramente ensayística, con una miríada de paralelos que nos posibilitasen algunas comprensiones de una construcción literaria que trae la modernidad y las vanguardias para la literatura hispanoamericana. Para ello, nos dedicamos extensamente a analizar los textos del escritor a la luz de la literatura de finales del siglo XIX (recurriendo a autores como Tolstói, Dostoievski, Stevenson y Henry James), de las vanguardias literarias de principios del siglo XX (con evidente destaque para Faulkner), de la literatura rioplatense del período (con toda atención para Arlt y Borges) e incluso de la literatura contemporánea. Se trata de un estudio que pretende abarcar desde el principio del *corpus* literario del autor, pasando por la profusión narrativa que se pretendía infinita, hasta su novela testamentaria y crepuscular. Una trayectoria dedicada a observar y discutir (nunca a descifrar o revelar) los laberintos y secretos narrativos de una obra que, incluso después de casi 30 años de la muerte del autor, no deja de proliferar.

Palabras clave: Juan Carlos Onetti; Saga de Santa María; literatura hispanoamericana; ficción; vanguardias literarias; laberintos y secretos narrativos.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	<i>EL POZO: O BURACO NEGRO QUE EXPLODE EM FICÇÃO</i>	24
2.1	A BUSCA PELA AUTORREFERENCIALIDADE LITERÁRIA EM <i>EL POZO</i>	28
2.2	MOLDURAS E SEGREDOS EM <i>EL POZO</i> : REALIDADES, IMAGINÁRIOS E SUBJETIVIDADES	36
2.3	DUPLICAÇÕES, DOBRAS, DUAS CARAS	45
3	<i>LA VIDA BREVE: A FUNDAÇÃO DE SANTA MARÍA</i>	50
3.1	NARRATIVAS DESESTABILIZADAS, MUNDOS ENTRELAÇADOS	52
3.2	O TRAÇO NEOBARROCO DE <i>LA VIDA BREVE</i> : A FICÇÃO DESESTABILIZADA	63
3.3	A NINFA DEGRADADA: A ORIGEM DO DESESTABILIZADO “MUNDO LOCO”	75
4	NOVELAS: MOLDURAS E SEGREDOS	85
5	<i>PARA UNA TUMBA SIN NOMBRE: CONTAR UM CONTO SOBRE O VAZIO</i>	102
6	ONETTI E A PINTURA: A ESCOLHA PELA ARTE POÉTICA	123
7	<i>LA MUERTE Y LA NIÑA</i>	142
7.1	AS HISTÓRIAS SANMARIANAS COMO FIOS DO NOVELO CHAMADO SAGA DE SANTA MARÍA	143
7.2	<i>LA MUERTE Y LA NIÑA</i> : A IMPOSSÍVEL NOVELA POLICIAL ONETTIANA	153
8	OS ROMANCES DE SANTA MARÍA	167
8.1	<i>EL ASTILLERO</i>	168
8.2	<i>JUNTACADÁVERES</i>	181
8.3	ESCRITOS SANMARIANOS DO EXÍLIO: <i>DEJEMOS HABLAR AL VIENTO</i> , “PRESENCIA”, “EL ÁRBOL” e <i>CUANDO YA NO IMPORTE</i>	192
	REFERÊNCIAS	215

1. INTRODUÇÃO

A obra de Juan Carlos Onetti não é de fácil leitura. Não é raro encontrar esta observação entre leitores, resenhistas e críticos. De fato, o universo ficcional onettiano surge diante de um mundo confuso e incompreensível, mas, apesar disto, ampara-se em obras cuidadosamente estruturadas e compreensíveis — mesmo que tão-somente para revelar o caos existencial, em meio à tentativa de superá-lo. Emir Rodríguez Monegal reconhece uma cifra que perpassa toda a sua escritura, qual seja, um ceticismo quase absoluto, uma espécie de ataraxia, uma pseudoseriedade, que se revela, entretanto, em uma visão de mundo profundamente ambígua, uma concepção do universo que descansa na dualidade de critérios que faz com que a maior sordidez contenha uma carga de impenitente poesia (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 100). São narrativas alimentadas por um combustível de baixa volatilidade, desprovidas de utopias e de compromissos superiores, que, por um lado, impulsionam lenta e irresistivelmente narrador, temas e personagens a uma busca pela autodescoberta, que muitas vezes os conduz ao fracasso, à farsa ou ao silêncio, apesar da abundância de palavras; mas que revelam, por outro lado, uma ilusão romântica, uma ficção cálida, humana, intimamente bela. Relatos, portanto, ambivalentes (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 100). Tratamos de um autor que esboça uma visão alucinada e alegórica do mundo, que consegue, por meio de uma aparente negatividade — escritos que partem “desde uma moderada desesperanza para llegar a la noche o a la nada” (MORENO ALISTE, 1973, p. 19) —, descortinar um ímpeto literário vital raríssimo.

A dimensão neurótica e infernal dos relatos, como se vê, não encerra a imagem de um mundo cujas fissuras são totalmente preenchidas pela desesperança existencial, um universo unívoco e monolítico. Longe disso, a polissemia das narrativas revela uma natureza humana em profusão e em combustão — e que talvez se debata em meio às chamas —, uma selva urbana sem cores, formada por ambientes sufocantes e decadentes, com o recurso a *chiaroscuros*, ao *sfumatto* de personagens e espaços, abdicando por completo da trajetória linear para se fazer no deslocamento em elipse, na busca de um lugar, *de una dicha*, em um estranhado mundo moderno. Se uma face está sob o signo da frustração, a outra se revela como um convite para a leitura de um texto aberto e fundamentalmente contraditório, em que uma aparente disforia pode se revelar como claro humor irônico. Onetti nos convida a um universo onde há extrema mobilidade de

sentidos, mundos sempre marcados por incertezas e relativismos que impedem interpretações unívocas (RENAUD, 1993, p. 8-9).

Hugo J. Verani chama de impostura o jogo onettiano de se valer da máscara, da ficção, da mentira como refúgio momentâneo do presente vazio, como arma de proteção contra o mal-entendido da existência (VERANI, 2009a, p. 8). Tal impostura atravessa, com muita coerência interna, praticamente toda a obra literária do autor, produzida durante mais de sessenta anos, desde o conto “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933), até o romance *Cuando ya no importe* (1993). Ela está relacionada à intenção de se criar uma realidade proposta como entidade fictícia, que, apesar de contar com contos, novelas e romances autônomos, mantém um entrelaçamento entre eles, particularmente depois do livro *La vida breve*, por se desenvolverem em um espaço ficcional comum, um universo imaginário chamado Santa María.

Apesar da tão alardeada dificuldade de se acessar a sua obra, que por muito tempo contou com um pequeno e cativo grupo de leitores, em certo momento Onetti passará a ser celebrado como um dos maiores escritores uruguaios da história, com direito a homenagens, congressos, filmes, vídeos, edições e reedições de seus livros, cursos de literatura, manuais, antologias, biografias (LUDMER, 2009, p. 9). No ano do centenário de nascimento do autor, a cidade de Montevideu exibiu a sua foto com as palavras “Onetti es Montevideo”, para se ter a dimensão do fenômeno. Alguém que por muito tempo foi considerado um dos autores malditos, aqui e ali recuperados por movimentos e por outros escritores, como ocorreu, em certa medida, durante o *boom* latino-americano, chega a ser laureado pelo Prêmio Miguel de Cervantes no ano de 1980. Percebe-se que Juan Carlos Onetti alcançou o lugar de um dos escritores em língua espanhola mais consagrados do século XX, até mesmo canônico, cuja obra perdura e resiste à passagem do tempo. Diante de tamanha dimensão, surge, inevitavelmente, a questão: o que mais acrescentar sobre a obra de um autor tão escrutinado?

Antes de responder à pergunta, vale trazer à tona algumas questões. A novelística onettiana parece estar alheia ao fenômeno das modas e distante de movimentos literários ou políticos. Há certo consenso, entre a crítica, sobre a originalidade e a coesão da obra deste escritor que foi preso e exilado de seu país no ano de 1974. Apesar disso, para boa parte dos estudiosos, toda a narrativa de Onetti estaria exclusivamente sob o signo da frustração e do fracasso, que projetaria a reescrita constante, com tenacidade e obsessão, da mesma história sobre desgraças, mas para outra parte a literatura de Onetti representa a modernidade latino-americana da metade do século XX: uma literatura muito mais

independente e autônoma, que exhibe os signos do pertencimento à própria literatura e nada mais; o romance dentro do romance, a escrita na escrita, a ficção que surge dentro de outra ficção (LUDMER, 2009, p. 10-11). Falamos de um autor cuja literatura possui uma profunda coerência interna, com visão de mundo, situações, técnicas, personagens e linguagem que, apesar de algumas variações ao longo dos sessenta anos de produção, não mudam muito de lugar.

Onetti propõe uma ficção que muitas vezes sabe que se trata de ficção, como forma de sair da precariedade existencial para se viver outra vida, algo que Vargas Llosa nomeia como o fazer mais privativamente humano, aquilo que define de maneira mais genuína e excludente essa natureza humana: sair de si mesmo e da vida mediante um movimento à fantasia para viver uma experiência sucedânea da realidade real que se nos é imposta como uma servidão e uma prisão da qual buscamos escapar (VARGAS LLOSA, 2008, p. 17). Aqui, nos parece, encontra-se o ponto mais relevante da literatura onettiana, a pergunta central deste trabalho: como são elaboradas as multifacéticas narrativas ficcionais de Juan Carlos Onetti? Em outras palavras, de que e como são compostas as suas ficções?

Para responder ao questionamento, entendemos que é necessário percorrer a chamada Saga de Santa María¹, que compreende os romances *La vida breve* (1950), *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1964), *Dejemos hablar al viento* (1979) e *Cuando ya no importe* (1993), bem como as novelas² *Para una tumba sin nombre* (1959) e *La muerte y la niña* (1973), sem falar de vários contos e relatos. Acrescentamos, ainda, uma investida no *incipit* do *corpus* sanmariano: o romance curto *El pozo* (1939); assim como na novela *La cara de la desgracia* (1960), que não se passa no universo de Santa María, mas se demonstrou fundamental para a compreensão da própria estrutura das *nouvelles* de Onetti.

É preciso abrir um parêntese para dizer que, ao longo da elaboração do trabalho, as novelas foram ocupando um lugar de centralidade, por alavancarem ideias literárias muito trabalhadas por Onetti — como a incomunicabilidade, a metalinguagem, a

¹ Escolhemos o caminho da Saga de Santa María apesar da modorra, próxima à zombaria, com que Onetti tratava a ideia de Saga, como se vê nas lembranças de Omar Prego de um encontro ao acaso com o autor: “Una mañana bajamos a la playa con mi mujer y lo primero que vimos fue a un hombre de unos sesenta años, con gruesos anteojos, tirado gravemente en la arena, leyendo una novela policial. Confieso que nos quedamos sorprendidos. (...) Recuerdo que me acerqué con timidez y que le pregunté: ‘Discúlpeme, pero ¿usted es Onetti?’. Dejé a un lado la novela y me miró, con cierta ironía: ‘Claro, m’hijo’. A partir de esa mañana nos vimos prácticamente a diario, hablábamos de todo un poco (también de literatura, por supuesto), pero que me hizo una advertencia: ‘No me vengas con eso de la Saga de Santa María y otras macanas; acordarte que estamos de vacaciones’.” (PREGO, 1986, p. 19-20).

² Apesar de longas e importantes discussões acadêmicas sobre a denominação mais precisa do gênero, utilizaremos novela, *nouvelle* e romance curto como sinônimos neste trabalho.

intertextualidade e a reescritura das mesmas histórias de formas múltiplas — a outros patamares, certamente até pela própria estrutura do gênero *nouvelle*, como veremos.

Diante do desassossego do mundo, Juan Carlos Onetti recorre a realidades inventadas a partir das experiências vividas e expandidas pelos desejos insatisfeitos e pela imaginação, em narrativas que, de fato, apresentam constantes temáticas, como a desventura e a irracionalidade da vida. Por cima de quaisquer temáticas, entretanto, compreendemos que a escrita onettiana revela questões profundas sobre a própria ficção, especialmente a literária, mas que desbordam nas pequenas histórias, nos credos, nas mentiras e nas grandes ideologias que contamos diariamente a nós mesmos na tentativa de dar sentido à existência, de suportar o cotidiano, de fabular sobre o desejo, de alcançar outras realidades que transcendam o real e o concreto; em síntese, algo que nos dê a capacidade de sonhar, de inventar, de viver.

Ao longo de sua obra, percebemos elucubrações a respeito de inúmeras formas ficcionais. Partimos da ficção autorreflexiva, voltada a compensar a dolorosa realidade, superar frustrações; passamos pela ficção intertextual que prolonga e subverte a tradição literária, mantendo com ela um diálogo oculto, marcado por jogos de mascaramentos, paródias e simulacros; até chegarmos na narrativa como ato fundador de um universo verbal próprio. Analisadas pelo seu reverso, podemos dizer ainda que são narrativas que apresentam fortes traços barrocos, no sentido aludido por Severo Sarduy, que rememoram o caos primitivo, a ideia de liberdade e de confiança em uma natureza de preferência desordenada (SARDUY, 2011, p. 7-8). Não por acaso, Onetti se vale de estruturas retóricas de uso frequente na poesia barroca, como o oxímoro, criando tensões no interior do texto que impedem um sentido homogêneo e simples (RENAUD, 1993, p. 8). Em síntese, Onetti explora a criação literária a partir de dois planos simultâneos e inseparáveis (sempre a dualidade): o teórico e o prático; a literatura que analisa a criação literária enquanto cria (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 92).

No livro *La vida breve*, a pedra fundamental da cidade imaginária de Santa María, o protagonista Juan María Brausen, o artífice da urbe — que será reconhecido como BRAUSEN-FUNDADOR ao final provisório da saga, em *El Astillero* (ONETTI, 2013, v. 2, p. 197)³, com direito a uma estátua equestre no centro da praça, uma espécie de deus pai

³ Durante a elaboração deste trabalho, consultamos a edição publicada pela Galaxia Gutemberg no ano de 2013 das obras completas de Juan Carlos Onetti. Para facilitar a localização das referências que faremos à obra de Onetti, decidimos incluir na citação o volume mencionado, considerando que a coleção é composta por 12 volumes.

do universo —, assume o compromisso com a ficção, com o inventado, onde, quiçá, possa se encontrar consigo mesmo. Na trajetória do personagem e na narrativa por ele construída, desponta a aposta na autodegradação como caminho para encontrar a sua identidade e, até mesmo, a possibilidade da criação. A escolha pela ficção se dá em meio a uma vida apagada, eivada de frustrações, como forma de superação das desgraças da existência que o petrificam. Enquanto permanece submetido aos problemas da experiência cotidiana, inclusive a seus dramas, Brausen não consegue escrever nem a primeira linha. No impasse, cercado pelos muros da vida ordinária e da melancolia, vemos a peripécia que se converte no eixo da fábula do romance — e talvez de toda a obra de Onetti —, a saber, a descoberta de que não se está condenado a uma só vida; de que se pode viver muitas vezes, muitas vidas breves seguidamente. Uma conversão que se traduz na escolha pela criação, que se (des)dobra na ficção literária, na interpretação teatral de personagens, na transformação interna do indivíduo em outro alguém, no desprezo pelas convenções, no ingresso em cidades imaginárias, na salvação nunca alcançada na escrita e, em especial, na própria projeção do universo de Santa María. Não se trata, portanto, de apenas uma escolha pela ficção, mas uma busca para se sentir vivo, mesmo que por meio do inventado, seja no universo literário criado, seja nas experiências de vidas alternativas.

É uma escolha que já se mostra na primeira *nouvelle* do autor, *El pozo*, em que Eladio Linacero, trancado em um quarto decadente, tenta reparar na escrita uma vida marcada pela inadequação e pela falta de sentido. Tal opção, entretanto, estende-se por todas as histórias sanmarianas: com Brausen, como visto, em *La vida breve*; com Larsen chegando pela primeira vez à cidade de Santa María para tentar criar a ilusão do prostíbulo perfeito, um inferninho celestial, em *Juntacadáveres*; com o regresso de Larsen à cidade maldita para abraçar com todas suas forças a ilusão de dirigir uma empresa falida e abandonada, em *El astillero*; e assim por diante.

Para superar a insuportável condição, os personagens onettianos dobram-se e redobram-se em sonhos paralelos. Não é suficiente, contudo, a metamorfose no imaginário, no registro psíquico correspondente ao ego do indivíduo, ela transborda para o simbólico, para a linguagem, particularmente, na criação ficcional, na farsa, ou naquilo que Larsen, protagonista de *El astillero* e *Juntacadáveres*, chamaria de “o jogo”. Uma atitude que se mostra como tentativa de se alcançar o que a maior parte das figuras dramáticas de Onetti busca: a salvação, a aceitação da vida (SHAW, 1999, p. 64). Os personagens tocam tangencialmente o precário estado de salvação, encontrando-se ou perdendo-se mais na travessia do que no destino, mas o que parece importar para Onetti

não é uma mensagem existencial nas suas narrativas, mas a ênfase no fictício de suas histórias. Uma ficção que se dobra na ficcionalização da realidade, assim como se dobra uma vez mais no sonho dentro do sonho, ficção dentro da ficção, ou farsa dentro do jogo. Como sinaliza Shaw, “el despertar de los personajes no és más que un despertar a outro nivel del sueño”; o despertar do homem que persegue uma ilusão sabendo que nada mais é que uma ilusão, e, ainda mais, uma ilusão absurda (SHAW, 1999, p. 64-65), mas que não deixa de seguir no seu encaixo.

Para analisarmos a construção ficcional de Juan Carlos Onetti, iniciaremos o estudo a partir da novela *El pozo*, um texto de máxima intensidade com o mínimo de palavras, que se propõe a inventar novas modalidades narrativas, próximo das vanguardas do início do século XX, com alto poder imaginativo e uma articulação textual que transita entre memórias e sonhos, deslocamentos espaciais e cronológicos, marcado por uma atitude antimimética, que já demonstra toda ênfase na criação artística do autor (VERANI, 2009a, p. 38-39). Em *El pozo*, Onetti vai apresentar algo que seria uma marca indelével de sua escritura: a dúvida sobre a possibilidade de comunicação, ou melhor, a questão da incomunicabilidade humana, com uma profunda suspeita a respeito da capacidade mimética da própria literatura. No capítulo, procuraremos compreender a proposta de uma escrita elaborada a partir da metonímia, das associações livres, próprias do curso do pensamento, que transitam entre si e se multiplicam sem motivos explícitos. Para tanto, mergulharemos na fábula da *nouvelle*, com atenção especial para as seguintes questões, divididas em três pontos: a metalinguagem do texto, a estrutura do segredo e a dinâmica das dualidades elaboradas, entrecortadas em “sucesos y sueños”. Sobrelevam-se, neste ponto, os paralelos estabelecidos entre a novela estudada e trechos de obras de autores aparentemente tão díspares como Roberto Arlt e Jorge Luís Borges; e ainda Ricardo Piglia, Fiodor Doistoiévski e Julio Cortázar.

Na sequência, entrará em cena o romance *La vida breve*, a fundação do universo imaginário onettiano, que inaugura também o novo ciclo literário do autor, no qual o processo de produção do relato assume o protagonismo, com uma narração que conduz à reflexão sobre o ato de escrever. Um livro que Josefina Ludmer aconselha que seja lido “como una ficción y una teoría a la vez: una teoría (ideológica) del emisor o del sujeto de la enunciación, su constitución en el proceso del relato” (LUDMER, 1974, p. 465, apud PREGO; PETIT, 2009, p. 90). Além de todas as questões relativas aos processos enunciativos da ficção que serão detalhadas, procuraremos entender a ruptura de estilo promovida nesta obra, cujos relatos se apresentam de forma diversa do que havia sido

produzido pelo escritor até então. Para viabilizar a análise da pedra fundamental do ciclo de Santa María, desenvolveremos o capítulo mais denso do ponto de vista teórico, uma vez que será preciso elaborar uma espécie de cosmogonia desse universo. A primeira questão a ser aprofundada será a da ambiguidade do relato, que fora iniciada em *El pozo*, mas que adquire contornos muito mais complexos em *La vida breve*. As dualidades neste romance deixam de ser tão-somente entre “sucesos y sueños” e passam a uma nova esfera que, inicialmente, pode ser apresentada como um jogo entre realidade e ficção, mas um jogo que, ao longo do texto, complica-se a ponto de as duas camadas se entrecruzarem de forma tão intensa que alcança a categoria de um labirinto narrativo onde a escrita se coloca acima das bases anteriores do real e do inventado, para se projetar como metaficção. No segundo ponto, a partir de observações de Omar Calabrese, Severo Sarduy e Walter Benjamin, adentraremos na discussão sobre os traços neobarrocos da obra que desestabilizam a ficção estudada. Delinearemos, portanto, uma análise sobre a díade entre o barroco e o clássico, para tratar de três questões precípuas: (i) a perturbação das hierarquias miméticas que atinge diretamente a estrutura narrativa; (ii) os temas, ou os motivos narrativos; e (iii) a fruição do texto, ou o desafio ao leitor e à leitora para que encontre a unidade oculta na variedade narrativa proposta. Faremos, ainda, uma breve comparação entre os pormenores neobarrocos da obra de Onetti e o movimento literário do real maravilhoso, em particular para contrastar a visão do fantástico e do maravilhoso deste com a elaboração da ideia onettiana de envolver em um mesmo feixe autor, narradores, divindades e demiurgos para composição de universos. Por fim, a partir de autores como Roberto Calasso e Aby Warburg, partiremos rumo ao elemento clássico da Ninfa, ou da Vênus, para chegarmos às ninfetas precárias da escritura onettiana. Falaremos sobre as personagens femininas que violam os códigos dos narradores, interrompem os cursos narrativos, irrompem de forma definitiva no texto, mas que sempre são condenadas ao desvanecimento fugaz. A ideia é abrir um ponto sobre as meninas e as mulheres que, na obra de Onetti, ou desatam a transformação da trama ou se apresentam como mediadoras parciais de relatos feitos por homens fatalistas. Para melhor compreender a figura de “la muchacha”, da menina, faremos, em fechamento, uma breve incursão na novela *La cara de la desgracia* (1960).

Como aludido anteriormente, as novelas de Onetti se apresentaram como um gênero literário fundamental para o presente estudo. Por este motivo, antes de tratarmos dos romances curtos de Onetti, iniciaremos um capítulo, o terceiro, voltado para a tradição formal da *nouvelle* contemporânea. Orientados por considerações de Ricardo Piglia,

Gilles Deleuze, Viktor Shklovski e Erich Auerbach, dentre outros, vamos nos debruçar sobre a estrutura do segredo, elemento distintivo do gênero. Discutiremos sobre a importância do elemento incognoscível, o não narrado, o não dito, neste tipo de texto cuja essência sempre é, em si, uma pergunta sem resposta. Com tal propósito, estabeleceremos uma comparação entre o conto e a novela, confrontando narrativas dos dois gêneros de Onetti, Edgar Allan Poe e Henry James. A título de conclusão da reflexão, dedicaremos maior tempo à novela *La cara de la desgracia*, à luz das linhas traçadas por Ana Inés Larre Borges a respeito da obra, com vistas a melhor conhecer uma espécie narrativa construída ao redor de um núcleo vazio. Posteriormente, partiremos para as novelas onettianas *Para una tumba sin nombre* e *La muerte y la niña*.

Para una tumba sin nombre é uma novela construída a partir de inúmeras versões da mesma história, que, de tão múltiplas, dão a entender que a profusão de relatos poderia ser infinita. Trata-se de um texto altamente polissêmico, aberto a tantas interpretações que chega a embaraçar o próprio ato interpretativo. As incontáveis variações de sentido obliteram a tentativa de reconstrução dos fatos narrados. Veremos uma história incompleta, errática, sujeita a radicais alterações dos seus elementos constitutivos, cujo desfecho, diante de tais características, torna-se impossível, ou irrelevante. Nesse capítulo, vamos nos concentrar em uma novela sobre o ato de narrar, mas que é, ao mesmo tempo, completamente alheia ao que está sendo narrado. A obra não se importa em esclarecer fatos, estabelecer nexos, desvendar qualquer coisa, configurando-se, assim, como a consubstanciação do texto vazio — talvez a narração mais vanguardista de Onetti. Para nos aproximarmos de uma narrativa que nada comunica, precisaremos fazer, paradoxalmente, a mais detalhada imersão deste trabalho em um relato. Será o capítulo mais preso à própria obra, sem maiores digressões teóricas e paralelismos literários. Além disso, vamos nos valer apenas de referências a outros romances e à fortuna crítica do autor, em especial aos escritos de Josefina Ludmer. Ao se centrar tanto na construção literária — que se revela como seu maior personagem (PREGO; PETIT, 2009, p. 251) —, *Para una tumba* nos apresentou um verdadeiro impasse, que, por momentos, impediu o avanço deste estudo. Tal obstáculo só foi superado ao descobrirmos a correspondência de Juan Carlos Onetti com Julio E. Payró⁴, que, antecedendo-se a *La muerte y la niña*, será o objeto do próximo ponto.

⁴ Onetti e Payró mantiveram uma constante e reveladora comunicação epistolar por aproximadamente 20 anos (1937–1975). Vale lembrar que JCO dedicou a novela *Tierra de nadie* (1941) ao pintor, com as seguintes palavras: “A Julio E. Payró, com reiterado ensañamiento”.

Ao final da análise de *Para una tumba sin nombre*, deparamo-nos com a ideia de uma novela que se constitui tão-somente como obra de arte, não como reconstrução de realidades. Daí iniciamos uma longa reflexão sobre a arte em si, que foi se tornando circular e, aparentemente, inesgotável. O desenlace do embaraço ocorreu quando conhecemos o livro *Cartas de un joven escritor* (2009), organizado por Hugo Verani, em particular as considerações de Onetti sobre pinturas modernistas que, orientado por Payró e Torres García, ele começava a conhecer no período. Diante disto, iniciamos um novo capítulo para estudarmos o papel determinante que a pintura teve na construção da obra de Onetti como uma arte poética. Nas cartas, sobressaem-se discussões entre Onetti e Payró sobre literatura e arte. Nelas, evidencia-se o profundo interesse do então aspirante a escritor na pintura e na literatura da virada do século XIX para o XX. Ainda mais, fica exposta a fusão que eles percebiam entre literatura, pintura, cinema, música e fotografia de vanguarda. Nesse ponto, vamos nos concentrar na busca do nosso autor pela elaboração de uma arte não imitativa, pela construção de uma nova estética sem compromissos com verossimilhanças; uma arte que, apesar de inspirada na realidade do mundo, descola-se dela para promover uma nova composição que passa a pertencer a outro universo, o do imaginário, ou mais precisamente: o artístico. É preciso alertar que, a partir deste capítulo, o estudo vai assumindo gradualmente um caráter mais ensaístico, sem a ênfase teórica que foi adotada em pontos anteriores. Para compreender a escolha de Onetti em se fixar mais nas cenas criadas que na história contada, vamos percorrer pinturas de Henri Rousseau, Paul Cézanne e Paul Gauguin. Desenvolveremos, ainda, uma importante distinção entre arte poética e arte informativa — talvez datada (em particular pelo surgimento do *New journalism*, dentre outros gêneros), mas fundamental para Onetti no período —, para chegarmos a uma ideia de uma arte livre de artificios decorativos, sentimentalismos e propósitos maiores. No trajeto, o aspecto inacabado das obras se sobressai, em particular na máxima onettiana, que será repetida inúmeras vezes nestas páginas, de que “SIEMPRE HAY ALGO que no se dice” (VERANI, 2009b, p. 127). Para percorrer tais discussões, para além das pinturas, vamos nos debruçar sobre o documentário *Jamás leí a Onetti* (DOTTA, 2010), com uma atenção especial ao processo da composição musical feita no filme por Fernando Cabrera e Jorge Drexler e ao desenho da cidade de Santa María elaborado por Tunda Prada. No fecho do capítulo, com vistas a melhor relacionar a importância da literatura do começo do século XX — Joyce, Proust, Hemingway e Faulkner são muitas vezes citados por Onetti nas cartas —, procuraremos

no primeiro capítulo de *The wild palms* (1939), de Faulkner, em uma leitura mais detalhada, encontrar traços que seriam tão importantes na escritura de Juan Carlos Onetti.

Mais clarificadas as ideias sobre a arte e a obra de arte, vamos partir para o capítulo sobre a novela *La muerte y la niña*, que, em parte, ao menos na forma, contrapõe-se a tudo o que Onetti havia feito antes. A estrutura da novela é elaborada como a de um conto policial, mas que logo se revela sem solução — contrariando a tradição policialesca, como não poderia deixar de ser. Trataremos de um texto em que as cenas são muito bem fixadas, com uma estranha concisão do relato — ao revés da proliferação barroca de outrora —, mesmo que sem qualquer objetividade e sempre apresentada de forma indireta. Nesta construção narrativa, projeta-se, primeiramente, um curioso debate sobre o tempo diegético da Saga de Santa María e sobre as flutuações do tempo na obra do autor, que, desprendido da cronologia do mundo da realidade, apresenta-se como pertencente ao universo imaginário, e, como tempo artístico, sempre desconjuntura a ideia de progressão. A partir dela, também discutiremos a cisão entre Santa María e o mundo, da mesma maneira como realidade e ficção podem estar divorciadas. Acima de tudo, apesar das diferenças em relação às demais narrativas sanmarianas, revela-se um *continuum* que vai destacar a categoria de metanovela dos escritos de Onetti, compostos por histórias que se complementam e se contradizem, mas que nunca terminam de se contar. Nesse ponto, trabalharemos a proposta da obra narrativa total, um projeto sem começo nem fim, que transcorre como um rio, como sacado do romance *Salvatierra* (2008), de Pedro Mairal. Depois de tudo isso, adentraremos na trama de *La muerte y la niña*, recorrendo a Liev Tolstói e a Nathan Englander para nos ajudar a entender a dinâmica de histórias sobre traições, feminicídios e planejamentos artísticos de assassinatos. Tudo estará envolto, como não poderia deixar de ser, na farsa e na formação de farsantes. Por fim, nesse livro, Onetti, como poucas vezes fez, arranha o tecido político e social de seu tempo, dedicando-se a costumes, práticas e repetições cristalizadas no mundo.

O último passo deste trabalho será o de nos voltarmos aos demais romances sanmarianos, *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1964), *Dejemos hablar al viento* (1973) e *Cuando ya no importe* (1993). Decidimos mudar mais uma vez a abordagem neste trecho por questões metodológicas, mas especialmente por serem eles os mais estudados pela larga fortuna crítica de Onetti. Para evitar intermináveis repetições, buscaremos fazer uma leitura mais preocupada com as fábulas dos romances para podermos perceber como as narrativas estão estruturadas. As obras serão trabalhadas na ordem cronológica de publicação.

Abriremos o último capítulo de olho na trajetória de Larsen, ou Junta, personagem central da escritura de Onetti, começando pelo livro *El astillero* (1961). Estaremos, mais uma vez, diante de um texto em que atmosfera criada parece ser mais relevante que a história contada. Um romance elaborado a partir da degradação do mundo e da erosão provocada pelo tempo; uma trama sobre derrotados em busca de causas perdidas. Para desbravar as temáticas centrais de *El astillero*, a ilusão e a farsa, vamos recorrer novamente a uma das histórias de *The wild palms*, de Faulkner. Trataremos, ainda, da categoria dos romances da desintegração, do papel de Larsen com seu sacerdócio insuportável e das possíveis leituras místicas do texto em torno de questões como culpa, sacrifício expiatório e busca por redenção. O debate vai alcançar a ideia da inexistência infernal do protagonista, construída em torno da impostura e da vileza, que são os recursos de que Larsen dispõe para lidar com o medo do esquecimento e da irrelevância diante da passagem implacável do tempo. Acompanharemos, portanto, a trajetória final de um personagem que almeja reconstruir a vida a partir da simulação do reverso daquilo que ele realmente é, um homem que busca, por meio do fingimento, tornar-se o contrário da sua essência, em um movimento que, no fim das contas, vai aprofundá-lo ainda mais no seu fracasso original. A batalha final de Larsen desenrolar-se-á à beira do rio que banha Santa María, “la otra ciudad”, em torno de um estaleiro fantasma e uma casa celestial nunca alcançada.

Para abordar o romance *Juntacadáveres*, tentaremos compreender a sua estrutura narrativa a partir de três ambientes onde se desenrolam, ou em torno dos quais se deflagram as ações da trama: o prostíbulo de Larsen (“la casita celeste”), o Falenstério de Marcos Bergner e a casa de Julita, a louca de Onetti da vez. As histórias desenvolvidas nos três espaços contarão com narradores distintos, que utilizarão mecanismos narrativos específicos, desde onisciência heterodiegética para tratar dos episódios de Larsen, passando pela narração em primeira pessoa de Jorge Malabia sobre as desventuras de Julita até a crônica desenvolvida pelo velho Lanza para falar de forma mais ampla da cidade, incluindo a comunidade alternativa de Marcos Bergner e os movimentos conservadores de Santa María. Em seguida, a figura de Larsen ocupará o centro de nossas atenções por trazer consigo uma importante discussão em torno da criação artística e da fabulação como caminho para a construção de um mundo imaginário (e idealizado) privado. Ao lado do ato criador, vamos analisar as atitudes artísticas, que muitas vezes se dão em volta de atividades completamente privadas de atributos artísticos, como o bordel de Junta, que, ainda que represente o paroxismo da degradação, é tocado por um objetivo

purificador. Sobrelevaremos os contrastes e os pontos de contato entre os extremos do romance, a comunidade utópica de Marcos e o lupanar de Larsen, pois eles espelham o teor da duplicidade dos homens onettianos entre o amor e o ódio. No mesmo sentido, vamos traçar paralelos entre os antípodas do livro: Larsen e padre Bergner. Depois de percorrer todo esse percurso, chegaremos ao ponto mais relevante do debate, qual seja, a ideia da obra de arte como uma tentativa precária e livre do ideal da perfeição. Para iluminar a questão, vamos nos valer de poemas de Carlos Drummond de Andrade e Ana Martins Marques, bem como observações de Guimarães Rosa. Trataremos, na continuidade, da teoria do medo, elaborada por Díaz Grey no curso do romance, algo que, em tese, orientaria todas as formas de associação humana. Por fim, faremos breves considerações sobre o aspecto inacabado de *Juntacadáveres*, cujas histórias contam mais com inconsistências do que segredos.

No último ponto, vamos nos voltar a alguns escritos sanmarianos elaborados no período do exílio de Onetti, com a exceção do conto “El árbol” (1986), que não tem qualquer relação com Santa María. Para abrir o capítulo, trataremos da questão do exílio do escritor e das particularidades com que Onetti reagiu à prisão e à saída definitiva do Uruguai. Também será necessário falar um pouco sobre a diminuição da produção literária no período e do aparente esgotamento da autorreferência onettiana. Iniciaremos por relatos que são completamente excepcionais na obra do autor, por tratarem mais diretamente das disputas políticas do período histórico. O primeiro conto será “Presencia” (1978), em que, a partir do exílio de Jorge Malabia em Madri, o autor elabora uma narrativa contundente que atinge diretamente o leitor sobre as perdas sofridas diante do arbítrio e os desaparecidos políticos. No conto curto “El árbol”, Onetti traz a temática do absurdo da tortura através do contraste com a imagem de crianças jogando bola no quintal de uma casa. Em seguida, refletiremos sobre ideias como a da reescritura de histórias já contadas e a da paródia, ao analisar o romance *Dejemos hablar al viento*. Por fim, como fecho do capítulo em questão e de todo o trabalho, abordaremos os adeuses e as despedidas de *Cuando ya no importe* (1993), último romance de Juan Carlos Onetti.

Em resposta à pergunta inicial, sobre as dificuldades impostas ao receptor, podemos nos antecipar para dizer que a leitura de Onetti não é difícil. Talvez seja feita sob uma luz oblíqua, que ilumina uma doçura triste, o desengano desiludido, o desespero tranquilo, a compaixão cruel, os prazeres da mentira, o clássico desestabilizado, o neobarroco conduzido pela Antiguidade (MUÑOZ MOLINA in ONETTI, 2006, p. 11). Ela apenas requer que não se desvie o olhar, que o leitor não se distraia de uma construção

literária que tenta arranhar a superfície da abstrusa (e absurda) condição que alguns chamam de existência. É, é verdade, possivelmente esta não seja uma das tarefas mais fáceis.

2. *EL POZO*: O BURACO NEGRO QUE EXPLODE EM FICÇÃO

*Toda vida es un pozo de soledad que va
ahondándose con los años.*
(Juan José Saer, *El entenado*)

Como aludido na introdução, o presente trabalho se propõe a analisar a narrativa ficcional elaborada por Juan Carlos Onetti na chamada Saga de Santa María. No entanto, entendemos que é preciso dar um passo atrás para chegar à cidade imaginária, trilhar outros caminhos, que parecem muito distantes da escrita que traz “cierta máscara de ‘embellecimiento’, de cierta ‘altura’, artificio, barroquismo, típicamente ‘literarios’ que marcan su escritura a partir de *La vida breve*” (LUDMER, 2009, p. 44). Em outras palavras, antes de perscrutar o universo sanmariano, percorrer seus labirintos e desvendar o projeto literário de Onetti, é oportuno conhecer a primeira novela publicada pelo autor: *El pozo*, o *incipit* do *corpus* onettiano. Não por uma visão organicista ou por uma crença ingênua de que toda a obra já estaria contida potencialmente nos seus primeiros escritos e que seria tão-somente desenvolvida, burilada, aperfeiçoada, cultivada a partir da raiz comum deitada sobre um poço-útero. Em realidade, como apontado pela própria Josefina Ludmer (2009), a produção do relato em *El pozo*, como expressão das influências vanguardistas espalhadas pela América Latina⁵, apresenta-se como um processo de enunciação que luta contra a literatura, que a nega, que se faz antiliteratura, com uma brusquidão que contrasta visivelmente com o grande ciclo literário posterior do autor; mas é do poço que nasce um novo universo.

Tratamos aqui da pedra fundamental de uma obra que se notabilizaria pela proximidade, pelas orações subordinadas, pelas frases que serpenteiam e sub-repticiamente envolvem o leitor (influência claramente faulkneriana), seduzem-no lentamente, despistando-o e confundindo aquilo que é narrado em meio a sonhos, fantasias, multiplicidade de planos. Contudo, o fundamento navega no sentido contrário ao que seria o traço característico da narrativa porvindoura. Eladio Linacero, narrador de *El pozo*, esculpe a macetadas um relato que se desloca no tempo e no espaço, à semelhança das livres associações metonímicas do pensamento, composto por cenas bruscamente

⁵ “Es *El pozo*, con el cual comienza su carrera un joven escritor que llegará a ser el primer novelista del país, aquél, merced al cual nuestra narrativa ingresa a las formas modernas, cultivadas en Europa desde la primera posguerra. Juan Carlos Onetti, su autor, tenía entonces treinta años y hacía tiempo que escribía con rabia y furor, mientras leía de modo convencido a Proust, Céline, Huxley, Faulkner, Hemingway, y junto con la literatura universal, descubría el provincianismo de la nacional.” (RAMA, 1974, p. 16).

recortadas, lembranças de experiências talvez vividas, iluminações, distrações, gestos, muitas vezes desgarrados uns dos outros, sem fluidez interna: uma narrativa que expressa a incapacidade de comunicação (RAMA, 1974, p. 23). Mario Benedetti acrescenta que há uma tentativa constante nos romances de Onetti, iniciada em *El pozo*, de “complicarse, de introducirse de lleno y para siempre en la vida, y el dramatismo de sus ficciones deriva precisamente de una reiterada comprobación de la ajenidad, de la forzosa incomunicación que padece el protagonista y, por ende, el autor” (BENEDETTI, 1974, p. 55). Onetti abre um poço que se assemelha a um buraco negro, que surge de restos de histórias e de partículas, mas que por concentrar tantos fragmentos, mesmo de forma tão desinteressada, pode explodir, formando novos corpos, morrendo para dar vida. *El pozo* pode ser encarado como essa hiper concentração com resultados explosivos, que projetam a riqueza da ficção de toda obra posterior.

Antes de ingressarmos na fábula da *nouvelle*, é válido demonstrar como é elaborada a forma do relato, mesmo que topicamente, até para esclarecer as propaladas distinções do restante da obra.

O início do romance breve já descortina os saltos entre tempos, memórias, esquecimentos e circunstâncias, bem como as interdições ao desenvolvimento linear de quaisquer tentativas de enunciação.

Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas desparratadas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 11).

A ficção se inicia com uma tomada de consciência súbita do lugar de onde se está (“por primera vez”), um movimento que apaga passados, quase um nascimento, que ignora e desdenha o que o precede e o que o levou até ali. O narrador desacomoda o cotidiano para construir a ficção (PIGLIA, 2019, p. 35): o cotidiano perde o caráter de costumeiro, causa estranhamento e passa ser percebido como algo novo.

Da percepção do lugar onde se está, o narrador reconhece, quase tateando, com todos os sentidos, o próprio corpo:

Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco

en la cara. La barbilla, sin afeitarse, me rozaba los hombros (ONETTI, 2013, v. 5, p. 11).

Como um movimento de fora para dentro, do ambiente que o cerca para o corpo que carrega, o narrador segue para um espaço ainda mais profundo, para uma memória suscitada metonimicamente pela barba por fazer que roça, ao mesmo tempo, o próprio ombro e uma lembrança:

Recuerdo que, antes de nada, evoqué una cosa sencilla. Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo, enrojecido, con la piel a punto de rajarse, diciendo: — Date cuenta si serán hijos de perra. Vienen veinte por día y ninguno se afeita. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 11).

Da mulher, ele lembra-se apenas do ombro avermelhado, irritado por barbas de homens indistintos, da voz baixa e de sua mão com dedos finos que apontam para a chaga, mas não de seu rosto. Súbito, Eladio Linacero olha pela janela e se perde em pensamentos e julgamentos despropositados sobre seus vizinhos, suas misérias, em particular sobre um menininho que engatinhava: “me dio por pensar como había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por eso” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 12). Ele e a narrativa se distraem.

A janela e os vizinhos são logo esquecidos em um instante em que “debe haber sido entonces que recordé que mañana cumplo cuarenta años. Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 12). Enquanto pensa sobre a falta de melancolia e a habilidade da vida sempre perturbar a ordem, larga novamente o fio da narrativa por uma observação imperiosa: “ni siquiera tengo tabaco” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 12).

O percurso da narrativa, desde seu início, é sempre entrecortado por distrações e lembranças, ensaios de alvitres, fabulações, ponderações, evasivas, enfim, uma profusão de percepções e operações mentais, que se iniciam e interrompem-se repentinamente para depois serem retomadas, ou não, e que são transformadas em linguagem, projetadas sobre o papel. Há algo de anárquico e banal ao mesmo tempo no discurso de Linacero, uma construção aleatória e deslocada de um propósito específico, que vaga pela tentativa de relatar experiências que transitam entre realidade e sonho, que brotam dos contornos que o circundam e conjecturam sobre incipientes futuros. Apesar do plano inicial de elaborar um relato que abraçasse perspectivas mais densas e internas que apenas as dos acontecimentos, como exposto por Linacero:

Pero ahora quiero contar algo distinto. Algo mejor que la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo

o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde (...). (ONETTI, 2013, v. 5, p. 12).

A narração consiste em uma constatação do próprio narrador de que aquela escritura não passa de imitação paródica da experiência da vida real ou, ainda mais, da fantasia: “Es como una obra de arte. Hay solamente un plano donde puede ser entendida. Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo, el surrealismo es retórica” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 22).

A modernidade de Juan Carlos Onetti revela-se na disposição radical de questionar as possibilidades de expressão da linguagem e observar os seus limites, na desconfiança sobre a própria literatura como forma de representação. Questionamento que manifesta a pretensão do fazer artístico e a frustração de não poder alcançá-la, como graficamente traduzido no final do livro: “Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que alzó entre sus aguas (...)” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 39). O autor parece compreender que o movimento de buscar atingir alguma substância do mundo por meio da literatura importa mais que alcançar o objetivo; o processo de perseguir ideias, realidades, histórias, de tentar aproximar-se delas através da linguagem, torcendo-as, levando-as ao limite, assume a identidade da arte em si. Italo Calvino, nas *Seis propostas para o próximo milênio*, reflete: “penso que estamos sempre no encalço de alguma coisa oculta ou pelo menos potencial ou hipotética, de que seguimos os traços que afloram à superfície do solo”; e arremata: “a palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo” (CALVINO, 2002, p. 90), como uma rede que nunca consegue apreender a mariposa noturna, mas sempre é lançada.

Talvez tenhamos nos adiantado em comentários sobre a forma peculiar da *nouvelle*, mas voltemos um pouco para resumir brevemente do que ela trata, para depois nos aprofundarmos em sua análise e entendermos como, mesmo sendo tão distinta da narrativa posterior do autor, concentra muitos dos temas que Onetti desenvolverá em sua obra (PIGLIA, 2019, p. 25 e 31).

Os trechos iniciais já apresentados do romance breve permitem a compreensão da sua estrutura, mas passemos a maiores detalhes para desvendar “el agujero negro que hace posible el principio” (BLIXEN, 2002, p. 17). Um homem sem camisa caminha por um precário quarto de pensão, com a barba por fazer, sentindo seus odores, cheirando suas axilas, percebendo pela primeira vez a sua condição e o lugar que ocupa. Este homem

trancado, isolado do mundo, Eladio Linacero, articula uma escritura, uma espécie de confissão, uma busca por autoconhecimento, sobre sensações imediatas, lembranças distantes e segredos.

Carine Blixen propõe que *El pozo*, objetiva e exteriormente, é uma narração breve feita de fragmentos, que estabelece uma relação entre a curta extensão do texto, a composição aparentemente desarticulada e a soma de partes para alcançar uma intensidade narrativa (BLIXEN, 2002, p. 18). Procuraremos entender, para além do exterior, algumas questões centrais que perpassam a novela.

A primeira delas surge do fato de que a escrita de Linacero converte o relato em um espaço em que se examina o próprio ato de escrever, a chamada autorreferencialidade literária, a metalinguagem, a ação que pode cada vez mais definir-se como uma crítica à linguagem (BARTHES, 2012, p. 14) e, ao mesmo tempo, como uma busca por autenticidade frente a uma tradição acomodada e decadente.

Em segundo lugar, o texto está ligado à problemática geral do segredo, que, para além de sua importância nas relações sociais e pessoais, está centrada na construção da subjetividade, ou seja, na conexão privada de um sujeito com um ponto inominável, na função que cumpre tal relação e como se pode arranjar-la através da escrita (PIGLIA, 2019, p. 31).

Além disso, *El pozo* é construída a partir de uma série de duplicações que tratam de exibir duas caras da relação daquele que escreve com as demais personagens, particularmente as femininas, bem como os opostos do próprio narrador (LUDMER, 2009, p. 45).

Passaremos a analisar, portanto, cada uma desses pontos.

2.1. A BUSCA PELA AUTORREFERENCIALIDADE LITERÁRIA EM *EL POZO*

Iniciemos, então, pela ideia do relato que busca autenticidade. “Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 12). A confissão de Eladio Linacero que anuncia o momento do início do ato de escrever parece ser uma resposta às provocações feitas pelo articulista Periquito el Aguador, pseudônimo de um jovem escritor chamado Juan Carlos Onetti, nas páginas da revista *Marcha*. No seu primeiro artigo, em 23 de junho de 1939, Periquito reclama uma literatura que conte com íntima motivação, mesmo que ao arrepio da literatura bem-escrita:

Es necesario que una ráfaga de atrevimiento, de firme y puro atrevimiento intelectual que cure y discipline el desgano de las inteligencias nacientes (...), que deben grabarse como un lema: ‘Tened el valor de equivocaros’” (ONETTI, 2013, v. 10, p. 16).

No artigo da semana seguinte, dispara: “Es esto, en definitiva, lo que necesita la literatura rioplatense. Una voz (...) capaz de volver la espalda a un pasado artístico irremediabilmente inútil y aceptar despreocupada el título de bárbara” (ONETTI, 2013, V. 10, p. 18). Para Ángel Rama (1974, p. 23), o autor lança um desafio próprio de uma literatura confessional, com a petulância e a coragem de um manifesto contra a literatura que andava em moda no país. A sinceridade da confissão relaciona-se, contudo, a uma busca interior que abdique de um caminho literário seguro, traçado pela tradição e reconhecido pelos meios convencionais ou importados: “Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos” (ONETTI apud RAMA, 1974, p. 24). Aproxima-se, assim, da percepção trazida por Henry James, no ensaio “The art of fiction”, de que: “art lives upon discussion, upon experiment, upon curiosity, upon variety of attempt, upon exchange of views and comparison of standpoints” (JAMES, 2021, p. 2); com o propósito de desestabilizar a narrativa e aumentar a intensidade da ilusão, escapando do ilusionismo perceptível, burocrático, que atende a normas estabelecidas, para introduzir com radicalidade a suspeita sobre aquilo que é narrado e sobre o próprio narrador.

A primeira reflexão sobre literatura é, em parte, feita para se apartar da geração anterior, envelhecida em prêmios locais e tons elogiosos, como bem exposto em praticamente todos os artigos da coluna “La piedra del charco”, de Periquito el Aguador, escritos entre 1939 e 1941, mas projeta-se para além dos contornos provincianos. Vale abrir um parêntese para se perguntar a qual literatura contrapunha-se o autor. Se falarmos em literatura rio-platense, em 1939, veremos que autores como Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares e até mesmo Jorge Luís Borges já atuavam com vigor no período, embalados por vanguardismos e particularidades. Se de América Latina, Vicente Huidobro declarara independência ao realismo e ao naturalismo com o manifesto “Non serviam”, de 1914, e a vanguarda já entrara oficialmente no continente com a Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922. Neste mesmo ano, Mário de Andrade publica *Pauliceia desvairada* e Cesar Vallejo *Trilce*. Dez anos depois, Mariano Azuela lança *La luciérnaga* (1932). Se voltarmos ainda mais, Rubén Darío desafiava o modernismo hispânico desde fins do século XIX. De fato,

havia vanguardismos — no Brasil, chamaríamos “modernismos” — espalhados pelo continente, repletos de vaguezas, por vezes associados ao regionalismo, por outras ao cosmopolitismo, em conflitos e disputas, como longamente detalhados no ensaio “Meio século de narrativa latino-americana” (1973), de Ángel Rama, que destoam por completo de uma suposta literatura de salões e gabinetes. Só que Onetti, diferentemente de Mario Benedetti⁶, levanta-se não apenas contra o regionalismo ou criollismo, mas particularmente contra a falta de originalidade artística local, proveniente de múltiplos fatores e escolhas. E o faz com o mais profundo desprezo.

Sobre a literatura uruguaia, o Onetti de 1939 concentra sua crítica na linguagem empregada, que “es, por lo general, un grotesco remedo del que está en uso en España o un calco de la lengua francesa, blanda, brillante y sin espinazo” (ONETTI, 2013, v. 10, p. 17). Como exemplo, ele se refere aos poemas de Luis Alberto Varela em homenagem a Neruda e García Lorca, que realçariam como a poesia local tende a se vincular a sistemas alheios, repleta de falsidades endogâmicas tão ineludíveis. Aleivosias semelhantes que, em sua opinião, produziriam “el primer poeta de América”, Rubén Darío, que “entró a saco en Verlaine y, seguidamente, los bardos tropicales de entonces se inspiraron en el (...)” (ONETTI, 2013, v. 10, p. 19). A iconoclastia do crítico Onetti é dirigida a uma suposta artificialidade de autores que asseguram que “sólo es gran escritor el que puede fundirse al alma de su pueblo y expresarla al expresarse” (ONETTI, 2013, v. 10, p. 22), mas que, por retirarem a rusticidade dos temas, constroem uma literatura que “se fracciona en un montón de anécdotas vanas, donde la persecución del color local molesta por evidente” (ONETTI, 2013, v. 10, p. 22).

Para confrontar-se ao artificialismo, Juan Carlos Onetti propõe em suas críticas algo programático, que procurará realizar em *El pozo*. Na sua opinião, “el artista tiene por cosas tangibles lo que no existe para los demás, y viceversa. En ese sentido (...) vivimos la más pavorosa de las decadencias, la más disgustante de las confusiones” (ONETTI, 2013, v. 10, p. 30). Um dos mais importantes assuntos palpáveis que ele sugere é a atenção às coisas inferiores, abjetas, viciosas, “el Bajo, (que) se nos fue para siempre, sin que nadie se animara con él” (ONETTI, 2013, v. 10, p. 28). E onde encontrá-lo? “Hay sólo

⁶ “Era un momento en que los poetas uruguayos escribían casi todos sobre las famosas corzas y gacelas, sobre una fauna y una flora que ni siquiera eran las del país y el lector uruguayo le huía en general al libro nacional. Y le huía — a mí me parece que con todo derecho — porque no encontraba temas comunes, casi ni palabras comunes con aquellas que formaban su lenguaje, que expresaban su vida, sus preocupaciones, sus esperanzas y sus frustraciones. Creo que el mérito que puedan tener los Poemas de la oficina, más que literario, es haber intentado llevar ese lenguaje, esas preocupaciones, esa problemática cotidiana, a la poesía.” (BENEDETTI, 1973, p. 27).

un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo” (ONETTI, 2013, v. 10, p. 30). Não por acaso, em *El pozo* encontramos a cena básica da escrita de Onetti: “el hombre antisocial que cavila, que escribe encerrado en su pieza una confesión” (PIGLIA, 2019, p. 31).

Confissão e sinceridade estão na base desta primeira etapa de Onetti, propostas que vão acompanhadas de um reproche a todo artifício, a uma escrita cuidadosa, às belas letras e às convenções. Ángel Rama sustenta que a sinceridade surge em Onetti como um elemento comprobatório da arte, como se a literatura começasse a partir da experiência de vida autenticamente vivida — distante dos enquadramentos da vida burguesa —, do contrário, a literatura não passaria (assim como sentenciou o surrealismo) de mera retórica (RAMA, 1974, p. 24). Uma postura certamente inspirada na escrita de Roberto Arlt, cujo protagonista de *El juguete rabioso*, Silvio Astier, *alter ego* do próprio autor, apregoa:

Busco un poema que no encuentro, el poema de un cuerpo a quien la desesperación pobló subidamente en su carne, de mil bocas grandiosas, de dos mil labios gritadores. A mis oídos llegan voces distantes, resplandores pirotécnicos, pero yo estoy aquí solo, agarrado por mi tierra de miseria como con nueve perros. (ARLT, 2013, p. 74).

Uma escrita inimiga da composição prévia, do planejamento cuidadoso, da poética aprimorada, mesmo que essa certa espontaneidade consista em si em outra forma de composição. Um caminho que sugere a escrita como um meio de autoconhecimento, ao menos para seu narrador, e que não poderia estar amparada em modelos alheios para “escribir la historia de un alma, de ella sola” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 12). É neste sentido que podemos falar em antiliteratura, desdobrada por um narrador que alega que não sabe escrever, mas que o faz de si mesmo. Ao final do texto, Linacero reitera a posição incapacidade: “Nada más lejos de mí que la idea de mostrar a Cordes que yo también sabía escribir. Nunca lo supe y nunca me preocupó” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 36). Um desprezo deliberado pelo estilo culto que aparece em claro diálogo com outras palavras do próprio Arlt, no prólogo de *Los lanzallamas*:

Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias. Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero, por lo general, la gente que disfruta de tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura. O la encara como un excelente procedimiento para singularizarse en los salones de sociedad.” (1974, p. 5).

Em *Respiração artificial*, o personagem Marconi reforça a ideia: “(Arlt) escrevia mal, mas no sentido moral da palavra. Sua escritura é *má*, uma escritura perversa. (...) É um estilo criminoso. Faz o que não se deve fazer, o que não fica bem (...)” (PIGLIA, 2010, p. 117). No longo diálogo travado no romance, sente-se a reverberação da postura de Arlt nas reflexões contidas em “La piedra del charco” e na escolha literária de Onetti em *El pozo*:

Arlt escreve contra a ideia de estilo literário, ou seja, contra o que nos ensinaram que devia entender-se por escrever bem, ou seja, escrever bonito, caprichadinho, sem gerúndios, não é? Sem palavras repetidas. Por isso o melhor elogio que se pode fazer a Arlt é dizer que em seus melhores momentos ele é ilegível; pelo menos os críticos dizem que é ilegível; não conseguem lê-lo, não conseguem lê-lo a partir de seu código. O estilo de Arlt, disse Renzi, é o que se reprimiu na literatura argentina” (PIGLIA, 2010, p. 118).

Linacero não esconde o titubeio diante da escrita. Pelo contrário, expõe e faz pouco caso do processo hesitante de elaboração do texto: “no sé si cabaña y choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre voy a emplear las dos palabras, alternándolas” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 17). Só que a exibição de sua ignorância sobre a sinonímia entre as palavras vem acompanhada da consciência do que seria um estilo pobre e qual seria o caminho de evitá-lo (a alternância entre “cabana y choza”), apresentando, assim, um conhecimento da estética tradicional e seu contínuo questionamento (ULLA, 1997, p. 206). E aqui o desdém pela literatura bem-escrita ganha contornos, na falta de outra palavra, de gozação, pois, depois da observação sobre a importância dos sinônimos, Linacero nunca alterna as palavras sugeridas e utiliza no restante do texto apenas o termo “cabaña”, esquecendo-se por completo de “choza”.

Na carta enviada por Onetti ao pintor Julio E. Payró com o manuscrito de *El pozo* — que, de tão reveladora, foi simplesmente inserida na contracapa da primeira edição do livro —, o autor expõe com convicção as suas pretensões na novela:

(...) técnicamente, estilo y adornos, esto es un mamarracho. Creo que usted sospecha que puedo hacerlo mejor. Pero siento aquí algo de aquello que (Anatole) France llamaba de belleza invisible; una cosa de comunicación, brutal, sucia, espesa, lo que quiera, pero que me parece mil veces más verdadera, más mía, más caliente, que todas las bellas cosas que pudiera escribir y que he escrito. Absuélvame. (VERANI, 2009b, p. 93).

Como destacado por Hugo Verani, Onetti intui na missiva a singularidade de *El pozo*, uma escrita que repudia a narrativa estetizante, discursiva e sem autenticidade, uma construção capaz de promover uma renovação artística hispano-americana (VERANI, 2009b, p. 18), a partir de um relato supostamente despreocupado com os fins estéticos e artísticos, que procura, como diz Renzi sobre Arlt, alcançar aquilo que foi reprimido e ocultado.

Na busca pela sinceridade da confissão, desnudam-se cenas que muitas vezes espantam o leitor, descritas com palavras comuns, mas que, pela espontaneidade, estão carregadas de uma fala divagadora, oscilante; uma modulação que Rama classifica como um estilo falado que cede às formas labirínticas do monólogo em alta voz, um discurso áspero e seco (RAMA, 1974, p. 26). É um vigoroso ataque ao que Onetti percebia — mas não necessariamente havia — na literatura de então.

A atitude antiliterária, expressão da sinceridade literária buscada pelo primeiro Onetti, revela-se também na construção aparentemente caótica e desordenada da estrutura do relato, como já aludido. A escrita segue um ritmo imaginativo que procura alcançar o fluxo das percepções, sentimentos, pensamentos e lembranças, todos sobrepondo-se e interrompendo-se constantemente, muitas vezes entrecortados por exposições do próprio artífice ficcional do texto enquanto este o projeta: “Lo difícil es encontrar un punto de partida. Estoy resuelto a no poner nada de la infancia. Como niño era un imbécil (...). Hay miles de cosas y podría llenar libros” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 12). No mesmo sentido: “Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente. (...) También podría ser un plan el ir contando un ‘suceso’ y un sueño. Todos quedaríamos contentos.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 13). São observações que, por vezes, atravessam abruptamente a história contada, priorizando os humores do narrador — e do autor — em relação à fabula, como na recordação dirigida ao leitor: “pero esto tampoco tiene que ver con lo que me interesa decir” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 28). São trechos que desnorteiam a narrativa, que parecem se importar mais com o processo enunciativo, as escolhas de narração, as suas vaguezas, que, em regra, sempre são ocultadas do leitor no momento da composição, mas que precisam ser expostas se se busca realmente sinceridades e honestidades, mesmo que ficcionais. Intervenções que constituem uma fórmula de gerar anticlímax no texto (RAMA, 1974, p. 26). É uma atitude narrativa contrária à composição apriorística, preordenada, como se nascesse do momento, do brilho fugaz do instante, com a força de derrubar convenções e instituições literárias.

No entanto, à vista do ceticismo sempre esboçado por Onetti, é difícil acreditar que tal atitude apontasse para uma fé na construção de algo novo. É possível que o movimento em direção à sinceridade revele tão-somente:

El mensaje que éste nos inculca, con distintas anécdotas y em diversos grados de indirecto realismo, es el fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino. (BENEDETTI, 1974, p. 56).

Arlt-Astier condensaria a mesma mensagem em uma breve frase: “la certeza de la propia inutilidad” (ARLT, 2013, p. 50).

Ainda na busca pelo relato sincero, sobreleva-se o recurso à narração em primeira pessoa e a presentificação do narrado. O leitor assiste ao processo de composição da história contada, acompanha a sua construção enquanto Linacero a escreve, como um experimento voltado a emparelhar o ritmo e o tempo da leitura com os da própria escrita (RAMA, 1974, p. 26). Não é de se estranhar, como observado por José Pedro Díaz, que Onetti, assim como Eladio Linacero, sempre manteve uma atitude de reserva e algumas vezes de desinteresse por aquilo que não fosse sua tarefa de escritor: “lo importante es el tránsito que va de lo imaginario a la escritura, ese gozoso encuentro de los símbolos que pueden atrapar las imágenes” (DÍAZ, 1989, p. 7-9). O ato de enunciação sobressai-se: não há um narrador da totalidade humana, não há resquícios decimonônicos, mas apenas um descobridor de fragmentos de eventos e sonhos, que se dedica a um processo de criação artística para recontá-los (RAMA, 1974, p. 30). Um narrador que parece se filiar a uma das escolas de Tlön, do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Borges: “razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente” (BORGES, 2019, p. 99).

Rama considera que a busca pelo fragmentário seria uma característica de Onetti, assim como de “la mayoría de los contemporaneos” (RAMA, 1974, p. 30). Contudo, há uma particularidade na fragmentação do discurso de seus relatos que é, antes de tudo, produto de uma escrita que aponta para os seus próprios mecanismos, dissolvendo a unicidade ilusória da enunciação que, em tese, seria originada pela consciência de um único sujeito (BENÍTEZ PEZZOLANO, 1997, p. 29). Onetti vai além do recolher fragmentos e montá-los em mosaicos, ele traz a própria criação literária para o centro narrativo. É uma proposta de interlocução, cuja epítome pode ser entendida nas palavras de Elena Pérez de Medina:

El pozo trabalha en profundidad una clase de enunciador, narrador o mirada enunciativa que liquida, en el sentido gangsteril del término, lo canónicamente didáctico de la literatura confesional (autobiográfica) y testimonial (memorialista), para dejar desnudo a un sujeto de la escritura que se presenta como un cuerpo mortal. Nada relevante desde el punto de vista histórico; nada ejemplar desde el punto de vista íntimo; ni siquiera entretenido. Onetti hace un “*pozo*”, abre un espacio donde se irán arrojando o irán saliendo (lo mismo da) restos de experiencias, recuerdos, fracasos. (PÉREZ DE MEDINA, 1997, p. 159).

Não apenas o sujeito revela o seu corpo mortal, mas expõe a morfogênese da escritura em que surge e à qual, ao mesmo tempo, ele dá surgimento. Não nos alongaremos nas questões metafísicas da literatura do autor neste ponto, mas veremos que no interior da obra de Onetti alguns personagens colocam-se na posição de um deus, ainda que precário, pequeno, que dá origem a vidas e a universos, com a arbitrariedade divina e a falibilidade humana (BLIXEN, 2003, p. 40-41). Carine Blixen aponta a vituperação de Eladio Linacero às mulheres — “terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo” (ONETTI, 2013, p. 26) — como uma inveja dupla, por não conseguir se aproximar de mulheres reais, recorrendo a fantasias e a lembranças, apesar de elas se imporem como instância definitiva sobre como ele se apresenta (todos sonhos e recordações contados no relato são sobre mulheres, com duas exceções), mas, em particular, pela possibilidade de parir, de gerar vida (ONETTI, 2013, p. 26). Sobra ao homem a potência de gerar a partir do artifício da escrita ou da imaginação: “fecundación en el hombre, gestación en el hombre, ma-paternalidad: en Onetti escribir es gestar; toda escritura implica una posición femenina, una espera, e imita una *couvade*” (LUDMER, 2009, p. 39). No *incipit* da obra onettiana, o narrador dedica-se a esquadrinhar a gestação masculina, o mito da criação — com gravidez e parto no homem, o escritor — da ficção, da invenção de outro mundo, a compreensão do processo de engendramento: a autorreferencialidade do texto.

Ao fazer literatura como antiliteratura, Onetti parece não querer destruir a comunicação literária — nem muito menos melhorá-la —, mas filigraná-la, não para recheá-la de adornos e fios de ouros, mas para exceder o sentido para além da significação, concentrando-se mais na tentativa de enunciação do que no pretensamente enunciado. Aproxima-se, assim, da sugestão que Barthes faria de que não se pode atacar de frente o sentido pela simples asserção de seu contrário, antes é necessário “trapacear, dissimular, sutilizar (nas duas acepções da palavra: refinar e fazer desaparecer uma

propriedade), quer dizer, a rigor, parodiar, mas, melhor ainda, simular” (BARTHES, 2012, p. 85)⁷.

2.2. MOLDURAS E SEGREDOS EM *EL POZO*: REALIDADES, IMAGINÁRIOS E SUBJETIVIDADES

O narrador onettiano sempre está tentando desvendar a história que narra. A partir de conjecturas e da imaginação, ele desenha uma intriga que nunca chega a alcançar completamente. A trajetória do narrador que tateia entre sombras uma história a respeito de acontecimentos que lhe parecem muito distantes já se apresenta em *El pozo* e vai ser uma constante em sua literatura. Os fatos geralmente não são narrados enquanto acontecem. Pelo contrário, são contados sob várias camadas narrativas, uma história submersa em águas escuras, que nunca consegue ser completamente trazida ao lume, cujos acontecimentos sempre escapolem, perdidos em meio a universos imaginários, lembranças, sonhos, que se fecham sobre si mesmos (PIGLIA, 2019, p. 23-26).

No ensaio “La construcción de la ‘nouvelle’ y de la novela”, Shklovski observa que o tipo mais corrente de *nouvelle* é o que encontra uma maneira de incluir uma história na outra; o meio mais difundido é o de narrar contos para retardar o cumprimento de uma ação qualquer (SHKLOVSKI, 1978, p. 141). Relembra várias obras que adotam o procedimento, com destaque para *As mil e uma noites*, cujos contos pretendem retardar uma execução. *El pozo* persegue o mesmo propósito procedimental: relatos sequenciais de lembranças, experiências ou fantasias que um homem escreve para si mesmo durante uma noite, “Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 36). Há, entretanto, algo que o narrador procura retardar ou adiar? Aqui o projeto onettiano se mostra mais complexo e peculiar. Não há pretensão de atrasar a ocorrência de um evento, mas a de demorar-se, ir lentamente, escolher o diferimento e a procrastinação como modo de ser, como comportamento diante de uma existência sem sentido, de quem perdeu as ilusões da juventude, até as mais despreziosas:

⁷ Destaque-se que a observação de Barthes é feita sobre o haikai, gênero completamente distinto da narrativa, mas a trouxemos por entendermos que, por vezes, Onetti se aproxima do propósito observado por Matsuo Bashô: “haikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora” (apud LEMINSKI, 1983, p. 23). E Linacero parece disposto, em alguns trechos, a alcançar de forma mais imediata a experiência, sem divergências entre forma e conteúdo.

El cansancio me trae pensamientos sin esperanza. Hubo un mensaje que lanzara mi juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y confianza. Se lo debe haber tragado el agua como a las botellas que tiran los náufragos. Hace un par de años que creí haber encontrado la felicidad. Pensaba haber llegado a un escepticismo casi absoluto y estaba seguro de que me bastaría comer todos los días, no andar desnudo, fumar y leer algún libro de vez en cuando para ser feliz. Esto y lo que pudiera soñar despierto, abriendo los ojos, a la noche retinta. Hasta me asombrara haber demorado tanto tiempo para descubrirlo. Pero ahora siento que mi vida no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta. Estoy tirado y el tiempo pasa. (...) yo estoy tirado y el tiempo se arrastra, indiferente, a mi derecha y a mi izquierda (ONETTI, 2013, v. 5, p. 37-38).

Em Onetti, enquanto o tempo se arrasta, o narrador desenha um sistema de micro histórias e sonhos que vão se entrelaçando em relatos muito fragmentados. Relatos sobre o isolamento e que se desenvolvem em um mundo próximo daquele descortinado por Roberto Arlt, do sujeito que abandona a dita vida comum para projetar-se na marginalidade (ou mais propriamente na margem), que alegoriza o real a partir da ideia da baixeza, do baixo meretrício, do proibido, do outro lado, do sujeito respeitável que se torna rufião para poder sonhar novamente, cujo maior sonho é a construção do prostíbulo perfeito, a sua *masterpiece* imaginária.

Tentemos entender melhor tais pontos: o insulamento, a marginalidade, a alegoria do real.

El pozo se baseia em um ceticismo que impede qualquer ação política ou social, como expressão de uma profunda falta de fé nas atividades humanas. A partir da correspondência mantida com Payró, percebe-se que o isolamento de Linacero também cercava o próprio Onetti:

Yo soy un tipo sin relación con el mundo. El cerebro no me da para entender de verdad lo que estoy viviendo, las gentes ni las cosas ni un corno. Todo me resulta como entre sueños y no hay forma de despertar. Toda mi comunicación con el mundo la establecía a través de ella⁸, no hay caso, no hay *ersatz*. Esto me tiene mal: en consecuencia, tengo que escribir y escribir y escribir. (VERANI, 2009b, p. 134).

No documentário “Onetti – Retrato de un escritor” (1990), a poeta Idea Vilariño⁹, ao refletir sobre a personalidade de Onetti e a respeito da relação profunda mantida entre eles, dá a dimensão da penumbra em que o autor estava metido:

⁸ Referia-se a María Julia, sua ex-mulher, logo depois do fim da união.

⁹ Onetti e Vilariño mantiveram uma relação íntima muito discutida nos trabalhos biográficos. A ela, o escritor dedicou a novela *Los adioses* (1954), a sua obra preferida, como costumava dizer.

En realidad, puedo decir que no lo conozco y que nunca supe bien quién era él. Y tampoco sé si otros llegaron a conocerlo; y el tampoco conoce. Le he dicho más de una vez que hay como una película entre él y la realidad. El no conoce a la gente, no conoce a las mujeres, y, por supuesto, no me conoce a mí. (...) Ni siquiera en las cartas Onetti es capaz de tocar al otro, de comunicarse, de hablar, de decir, de darse por enterado. El, un grande escritor, no pudo hacerlo. (MUGNI, 1990).

Ana Inés Larre Borges percebe, com precisão, que o universo onettiano está vinculado, mais que aos romances policiais, à matiz da crônica jornalística do gênero policial. Ela ressalta que ele conheceu — e, de certa forma, participou — da estreia de uma nova forma de jornalismo, profundamente sensacionalista, inspirada nos tabloides ingleses e estadunidenses, cuja eficácia estava baseada em grande medida no tratamento agressivo da chamada *crónica roja* (LARRE BORGES, 2008, p. 155). Falamos do jornalismo do diário *Crítica*, que contava com Roberto Arlt como um dos seus cronistas, que fez do crime e do delito um dos eixos centrais de um novo modelo da crônica jornalística (LARRE BORGES, 2008, p. 155). Para a pesquisadora da Biblioteca Nacional do Uruguai, as páginas policiais são o lugar onde vão parar a vida e os conflitos em sua forma mais explícita e limítrofe, o lugar reservado aos detratores da moral da vida burguesa, uma fauna que Onetti cortejou constantemente, seguro de que a intensidade da vida estava muito distante de mulheres fieis e homens sensatos; páginas habitadas por histórias de golpes e suicídios, adultérios e crimes passionais, tudo o que compõe a desordem do universo que Onetti herda de Arlt (LARRE BORGES, 2008, p. 155, p. 156). Não apenas as temáticas da *crónica roja* estão ali, mas o caráter fragmentário dos relatos, com mistérios que permanecem inconclusos, alongando-se no tempo como casos sem solução, algo muito diferente da literatura policial que de alguma forma sempre reestabelece a ordem ao resolver o quebra-cabeças do enigma e apontar o culpado. De forma análoga, os mistérios de Onetti permanecem na memória sem solução, soltos na especulação.

Outra referência possível para o invertido mundo onettiano é a da sátira. Daniel Hooley apresenta, no livro *Roman satire*, uma faceta do gênero satírico como um espaço onde todos os desregrados que nos habitam saem para brincar, com direito a destapar a nossa humanidade animal sem muitas vergonhas ou disfarces: “Shit, vomit, pus, gas, semen (not much blood, an epic fluid), the smells of brothel sex, grotesqueries of human disfigurement — the shaming, unpleasant, embarrassing, laughable and contemptible in people, and yet, how we really in some respects are.” (HOOLEY, 2007, p. 8). Onetti promove uma carnavalização do real, mas destrava um carnaval muito mais colado na

transgressão do que na festa, mais próximo a becos escuros do que a praças, celebrações solitárias e inertes que rechaçam o mundo social. É o indivíduo que passa a viver em um espaço antagônico ao mundo social, na contramão do funcionamento dito normal da sociedade, alguém que busca e se alia a uma espécie de contrassociedade, não apenas pelos costumes e práticas assumidas, mas pela negativa da própria vida compartilhada em sociedade, pelo isolamento que adota, uma vez que, em regra, ele passa a existir entre quatro paredes, de preferência deitado em uma cama, sem circular demais, sem nutrir laços de afeto social (PIGLIA, 2019, p. 26-28).

Mais uma vez Piglia esclarece:

Onetti cristaliza de manera muy clara la concepción de que negarse a la sociedad, rechazar a la sociedad, es rechazarla en un sentido extremo, entonces ahí hace aparecer el otro movimiento, de una especie de utopía privada, un espacio no real, que es, en última instancia, el espacio de los sueños y de la fantasía, como se ve en *El pozo*. (PIGLIA, 2019, p. 28-29).

Vê-se um mundo de ficção privada, secreta, apartada da realidade imediata, instalada na fronteira entre o eu e os demais, algo que dialoga com o poder do imaginário em Borges, também sempre fronteiro, expresso, particularmente, no conto “El etnógrafo”. Um jovem acadêmico, Fred Murdock, decide, aconselhado por um velho professor, observar ritos esotéricos de tribos indígenas do Oeste para decifrar os segredos que os bruxos passavam aos iniciados. Depois de dois anos vivendo na pradaria em meio ao povo estudado, comunicando-se em língua estranha, Murdock revela seus sonhos habitados por bisões ao xamã, que lhe ensina a doutrina secreta. No dia seguinte, Murdock regressa à universidade e comunica ao professor que havia descoberto o segredo, mas que não publicaria o trabalho. “En esas lejanías aprendí algo que no puedo decir” (BORGES, 2021, p. 1-2), explica ao professor. Mabel Moraña, a partir do conto, alude que o recurso ao segredo e ao deciframento sugere que o mais importante é a própria existência e o anúncio do segredo — o resto diferencial entre o eu e os outros —, não sua revelação (MORAÑA, 2004, p. 108). Mais do que uma reflexão sobre identidade e alteridade, a autora se volta ao tema da mediação, o lugar fronteiro em que se encontra o etnógrafo, uma espécie de entrelugar, que Deleuze chamaria de “pliegue”, cuja tradução como “dobra” talvez não alcance o significado abrangido, uma dobra entre o trânsito e a desterritorialização. A fronteira entre o eu e os outros como espaço instável, no qual as identidades se desestabilizam. O relato sugere apenas o escândalo da ordem perturbada, atravessado por intromissões de uma busca utópica de totalização e de harmonia

impossíveis, em uma investida intelectual fadada ao fracasso (MORAÑA, 2004, p. 109). E tal relato surge na margem, na periferia, lugar crítico e, ao mesmo tempo, construção imaginária, como limite que marca dois lados de uma dobra (SARLO, 1995, p. 95 apud MORAÑA, 2004, p. 109). Ainda sobre “El etnógrafo”, Mabel Moraña destaca “(...) el sujeto abisma la propia identidad al ubicar fuera de sí, en movimiento catártico, las ansiedades y frustraciones derivadas de su propia aventura individual y colectiva” (2004, p. 110), mas, aparentemente, poderia estar escrevendo sobre *El pozo*. Os dois relatos se detêm na fronteira da linguagem, limite que serve como dispositivo de proximidade ou de distanciamento, de aproximação ou rechaço do conteúdo potencial da comunicação: a literatura como ilusão de transcrição de uma realidade que não é verbal (MORAÑA, 2004, p. 113).

Em uma missiva a Julio Payró, de 22 de dezembro de 1941, Onetti expressa com clareza a sua compreensão da limitação da comunicação: “SIEMPRE HAY ALGO que no se dice” (VERANI, 2009b, p. 127). Para Hugo Verani, as palavras em maiúsculas parecem ser o lema de Onetti, como se gritasse a sua revelação de que o que realmente importa, o significado profundo das ações humanas, não pudesse ser transmitido (VERANI, 2009b, 24).

El pozo se volta à conexão privada de um sujeito com um ponto inominável, com algo que nunca é realmente descoberto, distanciando-se por completo da tradição literária que apresenta os desejos e as intenções ocultas dos personagens, que irremediavelmente transbordam impressões. Pelo contrário, o relato se revela como narração privada, criada em meio a uma vida dupla, em que há uma expressão pública, de funcionamento no meio social, e uma vida secreta, como será bem mais desenvolvido no romance *La vida breve*, entre a dupla persona de Brausen-Arce. No caso de *El pozo*, o relato aparece entre dois extremos, cujos contornos não são tão visíveis, quais sejam, o acontecimento e o sonho, mas o sonho acordado, algo próximo à ilusão ou à alucinação. Entre tais planos, as pequenas histórias são contadas, intrigas mínimas são desfiadas pelo sujeito isolado que escreve o texto para si mesmo, como uma fantasia secreta, repetitiva, insistente. Os planos dos acontecimentos (dos fatos do mundo real) e dos sonhos apresentam sistemas lógicos distintos.

Los sueños abren paso a otra realidad. Esto, en Onetti, está bastante cifrado, funciona como un mundo alternativo. Es una utopía privada la que va a actuar acá; un sujeto está en lo real y al mismo tiempo pasa a otra realidad, que en principio vamos a llamar imaginaria, que tiene una lógica propia (PIGLIA, 2019, p. 35).

Ao narrar as histórias, o narrador passa para o lado de lá do narrado, ele adentra o mundo imaginário. Como Brausen que caminha pelas ruas de Santa María, em *La vida breve*, o narrador conta o encontro com Ana María, aparentemente real, que, em sua juventude, se passa em uma cabana na noite de 31 de dezembro, para depois se deslocar a uma cabana de troncos no Alasca, com a mesma garota — anos depois da sua morte — despida sobre sua cama, de forma que o segundo relato desestabiliza o primeiro a ponto de não sabermos se houve algo de real em quaisquer dos supostos encontros. Onetti já desenvolvera algo semelhante em seu primeiro conto publicado, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933), em que o protagonista transita entre ruas de Buenos Aires, aventuras no Alasca e cenas a que ele assiste em um cinematógrafo. Trata-se de um relato que aparentemente parte de algo real, mas que se projeta tão densamente no imaginário, que se desorienta sobre planos, sem saber onde exatamente se localiza — como um mergulhador que não encontra os referenciais visuais, sonoros e gravitacionais e perde-se na sua navegação. A moldura do romance curto onettiano se encontra nesse procedimento: o narrador parte de um dado real para constituir um universo imaginário no qual penetra tão intensamente que desestabiliza a realidade pressuposta. Dito de outra forma: o narrador parte de uma cena ambígua, não muito definida, e se vale de uma reparação ficcional que deixa o momento inicial ainda mais confuso (PIGLIA, 2019, p. 45). Uma moldura que se assemelha à do conto borgeano “El sur”, publicado em *Ficciones* (1944), em que o protagonista Dahlmann transita entre uma internação em um sanatório para tratar um grave ferimento, os delírios febris de uma septicemia, a leitura de *As mil e uma noites* e uma aventura de “cuchillería” no sul argentino. Apesar da linearidade narrativa de “El sur”, que destoa bastante da narração espatifada de *El pozo*, os limites entre as situações nunca são evidenciados, eles estão perdidos entre o real e o fantástico, podem haver ocorrido ou não passar dos últimos sonhos ou alucinações de um moribundo: “Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.” (BORGES, 2011, p. 220).

Aclarada a moldura do relato onettiano, em que realidades e ficções se interpenetram a ponto de confundirem os seus contornos, verificamos que a intriga se estrutura internamente a partir da oposição segredo-confissão, que se distingue da oposição enigma-investigação (própria dos romances policiais). Aprofundaremos a questão do segredo na forma da *nouvelle* em um ponto específico, até para nos aproximarmos das demais novelas sanmarianas, mas podemos antecipar a discussão sobre o segredo para tratar um pouco mais de *El pozo*. O segredo, nesta novela, tem a estrutura

de uma confissão: alguém conta esse segredo. É a confissão de algo privado, não a descoberta de um enigma alheio. Piglia sustenta que a ênfase no segredo como algo privado vincula-se à construção da subjetividade do narrador em meio a uma sociedade de massas, marcada pelo anonimato, por identidades generalizadas, guiadas por modas e regras que lhes são estranhas; ou seja, no interior de uma sociedade com tais características, a singularidade do sujeito está conectada com o íntimo, o segredo, a vida privada, tudo o que permite se resguardar em uma esfera de não intervenção de terceiros, um lugar e um caráter próprios, uma identidade definida (PIGLIA, 2019, p. 37-38). Talvez Onetti expresse uma busca por autenticidade: o indivíduo que não quer ser diluído na estatística, que tenta escapar da constatação de que “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição.” (BENJAMIN, 2012, p. 184-185).

No romance policial, a ênfase está na tensão entre a sociedade homogênea e o indivíduo desviante, o monstro, o lobo solitário, alguém que tem uma vida secreta, o *serial-killer*, uma ameaça, ressaltando-se sempre o lado negativo dessa natureza que não se incorpora ao conjunto social. Em *El pozo*, o sujeito cuja individualidade é extrema narra a história, retirado na sua zona privada, na sua contrassociedade, acompanhado de suas lembranças, que se refletem nos seus aliados (os demais personagens): o revolucionário comunista, a prostituta, o poeta, os habitantes de sua contrarrealidade (PIGLIA, 2019, p. 38).

O diferente, aquele que se coloca à margem, não se encontra sob uma ótica negativa, mas como alguém distinto. É o indivíduo que se diferencia, ao mesmo tempo, da massa e da realidade — resgatando as expressões benjaminianas — através do isolamento, da divagação em sonhos, da negação da moralidade burguesa. Não se trata da exaltação do fora-da-lei, do criminoso em si, mas do sujeito que busca um modo de vida alternativo para não sucumbir na trivialidade. Ele, contudo, mantém uma faceta de sujeito normalizado, que lhe dá estabilidade social, como vemos mais uma vez nos personagens Brausen-Arce, de *La vida breve*, que concentram o lado comum de Dr. Watson e a excentricidade de Sherlock Holmes em uma única pessoa (PIGLIA, 2019, p. 39). Os personagens onettianos, especialmente os narradores, sempre transitam por dois universos, realidade e ficção, vida em sociedade e vida secreta, sujeito normalizado e excêntrico, sejam eles Brausen, Larsen, Díaz Grey, Jorge Malabia, Medina ou Eladio Linacero. Eles se juntam aos fantasmas que inventam e vivem com eles despreocupadamente: não é a vida que nutre a arte, mas o inventado que dá sentido à vida

(DÍAZ, 1989, p. 11). E Eladio, definitivamente, constrói sua identidade a partir de fantasias e sonhos diurnos, que se sucedem ao redor de um ponto cego, sem um eixo que ordene as histórias.

Em síntese, a função do segredo em *El pozo* não está em desvendar a história que se conta, mas na perda de uma história e na tentativa nunca completada de reconstruí-la. É o relato do sujeito que não sabe, que se confunde, que, além da memória errática, tem uma vida incerta, uma vida dupla. A narração também tem propósitos duplicados. Por um lado, é um registro privado, algo de si para si mesmo, que não está destinado a ser contado a alguém, uma espécie de hieroglifo ou idioleto próprio. Por outro, há uma discussão sobre se é possível transmitir, ou não, a narração que cada indivíduo elabora sobre si mesmo; o relato sobre a própria vida é, no mais das vezes, ficcional e intransferível (PIGLIA, 2019, p. 40-44).

O salto do narrador ao imaginário, entretanto, não se trata de uma evasão da realidade, uma aventura esotérica e transcendental, mas de uma tentativa de projetar o seu mundo interior para complementar a vida, um propósito de encontrar uma abertura a uma essencialidade diversa do mundo como ele se apresenta (VERANI, 2009a, p. 49). Para Saer, o narrador onettiano sempre vai mais além do que as atribuições acadêmicas do ponto de vista, adotando uma posição, uma distância, uma capacidade de perceber e compreender a respeito do narrado; sempre em uma posição diferente a cada narrativa (SAER, 2012, p. 2). Como se o narrador assumisse autonomia interna em relação àquele que escreve, construísse sua própria subjetividade, descolando-se do escritor para formular suas impressões a respeito do que o cerca, seja o real ou o imaginário, mergulhando neste para ir ao encontro daquele. Para deixar mais claro, é válida a proximidade, lembrada por Hugo Verani, entre os personagens Eladio Linacero e Johnny Carter, do conto de Julio Cortázar “El perseguidor”, que submerge na música em uma busca sem fim: “Cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música, sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar.” (CORTÁZAR, 2010, p. 323).

De tudo visto neste ponto, Ricardo Piglia destaca que *El pozo* traz consigo três questões fundamentais da obra de Onetti: “en primer lugar la construcción de la ficción; en segundo, la posibilidad de transmitirla; y, por último, la tentativa del paso de la ficción a la realidad” (PIGLIA, 2019, p. 48). Perguntas que, apesar de nunca deixarem de ser feitas, são cuidadosamente deixadas sem resposta dali em diante.

A partir dessa última observação de Piglia, lembramos de algo que talvez seja anedótico, mas que aparentemente aprofunda ainda mais as três questões por ele suscitadas. No início de *El pozo*, Linacero anuncia: “Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. *Lo leí no sé dónde* (ONETTI, 2013, v. 5, p. 12, grifo nosso). No romance *Respiração artificial* (1980), do próprio Ricardo Piglia, há uma missiva datada de 1850, da lavra do personagem Enrique Ossorio, em que ele diz: “Em breve lhes enviarei minha *Autobiografía*. *Todo hombre debe escribir su vida ao se aproximar dos quarenta anos*” (PIGLIA, 2010, p. 59, grifo nosso). Aparentemente, Piglia dá uma origem ficcional à convicção de Linacero sobre a importância de se escrever uma autobiografia aos quarenta anos, algo que o impele a contar a sua história. É como se Ricardo Piglia, em um livro de 1980, expandisse o universo ficcional de sua obra a ponto de tocar a *nouvelle* de Onetti e, por conseguinte, também aprofundasse *El pozo* até o ano de 1850. Frise-se que, em nossa pesquisa, não encontramos qualquer declaração de Piglia sobre as passagens em questão, mas elas são praticamente idênticas e encerrariam mais um segredo, considerando que a carta de Enrique Ossorio fora mantida em completo sigilo até o ano de 1976. Se a fábula de *El pozo* se passa, aparentemente, por volta do final dos anos 1930, cria-se uma dúvida sobre a possibilidade de ela ser transmitida a Linacero. Talvez seja mera especulação da nossa parte, mas à vista do claro interesse de Piglia pela obra de Onetti, que está explicitado no princípio de *Respiração artificial*¹⁰ e condensado no livro *Teoría de la prosa* (2019), composto por transcrições de aulas dedicadas à narrativa onettiana, parece-nos que ao menos a hipótese e suas implicações deviam ser trazida à tona. Além de suscitar questões fundamentais em *El pozo*, aparentemente Piglia joga com elas na sua própria ficção.

Para Fernando Ainsa, a experiência da maturidade do homem de quarenta anos pode ser uma ponte para o fatalismo e o tédio dos personagens onettianos, que projetam as identidades como *outsiders*, pessoas desgarradas que se resignam diante da vida comum (AINSA, 1970, p. 60). Além de Linacero, Brausen, em *La vida breve*, reflete sobre seu fracasso, estirado na cama, e o aceita com “la resignación anticipada que deben traer los cuarenta años” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 84), Díaz Grey revela em *La muerte y la niña* que nasceu maduro: “Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María con

¹⁰ “No fim, eu escrevera um romance com a história, usando o tom de *As palmeiras selvagens*, ou melhor: usando os tons que Faulkner adquire quando traduzido por Borges, com o quê, sem querer, o relato ficou parecido uma versão mais ou menos paródica de Onetti.” (PIGLIA, 2010, p. 13).

treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 292), Larsen é derrotado em *Juntacadáveres* aos quarenta anos. Como homens isolados e em crise, todos eles mantêm laços com o homem desesperançado de *Memórias do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski, “Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. (...) Já faz muito tempo que vivo assim: uns vinte anos. Tenho quarenta, agora.” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 15). Dotados dessa sensibilidade marginal, que parece despertada por volta dos quarenta anos, são personagens que se fracionam em desdobramentos da identidade, sem laços orgânicos com a comunidade, sem laços que lhes permitam se religar à realidade, sem os meios para que sejam parte de uma totalidade (AINSA, 1970, p. 47).

2.3. DUPLICAÇÕES, DOBRAS, DUAS CARAS

Ainda sobre *El pozo*, mais uma discussão se mostra propícia, por se projetar pelos escritos posteriores, particularmente na Saga de Santa María. Abordamos aqui a obra de um escritor que se ampara na duplicidade, na ambiguidade entre realidade e ficção, cujos contornos nunca são muito marcados, muito evidentes. Há uma separação entre os dois mundos, mas ela é abrumada na escrita, é confundida pela linha que os une. A escrita aqui se aproxima da ideia de “pliegue” entre os dois universos, na perspectiva apresentada por Deleuze, ou seja, um elemento constitutivo da estrutura barroca, que se mostra presente mesmo em um livro tão distante de barroquismos como *El pozo*. Deleuze sublinha que o barroco se define pela separação entre a fachada e o interno, a luz e as trevas, o exterior e o interior, ou entre dois andares, que estão conectados por essa dobra que ao mesmo tempo os divide (DELEUZE, 1989, p. 43-44). Eladio Linacero traça uma história sobre “sucesos y sueños” que se unem em sua escrita.

Josefina Ludmer vai ao início do romance *La vida breve*, particularmente à cena da amputação do peito de Gertrudis, mulher de Brausen, para estudar uma das condições necessárias para o surgimento da ficção na obra de Onetti. A eliminação da mama — na qual já não se pode mamar — ou do seio materno — que pode assumir o sentido de ventre; logo, de extirpação da maternidade — revela um espaço a ser preenchido. Depois da queda da maternidade, Brausen inicia a escrita da cidade imaginária. Ludmer enxerga aí uma das bases ideológicas do ato de escrever em Onetti: “el mito de la ‘creación’ según un modelo femenino, con embarazo y parto en el hombre, el escritor.” (LUDMER, 2009, p. 38-40). A criação, no caso, seria a de um outro mundo, a invenção da ficção, não a

reprodução mimética deste mundo que habitamos. A ênfase está na produção, não na reprodução feminina, mas que conta, ainda assim, com uma gestação, uma espera. Desta combinação, a autora cria a palavra ma-pa, que combina maternidade e paternidade, uma produção masculina mental, de figuração do impalpável, mas muito semelhante à feminina, corpórea, fruto de uma relação sexual e da fecundação. Trata-se, portanto, de uma criação híbrida, produtora e reprodutora, simbólica e material.

O ato de criação em duplicidade já se dá no movimento inicial de *El pozo*. Entrando na fábula da novela, encontramos uma série de duplicações, listadas por Ludmer, que exibem as duas caras, os opostos, que compõem, muitas vezes, a mesma personagem, principalmente as femininas. Com Hanka, Linacero esteve por duas vezes: na primeira a desvirgina e, na última, termina a relação, dizendo que se tratava de uma coisa ridícula (ONETTI, 2013, v. 5, p. 22). Com Cecilia, ele tenta repetir na calle Eduardo Acevedo uma cena que havia ocorrido entre eles na juventude, tenta visitar a cena e a Ceci de sua mocidade, mas descobre que, depois de casados, era impossível repetir o passado: “su paso era distinto” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 28). Há a prostituta Ester por quem, no primeiro momento, ele é rechaçado depois de se negar a pagar por seus serviços, até que, no segundo, ela aceita as suas condições.

São comportamentos, ações e desfechos opostos, duplos. Desde o início do romance curto, a duplicidade é sua marca, como destacado por Ludmer: “hay dos catres en el cuarto, que albergan hombres antitéticos; hay un hombre herido y otro intacto en la prostituta que evoca el comienzo; hay el plan de alternar, a lo largo del relato, ‘un suceso’ y ‘un sueño’.” (LUDMER, 2009, p. 45). Ana María, a adolescente que se eterniza pela morte, regressa, mas seu retorno não se dá como um acontecimento, mas como uma aventura, “la aventura de la cabaña de troncos”. Onde falta o outro lado, por haver ocorrido uma única vez, o narrador complementa com a ficção, saca uma aventura que projeta a outra cara, garantindo o sistema bifásico. O sonho e o imaginário contornam até mesmo a morte; do contrário, perdurariam a ausência, o peito extraído, a menina morta, o poço, o vazio. Nas palavras de Hugo Verani:

La evocación del pasado permite establecer conexiones entre las circunstancias rememoradas y las ramificaciones imaginarias que transforman todo suceso vivido en una imagen de su deseo. (...) Su imaginación tiende a crear formas más armoniosas de convivencias, transmutar soledad, fracasos, odios y obsesiones en imágenes ensoñadas, a inventar un mundo solidario que acepte la presencia del otro. Cada ficción escritural rectifica una carencia en la vida de un

hombre sin otras convicciones más allá del acto de escribir (VERANI, 2010, p. 54).

A evocação do passado permite estabelecer conexões entre as circunstâncias rememoradas e as ramificações imaginárias que transformam todo acontecimento em uma imagem do desejo do narrador (VERANI, 2010, p. 54). A ficção surge como aquilo que preenche o poço da realidade, para equilibrar os lados. Um jogo da realidade imaginada que, por sua vez, imagina, um personagem inventando outro personagem, um poder supremo da imaginação e do sonho de superação, subversão e retorcimento da realidade (ACHUGAR, 1997, p. 15). Severo Sarduy, falando sobre o neobarroco, alude à mecânica da elipse para traçar um paralelo com o que psicanálise denomina “supressão”, uma operação psíquica que procura excluir da consciência um conteúdo desagradável, mas que falha no seu propósito de afastar o significante indesejado: “el significante suprimido, como el elidido, pasa a la zona del preconscious y no a la del inconsciente: el poeta tendrá siempre más o menos presente el significante expulsado de su discurso legible”. (SARDUY, 1974, p. 73). O acontecimento e a aventura com Ana María demonstram muito bem a dinâmica da supressão imaginária adotada pelo autor.

O relato do encontro com Ana María é marcado por ódio, sordidez, violência e sadismo. Em claras palavras, é um estupro:

Ana María era grande. (...) Pero en aquel tiempo yo nadaba todas las mañanas en la playa; y la odiaba. Tuvo, además, la mala suerte de que el primer golpe me diera en la nariz. La agarré del cuello y la tumbé. Encima suyo, fui haciendo girar las piernas, cubriéndola, hasta que no pudo moverse. Solamente el pecho, los grandes senos, se le movían desesperados de rabia y de cansancio. Los tomé, uno en cada mano, retorciéndolos. Pudo zafar un brazo y me clavó las uñas en la cara. Busqué entonces la caricia más humillante, la más odiosa. (...) Yo tuve nunca, en ningún momento, la intención de violarla; no tenía ningún deseo por ella. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 15-16).

Diante do acontecimento, muitos anos depois, Linacero continua envolto em sordidez enquanto escreve; a desgraça materializa-se no quarto sujo em que se encontra (“solo y entre la mugre” [ONETTI, 2013, v. 5, p. 12]), mas é na aventura que ele se desloca ao outro extremo, salta ao outro lado na ficção. No espaço ficcional, na aventura da cabana de troncos, a experiência traumática da puberdade, de pura maldade, desestabiliza-se, assumindo traços fantásticos. A iniciação sexual é mesclada à iniciação literária; aquela é transformada por esta (LUDMER, 2009, p. 46-47). Onde havia dor, agora há acolhimento:

En el mundo de los hechos reales, yo no volví a ver Ana María (...). Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles. Ella abre la puerta de la cabaña y entra corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 16).

Em *El pozo*, cada acontecimento é acompanhado pelo seu revés, pela outra face, em uma escrita dupla, com um conteúdo mundano e um literário, morte e vida, sempre caminhando juntos, relatos que se tocam pelas costas, cada um com a cara virada para o sentido oposto. Para Piglia, Ana María encarna uma figura que será importante em textos futuros, qual seja, a mulher viva-morta, ou morta-viva; não apenas na oposição entre mulher perdida-recuperada, ausente-recordada, alguém que está e não está, como objeto erótico, como grande objeto de desejo (PIGLIA, 2019, p. 44). Em verdade, a figura dialoga com a poética do fantasma, a possibilidade de que alguém ausente volte, uma temática que tem longa tradição nas novelas, como em *A outra volta do parafuso*, de Henry James, e em contos como de “Cartas de mamá” e “Las puertas del cielo”, de Cortázar. Mais uma vez, dois lados se encontram, morte e vida, caminham separados e juntos, afastam-se e regressam, na escrita.

A operação da duplicidade será levada às últimas instâncias no romance *La vida breve*, no qual é gerado um segundo romance, um envolto no outro, apresentando mundos opostos de realidade e imaginação, que se fundem em certo momento, engendrando uma terceira composição; uma obra que se aproxima da imagem especular lembrada por Sarduy:

El Quijote se encuentra en El Quijote — como Las Meninas en Las Meninas — vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular... (SARDUY, 1974, p. 80).

A duplicidade onettiana perdura em toda sua obra, como se vê no conto “Jabón” (1983)¹¹, publicado mais de 40 anos depois de *El pozo*. No conto, a dupla dimensão é reunida no mesmo corpo, corporificada. A hibridização dos dois lados — maternidade e

¹¹ “Jabón” está entre onze dos contos de Onetti que ele preferia considerar como relatos, pois não seriam concebidos como contos, a partir do conceito do escritor, que não chega a ser propriamente detalhado (PREGO; PETIT, 2009, p. 236). São eles: “El gato” (1980), “El mercado” (1982), “El cerdito” (1982), “Luna llena” (1983), “Los amigos” (1983), “Jabón” (1983), “El árbol” (1994), “Montaigne” (1987), “Ki no Tsurayuki” (1987), “Ella” (1987) e “La araucaria” (1993).

paternidade, feminino e masculino, talvez realidade e ficção — é projetada sobre o corpo de um personagem fronteiro e esquivo:

(...) tenía una cabeza de mujer, joven, extraordinariamente hermosa, un suéter rojo que cubría el pecho sin la menor sospecha de senos; un pecho liso de varón; pantalones negros que no insinuaban el bulto del sexo. Hombre, mujer, efebo, hermafrodita (...). Ello — el corte de pelo era masculino y no había pintura en la cara (...). Tampoco había nuez en el cuello blanco. (...) Y dentro de la maleta estaba la clave del sexo de Ello, si es que tenía alguno. Porque no había signos de la adulterada femineidad de un muchacho invertido; nada de la soterrada virilidad de una lesbiana. (...) Porque aquella criatura adorada le ofrecía — o apenas insinuaba — su doble cara, sus dos cuerpos (...). (ONETTI, 2013, v. 6, p. 251-253).

Muitos anos depois da obra inicial, Onetti expõe com clareza a escolha pela composição dupla, que reúne em si duas caras, dois corpos que se entrelaçam nas dobras da própria escrita — realidade e ficção, o verso e o reverso, “suceso y sueño”, “el y ella” — para formar um terceiro corpo literário: Ello. No conto em questão, o protagonista, na medida em que se fascina e sente atraído por Ello, também se empenha em desvendar o segredo de sua natureza: “(...) y muy pronto el hombre sintió el impulso angustioso de avanzar y oprimir, indiferente a que sus imaginados abrazos rodearan un cuerpo de mujer o de hombre. Pero quería saber” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 253). Um segredo que nunca é revelado e por isso se torna cada vez mais atraente: “Hasta que, casi de un día al otro, Saad comenzó a aceptar. A desear, más que la posesión física de Ello, la permanencia del secreto, de la duda.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 253). Ello¹² apresenta a metáfora do corpo como escritura que articula duas dimensões cujas naturezas nunca são esclarecidas, mas que estão unidas nele, ou por ele. É a síntese da dupla natureza da literatura onettiana.

¹² Vale acrescentar que a expressão *ello* pode adquirir outros sentidos na língua espanhola. Primeiramente, como pronome neutro, que geralmente está vinculado a uma frase anterior, o equivalente ao isso no português ou ao *it* no inglês. Ademais, na obra de Freud traduzida ao espanhol, o *ello* é análogo ao que chamamos nas traduções ao português de *Id*. No entanto, vamos nos deter na duplicidade.

3. LA VIDA BREVE: A FUNDAÇÃO DE SANTA MARÍA

La vida breve (1950) principia a chamada Saga de Santa María, o grande ciclo literário do autor. Para ser mais preciso, desde o conto “La casa de arena” (1949), antecedente imediato de *La vida breve*, há a menção expressa à cidade e a alguns de seus habitantes, em particular ao médico Díaz Grey — que se encontrava em uma espécie de exílio e proibido de praticar a medicina. Porém, como veremos, é indubitável que Santa María emerge da escrita do personagem Juan María Brausen ao longo de *La vida breve*. Neste livro, mais uma vez, Onetti se dedica, em um romance muito trabalhado e ambicioso, ao tema de seus primeiros escritos: a fuga de pessoas da realidade à ficção através da produção de relatos. Desde os seus contos iniciais, o autor nos apresenta personagens convictos da solidão essencial do ser humano, da incomunicabilidade definitiva, que não pode ser superada pela ternura nem tampouco pelo insulto mais grosseiro. São homens e mulheres solitários, em profunda inadequação com o mundo que os cerca, que experimentam a sensação de uma pureza perdida, seja na infância ou na juventude, e que se convertem em mera recordação corrompida do que poderiam ter sido. Emir Rodríguez Monegal fala em uma vocação fantasmal de tais personagens, que parecem meros adereços que expressam a magia dessa pureza perdida. Nos romances, esta visão adquire a máxima potência, e isso já se alcança em *La vida breve* (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 82-83).

Na obra, a realidade de primeiro plano dispara em direção ao fantástico e desenraiza-se da própria realidade, extraviando-se no percurso. Santa María surge diante dos olhos do leitor, sem mascaramentos, como fruto da criação subjetiva de Juan María Brausen, como subficção, realidade irreal, ou inverso da realidade: antirrealidade. O elemento fantástico ou imaginário, contudo, não apenas nasce, mas devora a realidade que o criou e, ao longo do livro, substitui-a. Trataremos de um romance que “analisa la creación mientras crea” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 92), uma narrativa que descreve a gestação da ficção e as relações desta com a vida, um romance que busca alcançar a razão de a humanidade sempre inventar para si, através das palavras, outros mundos e como estes mundos se envolvem com nossas vidas (VARGAS LLOSA, 2008, p. 96).

Onetti é um autor resoluto em descrever um mundo sem valores. O protagonista de *La vida breve* encarna tal propósito dizendo a si mesmo: “Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado

mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 148). O descompromisso com princípios, fé, ideologias e sabedorias sobre o bem-viver deságua na ambiguidade de seus relatos, uma dualidade de critérios que faz com que indignidades e torpezas revelem uma carga poética tocada por uma esperança, mesmo que pálida, no amor, talvez adolescente, pelo ato de criação. O jovem Jorge Malabia, em *Juntacadáveres*, profere o voto de compromisso com o descompromisso que vemos também no autor “dedicar su vida a un solo propósito o, lo mismo da, renunciar a todos los propósitos.” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 55). O romancista cruel e sádico, que cita Céline em *La vida breve*, espelha uma ilusão romântica por uma salvação provisória na ficção, por uma sequência infinita de vidas breves.

Iniciaremos o estudo a partir da exposição da história (ou melhor, das histórias) contada, com um aprofundamento da discussão sobre ambiguidade e dualidade, iniciada no ponto anterior, que é levada a outros níveis nesta narrativa.

Em seguida, adentraremos nos estudos do neobarroco, não propriamente como movimento cultural de contraconquista, mas em uma forma mais ampla, como proposta por Omar Calabrese, que consiste na busca e na valorização da perda de integridade, de universalidade, de sistematização ordenada, como contraposição de instabilidade, pluridimensionalidade e “*mudabilidad*” (CALABRESE, 2012, p. 12). Ainda neste ponto, nos voltaremos para os deslocamentos encontrados em tal universo, que renunciam o nível denotativo, o enunciado linear, que se descentraliza durante o trajeto circular e se faz elipse (como o movimento dos astros na teoria de Kepler). Com o propósito de não cairmos na tentação de ampliar indistintamente o conceito de barroco, nos apoiaremos do esquema proposto por Severo Sarduy, como critério para a aplicação de tais considerações.

Por fim, faremos mais um mergulho, na tentativa de nos aproximarmos de alguns fantasmas da antiguidade que, magicamente, insistem, de forma irresistível, em fazer aparições nos fenômenos culturais de todas as épocas, promovendo ressignificações, ressemantizações, assumindo o leme da fábula, conduzindo-a ao abismo do imponderável. Na escrita de Onetti, por mais que seja uma obra contemporânea — para alguns, uma das que abriu as portas da modernidade para a narrativa em língua espanhola (VARGAS LLOSA, 2008, p. 35; LUDMER, 2009, p. 10) —, a antiguidade se revela através da figura da Ninfa, elemento central que provoca as peripécias na narrativa e nos personagens pretensamente protagonistas. Pretensamente, pois eles, ao fim e ao cabo, são

transformados — e guiados — pela imagem, pela voz, pelo toque da Vênus, convertendo-se em outros, invertendo-se, na busca por salvação, mesmo que tão-somente para degradá-la, dessacralizá-la, corrompê-la.

A literatura de Onetti projeta-se como uma narrativa que atravessa eras, conservadas no seu interior, movido por divindades decaídas, arcaicas, por suas mensageiras, pelo desabrigo transcendental do ser humano moderno, diante da perda neobarroca da integridade da vida. Investigar como se dão tais processos recorrendo a uma leitura teórica a respeito do barroco e do neobarroco na obra de Juan Carlos Onetti é o principal propósito deste ponto.

3.1. NARRATIVAS DESESTABILIZADAS, MUNDOS ENTRELAÇADOS

Em *La vida breve*, Juan Carlos Onetti, acompanhado pelos personagens-narradores Brausen e Díaz Grey, formula um universo verbal próprio e, de certa forma, os três engendram-se uns aos outros, reproduzindo-se em duplicações, como em um jogo de espelhos. Se em *El pozo* o autor elabora um paralelismo compensatório entre realidade e ficção (“sucesos y sueños”), uma década depois a sua escrita amadurece em uma estrutura ainda mais intrincada, de natureza especular, composta por uma complexa mistura de vidas, universos e sonhos.

Os parágrafos que dão início ao livro já apresentam dois dos mundos por onde perambulará Juan María Brausen:

— Mundo loco —dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese.

Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina de varillas tostadas que debía estar rígida entre la tarde y el dormitorio, ensombreciendo el desorden de los muebles recién llegados. Escuché, distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía. (...) Y yo, al otro lado de la delgada pared, estaba desnudo, de pie, cubierto de gotas de agua, sintiéndolas evaporarse, sin resolverme a agarrar la toalla, mirando, más allá de la puerta, la habitación sombría donde el calor acumulado rodeaba la sábana limpia de la cama. Pensé deliberadamente en Gertrudis; querida Gertrudis de largas piernas; Gertrudis con una cicatriz vieja y blanchuzca en el vientre; Gertrudis callada y parpadeante, tragándose a veces el rencor como saliva; Gertrudis con una roseta de oro en el pecho de los vestidos de fiestas; Gertrudis, sabida de memoria. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 25-26).

Dois mundos conectados e, ao mesmo tempo, separados pela fina parede — “una pared que parece de papel” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 30) —, que facilita a comunicação

entre eles. De um lado, o mundo louco habitado pela presença sedutora e diabólica da vizinha Queca; do outro, o mundo da esmagadora rotina, conhecido de memória, da esposa envelhecida e marcada por cicatrizes da vida. Desde seu início, *La vida breve* apresenta uma duplicação perpétua, com saltos da realidade real a mundos alternativos, na tentativa de forjar um destino que nunca chega a ser alcançado (VERANI, 2009a, p. 67). Um mundo que surge “como remedando, como si lo tradujese”, como imitação do outro, tradução do seu anverso.

No livro, em breve resumo, Juan María Brausen, o narrador inicial, atravessa um processo de transformação profunda desde o frustrado Brausen até o dionisíaco Arce, um amante cínico e bêbado de uma prostituta, e passa a desfiar uma narrativa a partir da criação do personagem Díaz Grey, um médico de alma apagada, em uma úmida e deteriorada cidade chamada Santa María. Brausen desdobra-se em Arce e Díaz Grey, expande-se e, assim, amplia a própria ficção diante do leitor. Verani utiliza a ideia do jogo de espelhos que repete uma imagem interminavelmente, onde a realidade se reflete e se ramifica em mutações da situação original, para falar de um romance que se renova sem cessar, em uma reiteração explorativa sem fim (VERANI, 2009a, p. 67). A cada história, surge uma variante da ficção original, em contínuas duplicações da vida de Brausen, que vaga por esses mundos sem encontrar um destino, até se perder, fantasiado, no carnaval de Santa María, sem haver um final, um desfecho.

Indo um pouco além do resumo, para compreender melhor a(s) fábula(s), podemos detalhar o romance a partir das três camadas, que antes de se entremesclarem completamente, apenas se tocam tangencialmente. Partimos do desmoronamento interior de Brausen, protagonista e narrador, que vive ensimesmado diante da falta de sentido da vida:

Y se descubre que la vida está hecha, desde muchos años atrás, de malentendidos. Gertrudis, mi trabajo, mi amistad con Stein, la sensación que tengo de mí mismo, malentendidos. Fuera de esto nada; de vez en cuando, algunas oportunidades de olvido, algunos placeres, que llegan y pasan envenenados. Tal vez, poco importa. Entretanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que seduje o me sedujo a mí, incapaz no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro. El hombrecito que disgusta en la medida en que impone lástima, hombrecito confundido en la legión de hombrecitos a los que fue prometido el reino de los cielos. Asceta, como se burla Stein por la imposibilidad de apasionarse y no por el aceptado absurdo de una convicción eventualmente mutilada. Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea de Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas — no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres —, nadie, en realidad. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 68-69).

O vazio da experiência de Brausen, como abordado no ponto sobre *El pozo*, corporifica-se nas cruéis imagens da remoção da mama de Gertrudis, sua mulher:

...Ablación de mama. Una cicatriz puede ser imaginada como corte irregular practicado en una copa de goma, de paredes gruesas, que contenga una materia inmóvil, sonrosada, con burbujas en la superficie, y que dé la impresión de ser líquida si hacemos oscilar la lámpara que la ilumina. También puede pensarse como será quince días, un mês después de la intervención, con una sombra de piel que se le estira encima, traslúcida, tan delgada que nadie se atrevería a detener mucho tiempo sus ojos en ella. Más adelante las arrugas comienzan a insinuarse, se forman y se alteran; ahora sí es posible mirar la cicatriz a escondidas, sorprenderla desnuda alguna noche y pronosticar cuál rugosidad, cuáles dibujos, qué tonos sonrosados y blancos prevalecerán y se harán definitivos. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 28).

Emir Rodríguez Monegal sustenta que a brutalidade das descrições de *La vida breve* apresenta a sensibilidade ferida do personagem, o desespero existencial que enfrenta, questão que ao longo do relato se revela como fracasso amoroso, perda de emprego, penúria financeira, separação da mulher, mais um fracasso ao tentar resgatar a juventude vivida em Montevideu (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 86). A narração inicial gira em torno das temáticas do malogro das relações afetivas, o cansaço do cotidiano e a consciência da mediocridade (VERANI, 2009a, p. 70). A realidade da rotina aparece como algo que falta, suscita uma vida que esteve presente (talvez na juventude) e se foi, esvaneceu-se — o peito amputado, uma ausência, como sugerido por Josefina Ludmer (2009, p. 38) —, que precisa ser preenchida por projeções, imaginações e sonhos. Brausen, assim como Linacero, é um sujeito incapaz de participar ativamente da vida, condenado a repetir atividades que não lhe fazem o menor sentido e paralisado por uma passividade, uma indolência, que contrasta fortemente com os pensamentos febris que lhe assaltam. Brausen se sente condenado a cumprir uma longa tradição familiar cuja existência nada mais é que a espera pela morte, “un modo de ver la vida como muerte incessante” (VERANI, 2009a, p. 72):

Más allá de mi padre y mi abuelo desconocido, hasta el inimaginable principio detrás de mi lomo, atravesando terrores y las breves formas de la esperanza, sangres y placentas; yo aquí muerto, cúspide momentánea y última de una teoría de Brausenes muertos, de talones, nalgas y hombros impasibles, aplastados, endureciéndose, prólogos impersonales de la carroña y, no obstante, Brausenes. Elevado por todos ellos (sin generosidad, sin odio, sin propósito) hasta el nivel de la tierra para esto, para nada, para ensayar mi muerte y observarle, discreto, la cara (...). (ONETTI, 2013, v. 1, p. 117).

Em meio ao opressor contexto da vida ordinária, o outro lado da parede fascina o personagem. Primeiramente, por significar uma fuga da vida vivida, um escape. No entanto, a nova realidade também propõe novas regras; ao ingressar no ambiente alternativo, aproveitando-se da ausência da vizinha, Brausen descobre uma nova vida breve:

Empecé a moverme sobre el piso encerado, sin ruido ni inquietud, sintiendo el contacto con una pequeña alegría a cada paso lento. Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 71).

Para introduzir-se no apartamento ao lado, para respirar esse novo ar — novo sopro, nova vida —, o personagem assume uma outra identidade, passa a interpretar uma *persona*, a “remedar”, a imitar alguém, a criar-se como uma nova criatura: Brausen saca da imaginação a figura de Juan María Arce. A casa de Queca apresenta-se como o inverso da de Gertrudis, ambientes com sinais trocados, o primeiro ordenado e o segundo desordenado, mas, ainda assim, muito próximos, como o amor e o ódio, colados e separados um do outro; os ambientes também são refletidos no espelho, a imagem invertida, a prolongação um do outro: “La gran cama, igual a la mía, colocada como una prolongación de la cama em que estaba durmiendo Gertrudis” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 71). O trânsito para o outro lado metamorfoseia os valores morais do inseguro protagonista, que, de marido resignado, passará a um sujeito violento e covarde, que sente prazer em agredir mulheres, em brutalizar e brutalizar-se (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 86-87). Arce nasce no exato momento do primeiro encontro com Queca. Depois de um instante em que Brausen criava personagens para sua peça ficcional, ele passa de criador ao barro que dará origem a outro ser, na sua cosmogonia particular:

No distinto ni cambiado, (...), no otro Brausen, sino vacío, cerrado, desvanecido, nadie en suma. Me alejaba — loco, despavorido, guiado — del refugio de la conservación, de la maniática tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 92-93).

E da matéria esvaziada surge o novo personagem: “— Soy Arce”, ao se apresentar à vizinha. A iniciação do duplo de Brausen se concretiza com a relação sexual que se segue — iniciação sexual, iniciação ficcional: “Un hombre, otro hombre. Yo soy Arce.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 112). Ao final do primeiro encontro, Brausen é expulso do

apartamento, debaixo de pancadas, por um amante de Enriqueta (La Queca), Ernesto, e entende que já integra aquele mundo, marcado pela violência, na pele de Arce:

...ahora yo también estoy dentro del escándalo (...); inmóvil, cumplo mi tímida iniciación, ayudo a construir la fisionomía del desorden, (...) comprendo que ella me estuvo diciendo, a través de la pared que es posible vivir sin memoria ni previsión (ONETTI, 2013, v. 1, p. 96-97).

Arce tenta suplantar Brausen, observa o passado brauseniano como se pertencesse a outra pessoa, como algo estranho a si, ao novo homem:

Libre de la ansiedad, renunciando a toda búsqueda, abandonando a mí mismo y al azar, iba preservando de un indefinido envilecimiento al Brausen de toda vida, lo dejaba concluir para salvarlo, mi disolvía para permitir el nacimiento de Arce. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 205).

Na verdade, enquanto inventa, Brausen vai se esvaziando de si e tenta preencher as lacunas com os personagens que cria: “Yo había desaparecido el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; subsistía en la doble vida secreta de Arce y del médico de provincias” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 148). A dinâmica entre eles nos remete à confissão de Dr. Henry Jekyll sobre sua natureza, na aparência, dúplice, em *O médico e o monstro*:

Embora tão profundamente contraditório, eu não era, de modo algum, hipócrita. Ambos os meus lados eram sinceros. Eu não era mais eu mesmo quando deixava de lado os escrúpulos e mergulhava na vergonha do que quando trabalhava, à luz do dia, para o avanço do conhecimento ou o alívio da tristeza e do sofrimento. (...) A cada dia, e de ambos os lados de minha inteligência, moral e intelectual, eu me aproximava sempre mais dessa verdade, cuja descoberta parcial me condenava a um terrível naufrágio: esse homem não é realmente um, mas verdadeiramente dois. (...) É arrisco o palpite de que o homem será finalmente conhecido pelo mero arranjo de múltiplas personalidades, incongruentes e independentes. Eu, da minha parte, pela natureza da minha vida, avancei infalivelmente numa direção e numa única direção. Foi pelo lado moral e por mim mesmo que aprendi a reconhecer a dualidade completa e primitiva do homem. Vi que, das duas naturezas que competiam no campo da minha consciência, mesmo que eu pudesse ser considerado corretamente uma coisa ou outra, seria apenas porque eu era radicalmente ambas (...). (STEVENSON, 2019, p. 76-77).

Para aproximar as duplas Jekyll-Hyde e Brausen-Arce, contudo, é importante fazer uma ressalva a partir de uma observação de Jorge Luis Borges sobre o livro de Robert Louis Stevenson: ele é construído como um romance policial em que só ao final descobrimos que os dois personagens são duas caras da mesma pessoa (BORGES, 2000, p. 230). Stevenson edifica com habilidade a duplicidade desde o título e apresenta distinções de temperamento, físicas, de idade, dentre outras, para sugerir que se tratavam

de pessoas distintas, dois opostos. Em Onetti, não há o enigma policialesco; Arce surge como um salto de Brausen ao mundo que lhe parecia proscrito. Desde o seu “nascimento”, Arce é retratado como o Brausen que “se entrega al placer de ser puramente malvado, de no ser dos personas, como somos cada uno de nosotros.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 231). Por mais que se apegue à fantasia, Brausen, evidentemente, nunca deixa de ser Brausen, nem mesmo quando abandona o emprego, separa-se de Gertrudis, afasta-se do amigo Stein. Por mais que rechace os valores da vida anterior e passe ao outro lado do espelho, subsiste como o velho Juan María Brausen.

A permanência de Brausen projeta-se na fábula quando Ernesto assassina Queca — homicídio longamente sonhado pelo próprio Arce, mas que não chega a ser por ele executado, e sim por Ernesto. Diante da brutalidade absoluta, Arce desaparece da trama, dissipa-se para que Brausen reassuma o comando das ações (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 88). A primeira medida que ele toma é a de salvar Ernesto das consequências do crime, por razões não muito bem explicadas no ato, mas que talvez sejam esclarecidas quando Brausen, já em Santa María, escreve sobre Ernesto: “no es más que una parte mía; él y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 247). Na fuga dos acontecimentos traumáticos, por fim Brausen ingressa completamente na ficção, adentra a cidade de Santa María, sua criação imaginária.

Tudo isto ocorre no primeiro plano ficcional, mas outro plano (bem como outro personagem) também será formado. Em face das dúvidas se conseguiria viver a vida que se oferecia na casa ao lado, o mundo da Queca, Brausen elabora, no roteiro de cinema encomendado por Stein, o universo de Santa María. A história de Díaz Grey oferece outra via de escape, em uma clara estilização da realidade que oprime o próprio Brausen (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 89). O romance recomeça uma teatralização da vida em que cada personagem participa de um jogo eterno no qual os papéis são trocados, mas não os seus intérpretes. Arce e Díaz Grey apresentam-se como desdobramentos de Brausen, cuja individualidade vai se dissolvendo progressivamente; são máscaras que assume para alterar sua vida rotineira e passiva (VERANI, 2009a, p. 67). Diante de tantas fantasias e disfarces, não é de se estranhar que a narrativa se encerre em pleno carnaval.

As máscaras construídas por Brausen, todavia, não são uma simples evasão da realidade, uma disposição meramente escapista; ao lado disto, há uma renovação vital da vontade artística de suspensão do tempo, de resgate de um passado perdido e de viver um eterno retorno: “Yo avanzaba buscando la armonía perdida, evocaba el antiguo ordenamiento, la atmósfera de eterno presente donde era posible abandonarse, olvidar las

viejas leyes, no envejecer.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 197). Para Hugo Verani, “la fundación de Santa María testimonia esa ilusoria búsqueda de intemporalidad” (VERANI, 2009a, p. 71). Tanto que os personagens sanmarianos, e a própria cidade, não têm história ou passado (a única referência à história de Santa María é a existência de uma colônia suíça nos seus arredores). No início do romance, o próprio Brausen reconhece: “pero no me interesaba el pasado del médico, su vida anterior a su llegada, el año anterior, a la ciudad de provincias, Santa María.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 33). Novamente, vemos um presente que não está entre o passado e o futuro, mas está na confluência dos dois, anulando-os.

Segundo Verani, “la singularidad de *La vida breve* reside, precisamente, en la imprevisible e incesante metamorfosis de un relato que transcurre en la imaginación de un narrador, que convoca los poderes de la escritura.” (VERANI, 2009a, p. 68). Uma metamorfose que desestabiliza a narrativa mimética, por não relatar uma realidade externa, descrever os contornos da vida, mas por gravitar em torno do centro de criação ficcional, que se localiza no exercício da imaginação do indivíduo que escreve. Expande-se aqui a proposta de *El pozo* de se narrar o próprio processo de construção do relato. Juan María Brausen constrói ficções no primeiro plano diegético, ao intercalar as experiências “de los hombres a horario” (BENEDETTI, 2012, p. 14), na pele Brausen, e dos prazeres dos excessos e da maldade, como Arce. No entanto, ele projeta outros planos ficcionais que extrapolam o primeiro onde ele leva a vida dupla, e o faz através da escrita, por meio da qual funda a cidade de Santa María. São camadas narrativas que se desenrolam simultaneamente, sempre presentificadas, que são contadas enquanto acontecem. Não apenas ocorrem ao mesmo tempo, mas sobrepõem-se, confundem-se, assumindo gradativamente autonomia em relação ao seu próprio criador, a ponto de deslocar a realidade onde se encontra Brausen, o narrador inicial.

O herói de Onetti, como indivíduo problemático que protagoniza a novela contemporânea, pertence à categoria de homem livre unicamente no sentido de que consegue ficar sozinho e isolado, mas que por isso se sente ameaçado por ansiedade, dúvida e solidão. Fernando Ainsa observa que esse indivíduo busca uma espécie de consolo através da relação conflitiva com o exterior para suportar o sentimento de confusão, que se expressa de duas maneiras: uma projeção do eu no mundo marcada pela visão individual e solitária, que reconverte a realidade em função da própria projeção criada; e um desdobramento do eu, com o estilhaçamento da identidade, por meio da

fabricação de outras identidades, da mentira, da marginalização, do refúgio na fantasia, como forma de resolver as suas oposições com a realidade (AINSA, 1970, p. 37).

Josefina Ludmer chama a atenção para o fato de que em *La vida breve* o relato cinde-se, em seu interior, em dois sub-relatos, ou instâncias narrativas, de estatuto desigual e heterogêneo. O primeiro, o de Brausen-Arce, situado em Buenos Aires, que ganha a condição de “a realidade” e é postulado como o produtor da ficção: Brausen narra e escreve o outro, o de Santa María, que assume a identidade de “a ficção”, surgindo como produto. Dessa forma, há uma relação produtiva entre duas cadeias de enunciados que articulam o texto: uma ficção (o relato de primeiro plano, produtor) e uma subficção (o segundo relato, produto) (LUDMER, 2009, p. 51-53). A alternância criada em *El pozo* entre “sucesso y sueño” prolifera-se em *La vida breve* entre “a realidade” de Brausen e a sua “ficção”, mantendo-se o jogo de duplicações, mas a própria “realidade” também se duplica na alternância entre Brausen e Arce. E Onetti ainda dá um passo a mais na articulação entre realidades e ficções ao sobrepor, no final do livro, as três histórias paralelas, em uma fusão tripla, que desnorreia todos os planos, que se confundem entre esferas reais e ficcionais simultaneamente.

Não estamos diante de apenas mais um artifício literário. Os paralelismos existentes entre os personagens no desenvolvimento de cada história — Brausen que se projeta em Arce no espelho, o seu contrário, e cria, por sua vez, Díaz Grey, o avesso do avesso — apontam para uma série de vidas breves que, devido ao final aberto do romance, seriam supostamente infinitas. As personagens femininas espelham a mesma dinâmica de se replicarem em outras: Queca é um reflexo degradado de Gertrudis; Elena Sala é uma imagem idealizada da esposa (VERANI, 2009a, p. 68).

Não só as personagens, mas as relações e dinâmicas narrativas também estão marcadas pela repetição e coincidência, como um desenho rítmico, que vai se desfigurando na medida em que se adentra mais na ficção, mas que mantém as suas bases mesmo que se desintegrando. No mundo de Brausen, a realidade contada pelo narrador, temos maior certeza sobre as personagens. A ele pertencem Brausen, sua esposa Gertrudis, os amigos Stein e Mami, além do chefe Macload. No mundo de Queca, há traços objetivos e subjetivos, que provêm daquilo que Brausen escuta do apartamento contíguo ao seu e daquilo que ele intui ou inventa. Neste espaço, temos menor clareza sobre cada personagem, por vermos Brausen, impregnado por elementos fictícios, falar sobre, além de Queca, os ameaçadores amantes dela, Arce e Ernesto. O mundo de Queca é o plano intermediário entre Buenos Aires e Santa María. Na cidade imaginária, por fim,

os personagens fantasiados replicam confusamente modelos reais: Díaz Grey é Brausen; Elena Sala emula uma renovada Gertrudis, mas com traços sedutores de Queca, e, depois de se matar, ainda volta na pele da jovem violoncelista; o marido de Elena se aproxima da figura de Stein, que, por sua vez, espelha o Ernesto do segundo plano, e que regressa mais uma vez como o amante de Elena Sala, Óscar Owen; sem falar no dono do hotel, que é o velho Macleod (VARGAS LLOSA, 2008, p. 95-96). Onetti parte, assim, de um primeiro plano mais realista, transita por um espaço intermedial e chega a Santa María, onde abandona toda pretensão de realismo, deixando de lado as coordenadas de tempo e espaço, e povoando-a com personagens cujas identidades são cambiáveis, apesar de apoiadas em modelos da primeira esfera (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 89).

La vida breve contém uma fabulação muito próxima, e consideravelmente mais acelerada, daquela elaborada por Borges no conto “Las ruinas circulares” (1944), em que o forasteiro protagonista tem um propósito sobrenatural: “Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (BORGES, 2019, p. 119). Como um demiurgo, ele dedica-se à tarefa de criar magicamente um filho, à sua imagem e semelhança, mas este se converte em um fantasma que passa a atormentá-lo, por “No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!” (BORGES, 2019, p. 123). Ao refletir sobre o seu ato de criação, o mago, “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñando” (BORGES, 2019, p. 123). O mundo inventado termina sendo a revelação de que a consciência que o trouxe à vida também era fruto da invenção de outrem. Em *La vida breve*, promove-se uma estrutura cíclica muito semelhante à do conto, por ser difusa e ambivalente, por impedir que se determine os limites do próprio eu do narrador:

Entretanto, yo casi no trabajaba y existía apenas: era Arce en las regulares borracheras con la Queca, en el creciente placer de golpearla, en el asombro de que me fuera fácil y necesario hacerlo; era Díaz Grey, escribiéndolo o pensándolo, asombrado aquí de mi poder de la riqueza de la vida. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 161).

(...) seguro de que yo no era yo, sino Díaz Grey, el que apretaba el cuerpo de una mujer, los brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala, en el consultorio y en un mediodía, por fin. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 99).

A trajetória de Brausen é marcada pela inadaptação à vida, pela incapacidade de realmente se integrar em qualquer estrato que considere relevante: “Gertrudis y el trabajo

inmundo y el miedo de perderlo (...); las cuentas por pagar y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio que puedan hacerme feliz.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 68). Daí surgem as fantasias que ele produz, seja através de Arce ou da escrita, em uma busca por uma renovação vital, como tentativa de forjar uma nova personalidade. Em Onetti, o pano de fundo por onde transitam os personagens é o do tédio, mas um tédio tão absoluto que os convoca a uma trajetória criativa, em um processo, percebido por Fernando Ainsa, que projeta a dinâmica suscitada por Søren Kierkegaard no livro *Entweder-Oder* (sem tradução para o português):

Los dioses se aburrían y crearon al hombre. Adán se aburría porque estaba solo, y así se creó a Eva... Adán se aburría solo, y luego Adán y Eva se aburrieron juntos; entonces Adán y Eva, y Caín y Abel se aburrieron en familia; entonces aumentó la población del mundo y las gentes se aburrieron en masa. Para divertirse a si mismos, idearon construir una torre lo bastante alta para alcanzar los cielos. La idea misma es tan aburrida como la altura de la torre, y constituye una prueba tremenda de cómo el aburrimiento ha alcanzado a la mano superior. (AINSA, 1970, p. 57).

De um lado projeta-se a “a fuga do real/ ainda mais longe a fuga do feérico/ mais longe de tudo, a fuga de si mesmo/ a fuga da fuga/ o exílio” (DRUMMOND DE ANDRADE, 2012, p. 49). Contudo, não se trata de uma simples evasão da realidade; antes de tudo, é o produto de uma vontade artística (VERANI, 2009a, p. 68-69). Pode ser que, inicialmente, a criação — seja pela escrita ou pelas experiências entorpecedoras no apartamento de Queca — se tratasse puramente de uma fuga das opressões que o cercavam, mas o mundo imaginado inverte a relação de dependência entre os planos por se impor com consistência real dentro da ficção. Em suma, “a realidade” e “a ficção” nunca conseguem ser identificadas com clareza, por se tratar de um texto cujas instâncias narrativas são continuamente submetidas a transformações. Uma escrita que parece flunar acima do real e do fictício para elaborar o que poderíamos chamar de “metaficção”.

Por sinal, durante as comemorações dos 50 anos de *La vida breve*, Juan José Saer faz uma leitura de que o jogo onettiano entre planos promove uma novidade estética, uma criação de uma escrita que se projeta para além da literatura realista ou fantástica, ou melhor, uma escrita que consegue sobrepujar tais dogmas, sem estabelecer qualquer limite entre o fictício e o real, mas como realidade da ficção:

Poniéndose al margen de la querrela entre realistas y fantásticos, *La vida breve* no es ni una cosa ni la otra; en vez de representar la supuesta

realidad exterior, la instrumentaliza, la fragmenta y la distorsiona, pero los tópicos fantásticos le son también indiferentes por estar quizá ya saturados de sentido. Ni realista ni fantástica, la novela de Onetti enarbola con virtuosismo y rigor una bandera que, desde Cervantes, desde Calderón de la Barca tal vez, había dejado de flamear en los campos del relato, por lo menos en idioma castellano: la de la realidad de la ficción. (SAER, 2014, p. 2).

As alterações são tão densas que confundem o próprio narrador a respeito de quem se efetivamente é, podendo o criador ser invadido pela criatura, o demiurgo transformando-se no precário ser adâmico por ele sonhado: Brausen sente que se metamorfoseia em Díaz Grey, repousando no mundo inventado:

Yo era Brausen cuando aprovechábamos una pausa para mirarnos y la convertíamos en un particular silencio que se remataba con el ruido de la respiración de la Queca, con una afirmación y una palabra sucia. Y volvía a vivir cuando, alejado de las pequeñas muertes cotidianas, del ajeteo y la muchedumbre en las calles, de las entrevistas y la nunca dominada cordialidad profesional, sentía crecer un poco de pelo rubio, como un plumón, en mi cráneo, atravesaba con los ojos los vidrios de las gafas y de la ventana del consultorio de Santa María para dejarme acariciar el lomo por las olas de un pasado desconocido, mirar la plaza y el muelle, la luz del sol o el mal tiempo. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 148).

Díaz Grey, fruto da fantasia de Brausen-Arce, permanece a todo o momento como espectador da vida, tanto no olhar apático de sua janela para o lento transcurso da cidade imaginada até a aceitação de ser conduzido pelos demais personagens, quase inerte, para as ações da trama. Contrasta diretamente com os rompantes de Arce, que saboreia a irresponsabilidade, a depreciação da vida comum, muito embora os dois se voltem ilusoriamente a essa tentativa desesperada de se encontrarem. Brausen-Arce e Díaz Grey são construídos não apenas como duas faces da mesma moeda, mas como personagens cujos mundos (realidade e imaginário, ou imaginário e simbólico, no sentido laciano) entrecruzam-se.

Apresenta-se, nessa realidade, um labirinto narrativo múltiplo, um *puzzle*, composto não apenas por muitas partes, mas especialmente pelos remendos e pelas costuras entre tais partes, composto por dobras sobre dobras (DELEUZE, 1989, p. 11). O dédalo onettiano se distancia do tópico romântico que entrelaça escritura e fantasia. Pelo contrário, em Onetti o sonho não pode ser escrito ou contado, a escrita não serve para se evadir da realidade, ou da própria vida, mas para se meter mais profundamente nela (GAMERRO, 2010, p. 107).

Em meio a uma visão de mundo impregnada pelo pessimismo e negatividade, cujas ações humanas parecem de antemão condenadas ao fracasso, povoada por heróis

que se revelam como anti-heróis, passivos, derrotados por si mesmos, cujas únicas iniciativas costumam ser a fuga ao imaginário, seja pela ficção ou pelos excessos, Onetti constrói uma linguagem que também se mostra labiríntica, uma prosa marcada pelo volume narrativo. Na profundidade dessa narrativa fluvial, que se passa às margens do Rio da Prata, em cujas águas, por sinal, um dos personagens de *El astillero* se suicida, o leitor mergulha em uma outra dimensão, para além da vida cotidiana, em uma outra realidade, em uma experiência sensorial que também suspende o tempo, confundindo presente, passado e futuro, com elipses e silêncios consideráveis, operados por múltiplos narradores, que não apenas contam histórias, mas orientam subjetivamente aquilo que é narrado.

Além do narrador-personagem, figura muito comum na sua escritura, que já preenche o contado com ambiguidades, costumam surgir os pensamentos e as reflexões dos personagens, dando mais de um (ou de dois ou três) sentido(s) à ação, tornando-a, assim, ainda mais enigmática e incerta, em uma atmosfera de relatividade e inconclusão (VARGAS LLOSA, 2009, p. 86-90). O velho Lanza, personagem de *Juntacáveres*, reforça tal compreensão: “Hombre — dice riéndose —, porque eso es interminable, porque no existe, porque la poesía está hecha, digamos así, con lo que nos falta, con lo que no tenemos” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 97). Mais uma vez o lema “SIEMPRE HAY ALGO que no se dice” emerge.

Uma última observação sobre a explosão de ficções que surgem ao longo de *La vida breve*. Elas não se restringem a Brausen ou Díaz Grey, mas são um recurso interposto por inúmeros personagens. Stein, acompanhado de “la belleza un tanto crepuscular de Mami” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 40), vive as supostas recordações de suas conquistas amorosas do passado: “de las mentiras em que se había forzado a creer para justificarse ante a sí mismo” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 40). Mami brinca com o mapa de Paris, imaginando-se em cada lugar que aponta. Queca é assombrada por seres imaginários (ou não): “‘Ellos’, los diminutos, despreocupados, veloces, inubicables monstruos que acorralaban o atraían a la Queca apenas se encontraba sola” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 150). Todos projetam experiências passadas, imaginadas ou fantásticas.

3.2. O TRAÇO NEOBARROCO DE *LA VIDA BREVE*: A FICÇÃO DESESTABILIZADA

O recurso ao conceito formal de neobarroco para abordar a obra em questão parte da escolha — ou do desejo — de se traçar uma forma coerente e metódica para encontrar as referências culturais subjacentes no romance, que refletem uma “estética social” contemporânea (CALABRESE, 2012, p. 14). Para qualificar uma época ou um período — como o contemporâneo —, Calabrese recorre ao caráter de “excitação” produzido no interior do sistema de cultura e no interior do público que a desfruta. Não se trata de buscar os vencedores ou os mais emergentes para explicar uma época cultural, mas os subconjuntos ou subsistemas em competição, nos quais os derrotados, muitas vezes são a centelha para mudanças posteriores (como parece ser o caso de Onetti, apesar do reconhecimento um tanto tardio), inclusive da derrubada da estética da ordem vigente, que inevitavelmente se desmancha no ar, até mesmo pelo esgotamento. Não se pode perder de vista que todas estas questões estão condicionadas por uma cadeia comunicativa, que envolve o sujeito individual ou coletivo que cria, através de mecanismos de produção, por meio de formas e conteúdos, difundidos por canais de distribuição e recebidos por destinatários individuais ou coletivos (CALABRESE, 2012, p. 24). Diante de todo o cipoal que compõe o sistema, a análise de uma obra particular passa pelo descobrimento de relações suspeitas, projeções inauditas, redes imaginadas, e sempre corre o risco de se dizer mais sobre o objeto analisado do que ele próprio diz. No entanto, “Cada uno de nosotros, en efecto, dice siempre mucho más de lo que sabe y hasta de lo que imagina saber” (CALABRESE, 2012, p. 25). Buscamos, assim, perquirir, neste ponto, o livro estudado a partir das incidências do neobarroco.

O termo “neobarroco” é proposto por Omar Calabrese como uma etiqueta de nosso tempo, um *slogan*, mas que tem a capacidade de expressar, em resumo, uma forma interna da atualidade. Não como um pós-barroco, um depois ou um contra, ou mesmo uma repetição, uma reciclagem ou progresso de um período do passado barroco, e sim como uma analogia. Até porque o barroco assume contornos de uma atitude geral e uma qualidade formal dos objetos que o expressam, que pode emergir em qualquer época.

Objetivamente, o barroco chega a ser uma categoria de forma (de expressão ou de conteúdo) que se contrapõe ao clássico (CALABRESE, 2012, p. 29-31). Estabelece-se, assim, uma díade entre clássico e barroco que se estenderia a todos os fenômenos culturais, com manifestações próprias a cada período histórico ou episteme, em competição entre si, mantendo, por evidente, particularidades e diferenças ao longo do tempo e do espaço, dentro de cada categoria. Não se pretende, frise-se, estabelecer-se uma dimensão histórica do barroco e do clássico ou, tampouco, socorrer-se da ideia de que se

tratam de ritmos que se renovam ciclicamente ao longo da história. Clássico e barroco são admitidos como constantes formais, que alcançam maior proeminência em alguns períodos e se desinflam em outros. Em uma perspectiva benjaminiana, por aproximação, a dança entre eles emularia o método da representação que está marcado pelo infatigável movimento da respiração, pela intermitência do ritmo da escrita que para, a cada frase, para recomeçar (BENJAMIN, 2016, p. 16-17). Para exemplificar, Calabrese (2012, p. 34), com base em Wölfflin, refere-se à cadência histórica entre clássico e barroco como a escolha entre “linear” / “pictórico”, “superfície” / “profundidade”, “forma fechada” / “forma aberta”, “multiplicidade” / “unidade”, clareza absoluta” / “clareza relativa”. Miguel Torga, ao presenciar as cidades arruinadas pela Segunda Guerra, no livro *A criação do mundo*, parece contemplar essa dança:

As instituições passavam, os impérios ruíam, e apenas ela (a arte) durava, senão no seu esplendor original, ao menos amparada, remendada, copiada pela devoção dos homens. Se uma geração a esquecia, maltratava ou desprezava, logo outra lhe acudia com fervor redobrado. Não era o equilíbrio das estátuas dos senhores da hora que afligia os espíritos, era o da torre de Pisa. (TORGA, 1996, p. 569).

Sob esse prisma, podemos situar o clássico como categorizações fortemente orientadas pelas homologações estavelmente ordenadas, enquanto o barroco, em resposta, como categorizações que excitam fortemente a ordem do sistema e o desestabilizam, submetem-no a turbulências e flutuações, bem como o suspendem da capacidade de decisão sobre os valores (CALABRESE, 2012, p. 43). De um lado, o clássico está projetado naturalmente a uma dimensão conservadora, de manutenção do sistema frente às perturbações. Do outro, o barroco procede por degeneração, por desestabilização do sistema ordenado. Eles integram um sistema de categorias interdefinidas, um não existe sem o outro; não há barroco sem sistema ordenado para se contrapor, não há clássico sem estremecimentos da ordem. Em realidade, eles não apenas competem entre si, mas convivem em competição (CALABRESE, 2012, p. 206-207).

Clarificada a questão dialética entre clássico e barroco, é propício o retorno à temática neobarroca, à etiqueta anunciada por Calabrese. Ao analisar toda sorte de produção cultural para chegar ao neobarroco, ele nos oferece categorias de valor — axiológicas, portanto — que serão mais à frente detalhadas e utilizadas para jogar luzes sobre o livro *La vida breve*, não para categorizá-lo propriamente, mas para buscar, como dito, algo subjacente. As categorias são expostas em uma tabela, da seguinte forma:

Categoria	Juízo sobre	Valor positivo	Valor negativo
Morfológica	Forma	Conforme	Disforme
Ética	Moral	Bom	Mau
Estética	Gosto	Belo	Feio
Tímica	Paixão	Eufórico	Disfórico

A busca pelo neobarroco por proposta se realiza pelo encontro de figuras (manifestações históricas de fenômenos) e por tipificação de formas (modelos morfológicos em transformação). Por meio delas, é possível se acessar o neobarroco como a especificidade de uma época. É certo que as homologações de categoria de valor mudam ao longo do tempo, algo que em um período era considerado disforme passa a ser conforme em outro, desde que seja socialmente aceito. Quando as figuras de rechaço se estabilizam em uma sociedade, são justamente estas as que se transformam no reino do conforme e, assim, apresenta-se uma dialética geral dos valores coletivos ao longo das diversas épocas (CALABRESE, 2012, p. 109).

No romance, publicado no ano de 1950, período em que, ao que parece, também se passa a fábula de *La vida breve*, as personagens não se adaptam a qualquer forma de homologação das categorias de valor. Pelo contrário, as categorias são suspensas, anuladas ou neutralizadas, distanciam-se da fórmula clássica de associação entre os conjuntos apreciativos de bom (ética) e belo (estética), que informariam as classes constativas de conforme (morfológica) e eufórico (tímico), que, por seu reverso, implicaria na relação direta entre mau, feio, deforme e disfórico. Brausen conserva, no início da obra, a característica morfológica do conforme, subordinado aos valores morais do período, mas expressa a mais profunda disforia; pouco se revela sobre a sua aparência, mas ele é capaz de atos de bondade, ao cuidar da esposa doente, por exemplo. O segundo Brausen, depois do surgimento de Arce, mantém-se conforme enquanto interpreta o papel de si mesmo em seu trabalho ou diante do amigo Stein, mas assume a faceta do mau a todo tempo (com fantasias homicidas, inclusive) e, por vezes, na pele de Arce, mostra-se eufórico — apesar de a euforia em Onetti se revelar na preguiça, no desleixo, no entorpecimento. Queca estaria no espectro do belo, mau, disforme e eufórico — apesar de ser uma euforia no limite do paroxismo, que sugere uma profunda disforia. Tais constatações — de suspensão das categorias de valor — poderiam ser estendidas a cada personagem. Todos eles escapam às homologações mais ordenadas e, muitas vezes,

apresentam mutações no curso da trajetória, não se fixando em nenhum ponto exato do esquema, não se estabilizando. Portanto, revelam a instabilidade e a metamorfose como características internas — não só do romance — mas das personagens.

A escolha de Onetti parece muito a do ilustrador da novela *A coisa autêntica*, de Henry James. Na história, o ilustrador, que utilizava modelos humanos para seus desenhos, é abordado em seu ateliê por um casal que era a imagem da prosperidade econômica, pessoas que, na aparência, desfrutavam do máximo luxo, pertencentes aos grandes círculos sociais, o retrato da elite londrina, “essencial e tipicamente chique” (JAMES, 1993, p. 146), como se definiam. Para a surpresa do artista, eles haviam perdido tudo, ido à bancarrota, e estavam ali para se oferecer como manequins para as ilustrações, em troca de alguma remuneração. Inspirado por algo que ele chama de perversão — “o gosto pelo sujeito representado em detrimento do real; o defeito do real tendia ser a falta de representação. Agradavam-me as coisas que pareciam ser; com elas me sentia bem” (JAMES, 1993, p. 152) —, ele os admite para o ofício. A dama reforça o pedido com a nota “(...) nós pensamos que talvez fôssemos mais parecidos com certos personagens” (JAMES, 1993, p. 156); e o marido complementa “Não seria interessante às vezes dispor de... de...? (...) Da coisa autêntica?” (JAMES, 1993, p. 156). No entanto, o ilustrador nunca fica satisfeito com o resultado da obra inspirada em modelos tão fidedignos, até mesmo quando busca retratar damas e cavalheiros, personagens que se assemelhavam muito aos próprios modelos: “por mais que eu tentasse, meu desenho sempre parecia uma fotografia ou a cópia de uma fotografia. (...) Sem dúvida que era sempre uma dama; mas além disso era sempre a mesma dama. Era autêntica, mas era monótona.” (JAMES, 1993, p. 165). Em contrapartida, ele se vale da antiga modelo, uma pobre jovem, “uma criaturinha sem importância (...). Aquela mulher do povo sardenta podia representar qualquer coisa” (JAMES, 1993, p. 157), e de um jovem vendedor de rua italiano. Depois de toda disputa entre modelos tão díspares, o ilustrador decide pelos que nada tinham de seu, que não se adequavam aos tipos homologados, e que, por isso, podiam imitar qualquer tipo. O artista reflete sobre a infrutífera colaboração com os candidatos de alta estirpe: “na atmosfera enganadora da arte, até mesmo a mais elevada respeitabilidade pode revelar-se pouco plástica” (JAMES, 1993, p. 188). No desfecho da novela, a dama e o cavalheiro ainda tentam inverter os papéis, com o propósito de encontrar algum lugar naquele contexto, buscando desempenhar as tarefas da criadagem enquanto os criados representavam cavalheiros e damas, mas era incontornável, não havia mais qualquer espaço para eles naquele mundo artístico. Onetti, assim como o ilustrador jamesiano,

revolve por completo as categorias de valor, apega-se à dinâmica erradia da imitação em detrimento de uma estanque autenticidade.

Interessa-nos perceber que a estética neobarroca se orienta por variações de estilo, modelada por um princípio barroco de virtuosismo, que se mostra na fuga total de uma centralidade organizadora para conduzir a narrativa, com uma grande combinação policêntrica e por um sistema de mutações (CALABRESE, 2012, p. 57). Neste ponto, *La vida breve* assume explicitamente a expressão neobarroca. No livro, atravessamos a narrativa autodiegética de primeiro plano, com Brausen como narrador, que entrecorta os fatos que lhe sucedem com seus pensamentos, estes quase sempre entre aspas, que muitas vezes contrariam completamente as suas ações e reações, marcando a fissura entre interioridade do personagem e a exterioridade que o oprime. Tais intervalos, entre realidade e fluxos internos, expressam-se dentro dos mesmos parágrafos, muitas vezes com pequenas intermitências, separados apenas pelas mencionadas aspas. Por vezes, entretanto, a narrativa de primeiro plano alcança a ficção elaborada por Brausen no roteiro de cinema, esta se projeta sobre a realidade dele. Como exemplo de tais operações, o seguinte trecho:

Me levanté del sillón y di dos pasos hacia ella, apreté mi mano contra su brazo, la vi aquietarse, alzar después la copa y beber. Se balanceaba sin mirarme, sin alejarse de mi mano. “¿Quiero saber, verdaderamente, si baja los párpados o revuelve los ojos abiertos? ¿Puede ser tan fácil, fue tan fácil durante todos estos años, desde siempre?” La tomé del otro de sufrimiento, hizo oír un ruido que parecía un sollozo, osciló, sabiéndose sostenida, y se me fue acercando como si se derrumbara. La apreté, seguro de que nada estaba sucediendo, de que todo era nada más que una de esas historias que contaba toda la noche para ayudarme a dormir; seguro de que no era yo, sino Díaz Grey, el que apretaba el cuerpo de una mujer, los brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala, en el consultorio y en un mediodía, por fin. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 99).

Desponta-se, de logo, a dúvida não inocente: se todas as narrativas de Brausen, a dele próprio, em primeira pessoa, e a de Díaz Grey, não passariam de diatribes do próprio personagem, ou seja, “de que todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba toda la noche para ayudarme a dormir” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 99). Histórias e universos que em alguns momentos efetivamente se tocam, encontram-se. Apesar da linearidade cronológica aparente do enredo, ela se descentra ao suspeitar de si mesma e se sugerir como mero solilóquio, como uma tagarelice solitária: “la maniática tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 92). O autor expõe ficção literária como ela realmente é: literatura.

Ademais, dentro da primeira camada ficcional, Brausen produz também uma ficção em terceira pessoa (a princípio um roteiro de cinema, mas com a forma de um romance). Vê-se uma ficção encapsulada em outra ficção que duvida de si mesma, uma narrativa nidificada na outra. Um jogo de espelhos que confunde os acontecimentos em policentrismos e mutações, a ponto de o próprio escritor (Onetti) piscar o olho em direção ao leitor, revelando a fluidez e a instabilidade do texto no trecho “Nada se interrompe, nada termina; aunque los miopes se despisten con los cambios de circunstancias y personajes.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 315). Tal movimento se confirma quando no último capítulo do “roteiro de cinema” — e também de todo o livro — o personagem Díaz Grey assume a narrativa em primeira pessoa, eliminando a mediação do narrador heterodiegético, para se pronunciar diretamente.

Para Carlos Gamerro, em *La vida breve* fica estabelecida a matriz básica da ficção barroca na obra de Onetti: a postulação de uma ordem mimética caracterizada pela separação entre o mundo “real” e o mundo de ficção, e o engendramento do segundo a partir do primeiro. Contudo, logo em seguida, pronuncia-se a dobradura barroca: gradual ou repentinamente, a ordem e as hierarquias miméticas se perturbam, confundem-se, os personagens ficcionais passam ao mundo “real”, o mundo da ficção ocupa o lugar do real, o autor entra na obra, perde-se do outro lado e nunca mais regressa (GAMERRO, 2010, p. 111).

Na estética neobarroca, como vemos em *La vida breve*, há uma variação organizada, um policentrismo e uma irregularidade regulada, com vários ritmos. Severo Sarduy sustenta que o deslocamento de tais elementos, que aparecem também no matiz progressivo do *sfumatto* e no recortado claro-escuro da pintura, promove um corte epistêmico, uma falha de pensamento, que renuncia ao nível denotativo do enunciado linear, que desaparece com o centro único do trajeto circular dos astros para propor a elipse como trajeto, com centros reais e virtuais múltiplos (SARDUY, 2011, p. 6).

Na sociedade de massas, contudo, a intensidade das variações e dos ritmos aumenta de forma alucinada, a ponto de, pelo excesso e pela repetição, saturar as obras ficcionais. Neste caso, há um paradoxo interessante em Onetti. Enquanto na escritura o ritmo das variações é muitas vezes acelerado, requer-se, talvez até mesmo por isso, um acompanhamento mais lento e atento na recepção, sob pena de os acontecimentos (e reflexões do narrador) não serem compreendidos. Em *La vida breve* não se vê apenas rebuscamento de efeitos expositivos, que poderiam impressionar, mas ele vem acompanhado de uma riqueza narrativa que duvida de si mesma, que nos lembra, por

vezes, que não passa de ficção, que se degrada com requinte e tenacidade, que, enquanto ficção, produz um riso retorcido sobre a saturação da própria ficção.

Omar Calabrese chama a atenção, ainda, para o fenômeno da instabilidade que sucede nos objetos neobarrocos em, aos menos, três níveis. O primeiro seria o do tema e das figuras representados. O segundo, o das estruturas textuais que contêm as representações. O terceiro, a relação entre figuras, textos e tipo de fruição deles (CALABRESE, 2012, p. 121).

Em relação aos motivos narrativos, primeiro nível, vemos o caos existencial e a busca por salvação, apesar da consciência de que nada será alcançado. A temática se apresenta através da tipologia da tradução da mesma história em planos narrativos diferentes, desde a interioridade de Brausen, passando pela realidade que o cerca, até chegar ao roteiro ficcional. Dá-se um tratamento instável à mesma temática sem que se chegue a qualquer conclusão, até que todas as abordagens se confundam em entropia.

A respeito das estruturas de representação, segundo nível, já abordadas um pouco acima ao falarmos do processo de nidificação de uma narrativa sobre a outra, com estruturas inicialmente diferentes — a primeira autodiegética e a segunda em terceira pessoa —, nota-se que, ao final, reproduzem, ambas, a enunciação em primeira pessoa, apesar de proferida por personagens diferentes, que, no fim das contas, são representações do mesmo frustrado e melancólico homem. Nota-se a metamorfose da estrutura do texto de romance para roteiro, que na verdade consiste também em um romance, e que se sobrepõem no encontro final do escritor (Brausen) com a cidade de Santa María, em tese imaginária, mas realmente percorrida por ele.

Sobre a fruição, terceiro nível, semelhantemente ao que Calabrese disse sobre o livro *Se um viajante em uma noite de inverno* (1979), de Ítalo Calvino, a obra desafia o leitor a que encontre a unidade oculta na variedade narrativa e que desfrute do conflito entre os planos propostos (CALABRESE, 2012, p. 122). A respeito da leitura das obras de Onetti, Antonio Muñoz Molina afirma que “A atenção normal, um pouco distraída, que dedicamos aos livros, (...) não nos serve perante os dele”, e arremata: “exige apenas o que sempre a leitura deveria exigir, uma atenção incessante, um ensimesmamento que cancele qualquer outro ato, que suprima o mundo exterior.” (MUÑOZ MOLINA, 2006, p. 11). A leitura atenta se faz necessária diante da instabilidade e da variedade narrativa.

A procura do neobarroco na obra de Onetti não se trata de uma tentativa de enquadrá-la em uma forma, no simplismo de normas específicas dessa literatura, de maneira vinculativa. Walter Benjamin, ao falar sobre o drama trágico alemão, considera

que o recurso a esquemas, que se pretendem derivados de teoremas, atravancaria, com os preconceitos da classificação estilística e dos juízos estéticos, a investigação do barroco literário por conta da grande ambiguidade que o marca (BENJAMIN, 2016, p. 52). Para ele, o estudo do barroco sempre se deu a partir de uma periodização demasiado cômoda, voltada a extrair as suas características e os seus dados de tratados de épocas passadas. A originalidade estilística do barroco, ou do neobarroco, não se dá no seu todo, mas nos pormenores.

Alguns desses pormenores podem ser encontrados na comparação do projeto onettiano com o movimento literário do real maravilhoso, organicamente latino-americano e contemporâneo ao surgimento do universo de Santa María. O neobarroco em Juan Carlos Onetti parece multiplicar a proposta apresentada por Alejo Carpentier, no prólogo de *El reino de este mundo* (1949), sobre o fantástico ou o maravilhoso. Carpentier oferece a ideia de que o maravilhoso surge de maneira inequívoca de uma alteração da realidade, um milagre, uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite” (CARPENTIER, 2009, p. 2).

Onetti, por sua vez, em *La vida breve*, quando muito, supostamente expõe o fantástico, com Brausen podendo andar pelas ruas da cidade imaginária de Santa María, dormir na cama de uma pousada daquele lugar, beber o vinho na mesa ao lado dos personagens por ele criados — Lanza, María Bonita, o médico Díaz Grey, Larsen. No entanto, ao mesmo tempo, Brausen nunca perde a consciência do fictício. Realidade ficcional e a própria ficção se entrelaçam para contar a história, “Junto a la ciudad y fuera de ella me era posible estirar las piernas bajo la mesa de la fonda, hojear números viejos de El liberal de Santa María.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 285). Ele está junto, dentro da cidade, mas fora dela; em parte Cristo que se faz carne e habita entre nós, em parte Deus-pai, a olhar toda história da humanidade (ou Santa María) no mesmo instante, consultando-a inteiramente disposta sobre a mesa, como a um mapa geográfico:

Me era posible examinar, arrugar y alisar el último billete de cien pesos que me quedaba, hacer comparaciones entre Elena Sala y la Queca, muertas, imaginar biografías para los titulares de las esquelas de defunción que encontraba en los diarios, descubrir que el amor debe desembocar rápidamente en la muerte. Periódicos viejos y tostados se estiraban en la ventana de la fonda y me defendían del sol; yo podía

desgarrarlos y mirar hacia Santa María, volver a pensar en todos los hombres que la habitaban habían nacido de mí y que era capaz de hacerles concebir el amor como un absoluto, reconocerse a sí mismo en el acto de amor y aceptar para siempre esta imagen, transformarla en un cauce por el que habría de correr el tiempo y su carga, desde la definitiva revelación hasta la muerte; que, en último caso, era capaz de proporcionar a cada uno de ellos una agonía lúcida y sin dolor para que comprendieran el sentido de lo que habían vivido (ONETTI, 2013, v. 1, p. 285).

A referência ao autor-deus não é forçada. Na biografia *Construcción de la noche – La vida de Juan Carlos Onetti*, de Maria Esther Gilio e Carlos M. Domínguez, os autores registram uma conversa entre Onetti e Monegal, em que ele corrobora tal hipótese:

Lo único que Brausen realmente quiere, el único deseo de él, es salirse de su vida, ser otro, Ni siquiera busca ser otro mejor, más importante, más rico, o más inteligente. No: lo que él quiere es ser otro, simplemente. Como la Bovary... El individuo ése, Brausen, no tiene ningún tipo fijo de aspiración. Y de pronto se encuentra con el milagro de que escribir es como ser Dios, (...) la sensación de ser como una espada, ya la espada es la palabra de Dios. Y todo lo que escribe es fácil y mentirosamente definitorio. O, dicho de una manera más simple: el individuo ése tiene un poder. Un poder de decir una palabra, poner un adjetivo, modificar un destino. Eso le pasa a un pobre desgraciado como Brausen, hasta que descubre su poder, y entonces lo usa para entrar él mismo en su mundo imaginario. (GILIO e DOMINGUÉZ, 1993, p. 125).

Como autor e consumidor da vida dos habitantes da Santa María, Brausen, misericordioso, nutre amor e procura salvá-los:

Si alguno de los hombres que yo había hecho no lograba — por alguna sorprendente perversión — reconocerse en el amor, lo haría en la muerte, sabría que cada instante vivido era él mismo, tan suyo e intransferible como su cuerpo, renunciaría a buscar cuentas y a las eficaces consolaciones, a la fe y a la duda. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 286).

A redenção, contudo, brota da aproximação promovida entre amor e morte, como caminhos do reino da infância — cujos movimentos procedem da ingenuidade e da inocência —, logo, assoma como aquilo que Georges Bataille chamaria de horror da expiação: “a pureza do amor é reencontrada em sua verdade íntima, que (...) é a verdade da morte” (BATAILLE, 2015, p. 21). O amor, como instante único (“cada instante vivido era él mismo”), surge ao lado da morte como o fim último e o resultado de todos os cálculos (“renunciaria a buscar cuentas”), sendo a morte o signo do próprio instante, que renuncia à busca calculada da duração — renúncia que também se traduz na violência ao

sagrado, que é o amor. Onetti dirige tal justaposição de amor e morte não a uma coletividade organizada, não como projeto global, mas a cada indivíduo (personagem), isolado e perdido, a quem não dá nada senão o instante: ele é apenas literatura.

Não há ensinamentos, sabedorias, buscas por essências de sentimentos, povos ou regiões, apenas literatura livre e inorgânica, sem qualquer compromisso com convenções sociais ou mesmo racionais. A literatura como campo da transgressão impune da lei, sem preocupações com a criação de novas ordens e a construção de caminhos para o bem, o justo, os ideais revolucionários ou qualquer moralismo. Há uma busca por emancipação da ficção de qualquer preconceito de ordem ética ou social, em uma liberação total dos entornos, como ruptura com o mundo na busca fracassada por uma plenitude que se sabe inalcançável, como criação artística que tenta descobrir aquilo que a realidade recusa (BATAILLE, 2015, p. 20). O trecho do poema de Walter Whitman, epígrafe do romance inaugural da “Saga de Santa María”, parece confirmar tal hipótese:

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

Talvez aí esteja o mais notável elemento de *La vida breve*, cria-se um mundo fantástico de maneira realista, por vezes cansativamente realista, chamado Santa María, que se apoia na ficção criada em uma realidade ficcional, em um constante jogo de planos, mas com personagens que sabem ou suspeitam de sua condição de meros simulacros, que não podem fugir do estigma de sua origem literária, e que, ainda assim, continuam amando e odiando, tentando e falhando na busca de provar para si mesmos que são reais. O mundo ficção e os personagens de Onetti parecem se encontrar na categoria da simulação trazida por Jean Braudillard, que recorre à alegoria do microconto “Del rigor de la ciencia” (1946), de Jorge Luís Borges, para situá-la, mesmo que pelo seu reverso. No conto, os cartógrafos do imperador desenham um mapa tão detalhado que acaba por cobrir exatamente todo o território do império. Para Braudillard, a abstração, na literatura, já não é a do mapa, do duplo, do espelho, ou melhor, a simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância; pelo contrário, é a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: um hiper-real (BRAUDILLARD, 1991, p. 8). Para ficar mais claro, o hiper-real como produto de síntese irradiando modelos combinatórios em um hiperespaço sem atmosfera. Ele não se apresenta mais como imitação, duplicação ou paródia do real, mas como entidade autônoma, que rompe com o

real; utiliza-se dos signos do real para causar um curto-circuito no próprio real, de modo que ele não tenha mais possibilidade de se produzir, sucumbindo ao universo da simulação, do simulacro ou da ficção (BRAUDILLARD, 1991, p. 9). Aí parece se localizar o universo imaginário onettiano: no simulacro que cria realidades.

Omar Prego acrescenta que os personagens de Onetti não apenas percebem sua natureza, mas intuem que nada escapa ao destino para eles traçado por um deus implacável em uma escrita que encerra em si todas as combinações possíveis, todas as variantes argumentativas, todas as peripécias, todos os ciclos: “los personajes de Onetti sospechan la existencia de una predestinación y actúan en consecuencia. Nadie puede escapar a su sombra, nadie pueda saltar fuera de ella, se ha dicho.” (PREGO, 1986, p. 54).

Um mundo sem passado manifesto, que parece haver sido criado há poucos minutos, mas habitado por uma humanidade que tenta recompor um passado ilusório, que a redima da condição de fantasmas (GAMERRO, 2010, p. 112-114). Mostra-se barroco nas estruturas narrativas, no jogo de intercâmbio de planos, entre ficção e verdade, cópia e original, sonho e vigília, bem como em todas as questões já suscitadas, mas ultrapassa a etiqueta barroca porque, diferentemente do homem barroco, seus personagens sabem em que planos estão, eles têm consciência (ou desconfiam) de que pertencem ao mundo ficcional, submetidos a um deus patético, como eles, chamado Brausen, mas, apesar disso, eles seguem em frente e a narrativa se cria. Há algo de novo aqui. Não é Quixote perdido entre a realidade e a fantasia de um mundo da cavalaria andante, tampouco Hamlet dividido entre a loucura fingida e a verdadeira, mas Brausen, que se sabe criador, e Díaz Grey, que intui que é criatura e chega a murmurar “Brausen mío” (ONETTI, 2013, v.1, p. 156) — ambos entendem em que planos estão. Onetti tampouco finge a realidade, como qualquer escritor clássico faria, mas parece buscar, no fim das contas, brincar com ela por meio da ficção, da simulação, em um jogo intelectual, criando uma antirrealidade chamada Santa María, que extrapola as categorias do clássico ou do barroco. Projeta-se uma escritura irônica, metaficcional, que se observa a si mesma como em um espelho, uma narrativa que termina sempre mordendo a própria cauda: ao descobrir que a fuga ao passado é impossível, Brausen projeta uma cidade imaginária, onde impõe às suas criaturas as sujeições às quais ele mesmo padece, até ser absorvido pela nova realidade que termina subsumindo a antiga, em um processo cíclico e infinito (PREGO, 1996, p. 54-55).

3.3. A NINFA DEGRADADA: A ORIGEM DO DESESTABILIZADO “MUNDO LOCO”

La vida breve, como anunciado anteriormente, mimetiza o movimento do sujeito em busca de um significado para a existência, na procura por si mesmo; representa-se a peripécia do indivíduo do *ethos* ao *páthos*. No entanto, não se trata exatamente de uma reviravolta consciente do personagem, que também é autor literário, de uma reação deliberada do sujeito diante das opressões, da mudança de direção para se chegar a algum lugar. Em realidade, apesar de haver certo grau de consciência bem desenvolvido, *La vida breve* desvela aos poucos um processo mais profundo, composto por algo cintilante, que “vibra a matéria divina que se plasma e se estabelece na mente, aquela pujança que precede e sustenta a palavra” (CALASSO, 2001, p. 29). Verifica-se na narrativa de Onetti a revelação de uma potência que se manifesta sub-repticiamente, mas que a compõe, dá forma e articula o fluxo. Trata-se de um evento de possessão, de captura, não pela razão, mas por aquilo que os clássicos denominavam Ninfa. Não por acaso, as palavras que abrem o texto, proferidas pela personagem Queca, são “— Mundo loco — dijo una vez más la mujer, como remendado, como si lo tradujese.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 15). Desde o momento em que a voz da personagem Queca penetra os ouvidos de Brausen, semelhantemente ao que ocorre entre Xerazade e o Rei Shariar, a peripécia incontrolavelmente se inicia. Brausen é arrebatado ao se aproximar da ninfa Queca, de natureza demoníaca, possuído por ela, enredado em um elemento excitante e funesto.

Tocado pela ninfa, Brausen adota o caminho da autodegradação como rebelião para se encontrar, contra os valores morais de uma sociedade burguesa absurda (SHAW, 1999, p. 63). “Ninfa é o *medium* onde as divindades e os aventureiros se encontram” (CALASSO, 2001, p. 29). É neste contexto que Brausen se converte em autor ficcional e elabora a cidade imaginária de Santa María, palco das desventuras dos demais personagens.

As referências à Ninfa são prolíficas em *La vida breve*. Brausen busca uma lembrança, na tentativa de destruir o fluir convencional do tempo, de superar o sofrimento decorrente da consciência da finitude, dos estragos do passar dos anos. Para salvar-se da aflição, ele recorre a uma imagem de Gertrudis na juventude, em um retrato:

O tal vez la salvación bajaría del retrato que se había hecho Gertrudis en Montevideo (...). Tal vez de ahí, de la mancha de luz en la frente y la mejilla, de los puntos de luz en el ojo y el labio inferior. (...) Allí

estaba, en retrato, de perfil, un poco tonta a fuerza de la inmovilidad, fija en el final de su adolescencia, en el momento en que había comenzado a exigir un piso firme para sus pies, una sola cama para su descanso y el placer. De perfil, hermosa y sin sentido. (...) Recostado en el respaldo de la silla estuve mirando el retrato, esperé confiado las imágenes y las frases imprescindibles para salvarme. En algún momento de la noche, Gertrudis tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de Díaz Grey, entrar en el consultorio, hacer temblar el medallón entre los dos pechos, demasiado grandes para su reconquistado cuerpo. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 48).

Bem mais adiante, Brausen, na pele de Arce, recebe em sua casa a irmã mais nova de Gertrudis, Raquel, com quem ele havia tido algum tipo de envolvimento muitos anos antes, almejando encontrar uma possível versão da esposa na juventude, a personificação da fantasia da reconstrução de passados, a menina que saísse da moldura do retrato. No entanto, ele, subitamente, se estremece, por “una cosa repugnante extendiéndosele y cobrando intensidad en su cara. (...) algo me estaba amenazando desde ella, desde el contacto de su ridículo sombrero con la fotografía de Gertrudis” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 230). Algo se interpunha entre a imagem sonhada e a realidade: “la cosa inmunda que ella había traído estaba ocupando la habitación, era más corpulenta y más real que nosotros mismos” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 231). De repente, ele se dá conta: “(...) comprendí qué era lo que la estaba modificando, pude descubrir el significado de los pies lentos, del cuerpo que balanceaba en la marcha, vi el vientre que avanzaba en unta sobre los flacos muslos separados.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 231). E, enfurecido e rabugento, conclui que ele, gasto pelo tempo, perdera a menina idealizada, que se tornara mulher e viria a ser mãe:

La sensación repugnante y enemiga había estado brotando de la panza que le habían hecho, del feto que crecía anulándola, que tendía victoriosamente a convertirla en una indistinta mujer preñada, que la condenaba a disolverse en un destino ajeno (ONETTI, 2013, v. 1, p. 232).

Díaz Grey, também, é assaltado pela aparição de Elena Sala, que inopinadamente despe-se diante dele: “Tenía el torso desnudo y los grandes pechos continuaban alzados, casi rígidos, con puntas demasiado abultadas. Díaz Grey vio la cadena y el medallón” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 54). Ao justapor esta descrição a um trecho do *Hino homérico a Afrodite*: “À volta do pescoço delicado e do peito argênteo, enfeitaram-na com colares de ouro” (WARBURG, 2015, p. 31), nota-se, novamente, que a Vênus se impõe. Não adentraremos no detalhamento das repercussões do encontro de Díaz Grey com a ninfa

Elena Sala, mas a dinâmica de instabilidades e estremecimentos se aproxima bastante, por espelhamento, ao que ocorre com o próprio Juan María Brausen diante do retrato da jovem Gertrudis.

É importante esclarecer ao leitor que a imagem quase homérica de Elena Sala diante do médico foi a primeira que nos motivou a sondar o elemento clássico nas narrativas do autor. Aprofundando um pouco mais, no entanto, percebe-se que as supostas Ninfas onettianas se apresentam como em um momento específico, como uma imagem de fotografia — a Elena/Vênus do consultório, a jovem Gertrudis literalmente em um porta-retratos, a lembrança da moça Raquel, Ana María na aventura da cabana de troncos —, que logo se desvanece ou deteriora-se. Talvez seria mais preciso considerá-las ninfetas destinadas à perdição, mesmo que por caminhos distintos. O primeiro deles seria a morte, enfrentada por Queca, Elena Sala, Ana María, de *El Pozo*, dentre tantas outras. A segunda porta para a condenação seria a dissolução da ninfeta na maternidade, a menina que se converte em “la indistinta mujer preñada” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 232). Além do mais, o narrador ainda as anula tão-somente por meio do amadurecimento, que assume um sentido de degradação, como uma pátina que envolve e corrói a potência de jovens mulheres. Neste espectro, apresentam-se em *La vida breve* as personagens de Gertrudis, com o peito amputado, e Mami (algunha de Mirian com sentido dúplice: infantilizada por um lado, quase o apelido de uma criança, e, por outro, diminutivo da palavra mãe):

(...) la cara redonda y empolvada de la mujer, los rasgos que habían atravesado la vida, de la infancia a la vejez, sin cambios decisivos, los huesos que conservaban la belleza debajo de la carne devastada. (...) A la luz de los escaparates pude examinar el pelo amarillo y teñido de Mirian, las arrugas del ojo derecho, las delgadas venas, debajo de la capa de polvos o esmalte, en la mejilla que comenzaba a caer. (ONETTI, 2013, v. 1, p. 40-41).

Mami pode ser confundida com a mulher do conto “Un sueño realizado”, publicado em 1941, que talvez encarne com maior clareza a ninfeta decadente, a mulher à beira da ruína, uma sobra da adolescente ultrapassada pelo tempo:

Tenía el pelo casi gris peinado en trenzas enroscadas y su vestido correspondía a una vieja moda; pero no era el que se hubiera puesto una señora en los tiempos en que fue inventado, sino, también esto, es que hubiera usado entonces una adolescente. (...) La mujer tendría alrededor de cincuenta años y lo que podía olvidarse en ella (...) era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida, pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en

silencio, desmoronar-se por el trabajo sigiloso de los días (ONETTI, 2013, v. 6, p. 54).

A permanência das ninfas através de várias personagens ao longo das tramas, a fusão entre elas, que refletem a primeva Queca, remete-nos à expressão “vida póstuma” (*nachleben*), cunhada por Aby Warburg. Warburg fala da vida póstuma da Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando as épocas posteriores (WARBURG, 2015, p. 10). Como uma morta-viva que se presentifica e sempre transforma aqueles que toca, em um processo que envolve presença e transformação para além de temporalidades, de linearidades.

No caso de Onetti, a Ninfa da Antiguidade se incorpora às ficções — mesmo que por um breve momento, logo antes de desmoronar —, de modo que as transforma, como recurso expressivo fundamental de ressignificação dos sentidos. Não se trata simplesmente da apropriação de um modelo ancestral, mas de ressemantização de sua própria narrativa. Observa-se que há, em regra, uma díade comum nas trajetórias dos personagens centrais nas diversas esferas ficcionais: o sujeito apolíneo, mortificado pela insignificância da vida cotidiana, e o dionisíaco, que, aos tropeços, descortina uma inversão dos valores comunitários, na sua busca interna (não por acaso, a figura do *macró*, do rufião, que explora mulheres para sobreviver, é recorrente na obra do autor). A metamorfose da austeridade ao extravasamento, de Apolo a Dionísio, o ponto crítico desta transformação — “onda mnêmica”, como chamaria Warburg — acontece no momento do encontro com a Ninfa.

Vale dizer que não estamos sozinhos na ideia de que a aparição de certos personagens femininos provoca abalos profundos nos narradores e protagonistas dos relatos onettianos. Alonso Cueto define os personagens centrais de Onetti como “soñadores en la penumbra”, que vivem em um permanente claro-escuro, entre a escuridão de seu ceticismo e os golpes do mundo dos sonhos (CUETO, 2009, p. 157). Contudo, ao lado do cinismo e da visão fatalista do mundo, muitas vezes os personagens também revelam traços de inocência, compaixão e até ternura e amor. A transição da perspectiva negativa para a possibilidade de viver outras experiências, sejam elas inebriantes, febris ou amorosas, dá-se por um recurso habitual na literatura de Onetti: a irrupção de uma personagem que deslumbra os narradores até então fatalistas (CUETO, 2009, p. 157). Cueto não recorre a ninfas, ninfetas ou Vênus, mas também entende que a intrusão dessa figura viola os códigos dos narradores, surgindo, assim, como uma revelação da inocência essencial desses sonhadores entristecidos. Ele utiliza os exemplos

da menina de *La cara de la desgracia (nouvelle* da qual nos aproximaremos um pouco mais adiante) e a mulher de “Un sueño realizado” — poderíamos acrescentar Queca, Elena Sala, Gertrudis no retrato, dentre tantas outras. “A lo largo de los relatos, descubrimos que la aparición de estos personajes femeninos ‘redentores’ funciona como el estímulo de una inocencia que era natural a los protagonistas”, pontua (CUETO, 2009, p. 157-158). Apesar de reveladores, tais personagens não são seres fantásticos ou caricaturescos, sempre aparecem como parte de um código realista e costumam expor a fragilidade do ceticismo do narrador, que, de sua parte, busca um meio — um encontro, geralmente com uma menina/mulher — para se render a uma ilusão. As reflexões de Alonso Cueto enriquecem a ideia da Ninfa, afinal, elas (as reflexões), além de reconhecer o elemento narrativo que desata a transformação da trama, trazem à luz uma visão integrada de ceticismo e inocência como parte de uma mesma composição. A dramatização e revelação da inocência essencial que, no fundo, compõe a visão cética e frustrada inicial é uma das operações centrais dos relatos. Falamos de personagens que renunciam à vida por meio da passividade e solidão, mas se veem surpreendidos, de pronto, por um evento excepcional, por uma revelação feminina.

A anunciação do *mundo loco* revela o caos contido nas bordas da existência, condição sempre mimetizada nas obras de Onetti. A Ninfa se aproxima e desnuda a ópera do caos, através da palavra e do corpo, afinal ela também é linguagem, talvez a encarnação da palavra, que desestabiliza o equilíbrio apolíneo do protagonista e instala a peripécia dionisíaca dos enredos. A Ninfa desterra o aventureiro — frustrado, é verdade, mais próximo da desventura — de sua condição e o atira no *mundo loco*, na cidade imaginária de Santa María. As últimas palavras de Arce-Brausen, perante o corpo sem vida de Queca, são “‘Mundo loco...’, recé mirando aquello como a una larga palabra extranjera.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 246). Ela havia se incorporado a ele, que já não podia retomar a vida passada, viver na mesma cidade, como o velho Juan María Brausen. A metamorfose se completa quando o próprio protagonista se desloca, pessoalmente, à cidade de Santa María, o mundo que ele havia projetado — os dois níveis ficcionais, finalmente, se entrecruzam completamente. Por fim, após se misturar à ficção de Santa María, Brausen desaparece da obra de Onetti, permanecendo apenas como referência (como prócer e

fundador de Santa María¹³, deus criador¹⁴, ceifador da vida¹⁵ e até como moeda¹⁶), mas nunca mais como personagem. Como um deus inventado, torna-se ficção.

Apesar de movidos pela força imperiosa da Ninfa, os personagens onettianos sempre esperam, em uma regressão mais extrema, a falta de individualidade feminina. Ameaçados pela morte definitiva, Brausen, Arce, Díaz Grey e até Stein se desestabilizam com a Ninfa, atiram-se em direção a ela, mas, no fundo, recorrem a um refúgio maternal, algo que acentua a inadaptação desses homens que nunca chegam perto de ser indivíduos autônomos. Os personagens masculinos navegam entre a adolescente idealizada e a mulher envelhecida, que se renovam incessantemente, sem condições de entender se desejam amantes ou mães, e, ainda mais, sem capacidade de olhar uma mulher de igual para igual, como reconhece o narrador de *Cuando entonces* (1987): “Era más hermoso mirarle el perfil que enfrentarla” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 27). Este é o ângulo constante de onde Onetti espia as mulheres, através de seus duplos (ninfeta/mãe, viva/morta), como mediadoras parciais e vacilantes do relato de homens que não podem contemplá-las inteiramente (MIGDAL, 1997, p. 122).

A dicotomia entre mulher e menina vaga da imagem degradante da mulher madura, uma visão negativa, castradora, tirânica e decadente, até o reverso glorioso da menina, que serviria como meio de superação das múltiplas insuficiências da mulher onettiana. Mas o lugar ocupado por “la muchacha” não é estanque, trata-se de uma personagem movediça, não apenas uma imagem invertida da mulher, mas aquela que traz consigo mesma todas as possibilidades que esta não mais dispõe (RENAUD, 1994, v. 2, p. 29-32). A lolita onettiana conserva uma capacidade difusa de transgressão, ocupando um intermédio entre masculino e feminino (muitas vezes é sublinhada a ausência quase total de seios); elas sempre sugerem uma independência e uma liberdade fundamental, uma ignorância quanto às regras de funcionamento da sociedade como afirmação de sua singularidade. Há uma relação estrutural entre a menina e a transgressão, que pode desbordar na paixão, no amor, na fantasia, na prostituição e até mesmo na morte. A “muchacha” de Onetti é muito semelhante às meninas de Faulkner, uma das suas mais importantes influências, como se vê no romance *Absalão, Absalão!*:

¹³ “Miró la estatua y su leyenda asombrosamente lacónica, BRAUSEN-FUNDADOR, chorreada de verdín”, no romance *El Astillero* (ONETTI, 2013, p.197).

¹⁴ “Dios, Brausen, nos perdone”; e “El juego, por lo menos era un juego limpio y respetado con dignidad por ambas partes: Diosbrausen y él”, no conto “La novia robada” (ONETTI, 2013, p. 196 e p. 207).

¹⁵ “Estado o enfermedad causante de la muerte: Brausen (...)”, também em “La novia robada” (p. ONETTI, 2013, p. 207).

¹⁶ No romance *Dejemos hablar al viento* (ONETTI, 2013), “los brausens” são moeda corrente.

(...) e Judith ainda mais distante — naquela fase de transição entre a criança e a mulher quando estava ainda mais inacessível (...) — aquela fase em que, embora ainda visíveis, as mocinhas parecem vistas através de um vidro e nem mesmo a voz consegue alcançá-las; em que elas existem (isso a menina moleca que podia — e de fato o fazia — correr mais e subir mais, e montar e brigar tanto contra como do lado do irmão) numa luminosidade perolada, sem sombras e na qual elas próprias tomam parte; mantidas em nebulosa suspensão, estranhas e imprevisíveis, com até mesmos suas silhuetas fluidas e delicadas e sem substância; não exatamente flutuando e buscando, mas apenas esperando, parasitárias e potentes e serenas, atraindo para si sem esforço o pós-genitivo sobre o qual e em torno do qual moldar, fluir em costas, peito, busto, flanco, coxa. (FAULKNER, 2019, p. 69-70).

São criaturas efêmeras, no meio do caminho entre a infância e a maturidade, que surgem como resposta fantasmagórica a uma inquietude subjacente a muitos relatos de Juan Carlos Onetti: a secreta e incestuosa atração dos heróis pela imagem da mulher maternal e pela figura conexas da prostituta, oferecida ao desejo masculino como a mãe se oferece ao amor do menino (RENAUD, 1994, v. 2, p. 44-45). A menina, mais do que diversificar o universo feminino onettiano, responde a um desejo de escapar dessa mãe que tudo devora. Nas palavras de Maryse Renaud:

Criatura situada fuera y dentro del tiempo, fuera y dentro del mundo, inmersa en las contradicciones de una realidad a la que dará la espalda, la “muchacha” es capaz de romper con su sola presencia el monolitismo de todo sentido preestablecido. Ella contribuirá entonces a ofrecer una imagen globalmente positiva de la femineidad contradictoria, desconcertante y en suma fascinante. Ajena a todo principio de orden y a toda clasificación rígida, ella podrá atravesar sin inflamarse las más temibles experiencias, incluida la prostitución. Porque, próxima a la mujer cuyo vigor pletórico recoge — hasta elevarlo a su máxima expresión — ella encarna en la obra de Juan Carlos Onetti la fascinación de la transgresión infinita. No hay por qué asombrarse, entonces, si el rostro de la muchacha se transforma, en ocasiones, en el rostro de la locura. (RENAUD, 1994, v. 2, p. 45).

Alicia Migdal vai explorar essa faceta da loucura de personagens femininas de Juan Carlos Onetti no breve e preciso ensaio intitulado “Las locas de Onetti” (1997). Apesar da presença das loucas oficiais, clássicas, com desequilíbrios psíquicos evidentes, que, em regra pertencem à história oficial de Santa María, como Julita Malabia, em *Juntacadáveres*, Angélica Inés Petrus, em *El astillero* (e apenas mencionada em *La muerta y la niña*), ou Moncha Insaurralbe, de *La novia robada*, a crítica literária procura se voltar às loucas sub-reptícias de *La vida breve*, como nossas conhecidas Queca, Mami ou Elena Sala, entre outras. A confusão, a ambiguidade e a loucura das mulheres, no entanto, parecem desfocar mais os homens que as descrevem do que elas próprias —

afinal, são sempre eles os que contam a história, e de forma parcial, interessada, muitas vezes mesquinha e temerosa (MIGDAL, 1997, p. 121). São elas que os retiram da letargia cínica, da incapacidade de se erguerem com suas próprias pernas, condição tão característica dos homens onettianos; são elas que cometem os atos, que poucas vezes são apreendidos por eles, até quando se revelam como atos supremos. Falamos de personagens que trazem dentro de si cenas constantes, imagens persistentes, que, para vivenciá-las, sacá-las do interior, trazê-las à luz (ou dá-las à luz), precisam cometer um ato de loucura, fora de lugar, fora de tom, fora da moral (MIGDAL, 1997, p. 122). Convertem-se em fora-da-lei para viver ao menos por um curto período, uma vida breve, emoções totais de modo definitivo. Como ninfas precárias, concentram em si uma potência que se desdobra sob o aspecto de moça encantadora e serpente enrodilhada (CALASSO, 2004, p. 28), sempre dúplices, exalando a atração erótica e o gosto da morte; são cinquentonas adolescentes que gozam um doce fenecimento¹⁷, companheiras que se devotam à fidelidade por meio da infidelidade ostensivamente exibida¹⁸, meninas muito jovens que morrem e eternizam-se na juventude¹⁹, prostitutas que colapsam a estrutura familiar e projetam nova vida²⁰.

O universo onettiano se apoia sobre essas frágeis figuras para opor uma moral distinta à decadência do mundo. A aparição sucessiva das “muchachas” é um traço permanente em suas obras, com a irrealidade de suas presenças, a sua virgindade inaugural, protegidas da impureza do mundo pelo olhar de um narrador que não pode compreendê-las, sempre inacessíveis, desafiantes. No artigo “Otra vez ‘Lolita’” (1959), Onetti distancia o motivo da menina de suas obras da figura do romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov, que estaria marcado por “La pornografía, lo grotesco, lo barato (...)” e por “la insistencia en lo burlesco y a veces en lo sexual barato” (ONETTI, 2013, v. 10, p. 142-143).

Em Onetti, o motivo lolitesco evolui ao longo do tempo nas narrativas ainda que sem perder a sua centralidade. Da violência sexual praticada contra Ana María em *El pozo*, do distanciamento incontornável dos personagens com as mulheres em *La vida breve*, até chegar a um milagroso encontro em que o amor se consuma de maneira

¹⁷ Mami, de *La vida breve*, e a mulher de “Un sueño realizado”.

¹⁸ Gracia, de “Un infierno tan temido”.

¹⁹ Ana María, de *El pozo*, e a menina de quinze anos de *La cara de la desgracia*.

²⁰ Queca, de *La vida breve*, e Betty, em *La cara de la desgracia*.

compartilhada, na novela *La cara de la desgracia* (1960) — ao menos na visão do narrador.

Para Ana Inés Larre Borges, de toda obra de Onetti, é nesta *nouvelle* que o autor desenha com maior clareza o motivo da “muchacha”: “En *La cara de la desgracia*, esa matriz se revela de modo más delicado. Desde las primeras líneas del relato su presencia tiene la cualidad de una ‘aparición’ — casi el motivo de la aparición de la virgen —. ‘La muchacha apareció pedaleando...’” (LARRE BORGES. 2008, p. 163). Por se tratar da obra em que é possível melhor compreender a figura da ninfeta, vamos passar rapidamente pela novela *La cara de la desgracia*.

A menina da novela sempre surge envolta em uma espécie de aura da lua; como deusa branca e virginal, a lua preside o encontro com a virgem, ampara a paisagem do anoitecer e acompanha a adoração distante do narrador — a palavra lua surge oito vezes no capítulo reservado ao encontro amoroso dos dois na praia (LARRE BORGES, 2008, p. 163). A pesquisadora ressalta que o papel da lua — que desde a Antiguidade estava associada ao lado feminino das culturas — passa a ser um atributo da virgem: “es principalmente como Inmaculada Concepción como la Virgen que está asociada con la luna y el cielo, y por lo tanto con el mar” (WARNER, 1991, p. 347 apud LARRE BORGES, 2008, p. 163). Por essa perspectiva, não se pode perder de vista, no fim das contas, os atributos da figura de Maria na tradição católica e sua natureza livre do pecado original como traços que definem as virgens de Onetti. A menina surge como a possibilidade de acesso à graça denegada, como figura que convoca a uma dimensão para além do mundo cotidiano e reconhecível, algo transcendente, como tábuas de salvação a que se aferra o narrador para lavar a culpa dos seus pecados (LARRE BORGES, 2008, p. 165-166). O próprio narrador de *La cara de la desgracia* enuncia tal condição: “Era indudable que la muchacha me había liberado de Julián y de muchas otras ruinas y escorias que la muerte de Julián representaba y había traído a la superficie; era indudable que yo, desde una media hora atrás la necesitaba y continuaría necesitándola.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 195).

Como reverso, a morte da menina é o fracasso da possível liberação, a negação da graça, a morte do mito. Depois da experiência espiritual, a quase expiação da culpa pela morte do irmão, através do ato de amor, sobra apenas o cadáver da garota, apresentado pelo perito forense, e não pelo narrador, em um discurso burocrático, repetitivo, técnico, mundano, terreno, exclusivamente preso ao corpo sem vida, sem transcendências:

— Las manos y los pies, cuya epidermis está ligeramente blanqueada y doblegada en la extremidad de los dedos, presentan además, en la ranura de las uñas, una pequeña cantidad de arena y limo. No hay herida, ni escoriación en las manos. En los brazos, y particularmente en su parte anterior, encima de la muñeca, se encuentran varios equimosis superpuestos, dirigidos transversalmente y resultantes de una presión violenta ejercida en los miembros superiores. (...) La faz está manchada por un líquido azulado y sanguinolento, que ha fluido por la boca y la nariz. Después de haberla lavado cuidadosamente, reconocemos en torno de la boca extensa escoriación con equimosis, y la impresión de las uñas hincadas en las carnes. Dos señales análogas existen debajo del ojo derecho, cuyo párpado inferior está fuertemente contuso. A más de las huellas de violencias que han sido ejecutadas manifiestamente durante la vida, nótanse en el rostro numerosos desgarros, puntuados, sin rojez, sin equimosis, con simple desecamiento de la epidermis y producidos por el roce de sangre coagulada, a cada lado de la laringe. Los tegumentos están invadidos por la putrefacción y pueden distinguirse en ellos vestigios de contusiones o equimosis. El interior de la tráquea y bronquios contiene una pequeña cantidad de un líquido turbio, oscuro, no espumoso, mezclado con arena. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 205).

Em Onetti, a virgem/ninfa/lolita/muchacha não é suficiente para redimir a culpa, ela é apenas um instante. O narrador reconhece tal realidade ao ouvir o relatório do perito: “Era un buen responso, todo estaba perdido” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 205). Há um último gesto do protagonista diante do corpo da vítima: ele se inclina delicadamente “para besarle la frente y después, por piedad y amor, el líquido rojizo que le hacía burbujas entre los labios” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 205). É uma última tentativa de comunhão com a graça, um beijo na pele da testa e outro nos lábios que sangravam, corpo e sangue eucarísticos (LARRE BORGES, 2008, p. 166).

Nas últimas linhas da novela, o protagonista pergunta a um dos policiais: “usted cree em Dios?” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 205). O silêncio da morte soa como o emudecimento de Deus. Em Onetti, os mitos — sejam religiosos ou clássicos, do cristianismo ou da antiguidade — comparecem para ser rebatidos. A aparição da virgem ou Ninfa, como meio de redenção, resulta na perda do paraíso e no silêncio da morte. A morte da menina desmente toda a possibilidade de salvação (LARRE BORGES, 2008, p. 166).

4. NOVELAS: MOLDURAS E SEGREDOS

É interessante perceber que Juan Carlos Onetti escolhe a novela como gênero para iniciar sua escritura autorreferencial. Primeiramente, um parêntese: a *nouvelle* é geralmente definida a partir da sua extensão, que vagaria entre cinquenta e cem páginas, um pouco mais ou menos, mas, convenhamos, o número de páginas seria uma forma muito primária de se abordar um gênero. Ricardo Piglia sugere, por isso, outro critério para se acercar da tradição formal do romance curto, qual seja, a estrutura do segredo: um elemento formal e temático de um texto que apresenta a particularidade de ser um dado de análise que não pode ser assimilado apenas por uma das duas facetas do problema — a forma da narração ou a temática do texto —, mas que se encontra no meio desta encruzilhada (PIGLIA, 2019, p. 12). Esclarecemos, desde já, que adotaremos a proposta do segredo, desenvolvida por Piglia, dentre tantas outras que poderiam ser utilizadas, para abordar as novelas onettianas.

Para ele, a duração do texto também não deve ser desprezada, por levantar a questão sobre até onde a extensão do relato afeta a disposição dos eventos narrados, ou melhor, qual relação deve ser estabelecida entre a duração de um relato e o argumento que se conta? Antes de se falar em duração, entretanto, é preciso se entender o princípio da independência do texto. As novelas, ao menos as de Juan Carlos Onetti, são lançadas como livros autônomos: *El pozo*, *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, *La cara de la desgracia*, *Jacob y el otro*, *Tan triste como ella*, *La muerte y la niña* e *Cuando entonces*. São relatos que se opõem ao sentido comum do mercado literário por romperem com “la buena forma de un libro” (PIGLIA, 2019, p. 15), por parecerem demasiadamente breves.

Para Deleuze, a essência da novela como gênero literário está em torno da pergunta: “o que aconteceu? (Ou) o que pode ter acontecido?”; que seria o contrário da pergunta que se faria diante de um conto: “o que vai acontecer?” (DELEUZE, 2010, p. 197). No entanto, a dimensão do tempo na novela não mantém relação com a memória do passado ou com um ato de reflexão que joga com um esquecimento fundamental. Algo distinto se passa: as perguntas dirigidas ao acontecido se voltam ao incognoscível ou ao imperceptível, pois elas não têm a possibilidade de esclarecer o que efetivamente se passou. Nas palavras de Deleuze: “en última instancia, nada ha pasado, pero es precisamente ese nada el que nos hace decir: ‘qué es ese nada que hace que algo haya pasado?’” (DELEUZE, 2010, p. 198). A *nouvelle* seria um tipo de relato no qual o que importa é a existência do segredo em si e o fato de que exista um espaço vazio, algo que

não se conhece no interior da narração (PIGLIA, 2019, p. 16); um segredo que está lá não como objeto para ser descoberto — como no conto —, mas como forma que permanece inacessível. Em outras palavras, no romance curto o segredo age, atua. Não é necessário que se saiba, no relato, qual o conteúdo do segredo, considerando que o que importa é a forma do segredo, o tipo de subtração de informação que supõe a existência de um espaço vazio em um relato: aquilo que pode ser chamado como “o não narrado” (PIGLIA, 2019, p. 16), o não dito.

Ricardo Piglia se vale do conto “El álbum” (1953), de Onetti, para esclarecer, com brevidade, o tópico do segredo. Vamos nos alongar um pouco mais sobre “El álbum” para decifrar, a partir de um conto, o segredo da novela. O conto é narrado por Jorge Malabia — um dos protagonistas do romance *Juntacadáveres* e figura central das *nouvelles Para una tumba sin nombre* e *La muerte y la niña* —, uma espécie de Stephen Dedalus onettiano, o jovem dedicado às letras, quase um *alter ego* do autor em sua juventude, que conhece uma mulher misteriosa recém-chegada a Santa María, carregada de baús, malas e maletas, e que se encontra na cidade sem propósito específico. Depois de um considerável prólogo sobre o encontro dos dois, o próprio narrador assegura que a história se inicia quando a mulher profere as primeiras palavras. A partir daí, a personagem inominada conta histórias sobre outros lugares, outras vidas, percorre castelos escoceses regados pela chuva, o calor da Índia e de acampamentos de Amatlán, vai de Veneza ao Cairo, de Nova Iorque a São Francisco — deslocamentos que, em alguns momentos, relembram as transições desvairadas de *El pozo*. O ato da mulher de enunciar supostas recordações, elaborar possíveis passados e dirigi-los ao jovem consiste na experiência em si. Malabia recebe as narrativas como mentiras sedutoras, contos muito bem elaborados, como ficção que o enleva. Ela assume a função narrativa de Xerazade — que consegue adiar a sentença de morte narrando histórias maravilhosas e suspendendo a narrativa no momento culminante (CALVINO, 2009, p. 226) — e apresenta uma ficção mais verdadeira que a própria realidade; nas palavras do narrador: (relatos) “irrecuperablemente despojados de una realidad verdadera” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 135). Ademais, a própria presença da mulher na cidade é um mistério, que, cuidadosamente, Malabia não pretende esclarecer: “También era parte de mi felicidad evitar las preguntas razonables: saber por qué estaba ella en Santa María, por qué recorría el muelle con la valija” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 138). Estabelece-se, entretanto, um segredo, uma suspeita ou uma dúvida: tratam-se de histórias ficcionais ou reais? A resposta para o segredo está dentro de um baú trancado e, no momento de sua partida,

deixado por ela para trás. Há uma única recomendação a respeito do baú: “(...) que le guarden el baúl (...)” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 139); que guardem o segredo. Apesar disso, o jovem Malabia levanta suas economias, empenha o relógio herdado do irmão, paga as dívidas da forasteira para, finalmente, apropriar-se do baú-cofre. Ele rompe o cadeado, acessa o conteúdo escondido e desvela o segredo para si e para o leitor. Piglia destaca que, nas *nouvelles*, o baú nunca se abre; o segredo é o que se elide e o que alguém subtrai da trama; o segredo é algo que não se sabe o que efetivamente é, mas que sempre atua na história (PIGLIA, 2019, p. 16).

O conto “A carta roubada” (1844), de Edgar Allan Poe, espelha a mesma diferença entre o segredo da novela e do conto. Um ministro furta da rainha uma carta cujo teor, acaso revelado, arruinaria a vida dela. A rainha acompanha, impassível, a subtração do documento, pois, se tentasse impedir o ato do ministro, o segredo da missiva estaria denunciado. O conteúdo em si da carta nunca é revelado, mas um personagem faz questão de desmontar o segredo ao dizer ao detetive que ela: “colocaria em questão a honra de certa personagem, de posição extremamente elevada” (POE, 2006, p. 10). A partir daí, a função da carta se torna explícita na trama, pois sua substância comprometedor foi desmascarada, muito embora não se saiba exatamente de que se trata. Superado o segredo da carta, a narrativa desloca-se para a dinâmica da chantagem, do poder exercido pelo ministro sobre a rainha ao ocultar a carta, ao não a revelar à corte. Como contraface da chantagem, mesmo resguardando o documento, o ministro está sempre na iminência de torná-la pública. Não há pedidos de resgate, não há manipulações diretas sobre a rainha, apenas a sombra da ameaça, a angústia do “e se ele revelasse...?”, uma lacuna que vai assumindo contornos de um novo segredo entre criminoso e vítima, este central na narrativa. Por se tratar de um conto — um dos fundantes do conto policial moderno, por sinal —, o segredo central é, ao final, solucionado por Auguste Dupin. Na novela, certamente o hiato incômodo entre o ministro e a rainha seria construído sem nunca ser totalmente compreendido, sem soluções, em uma realidade composta por indeterminações.

O romance curto produz um campo de linguagem que funciona ao produzir efeitos de ambiguidade; são redes e relações que desatam de um núcleo desconhecido. Não é necessário decifrar o segredo para que o relato funcione, não é necessário conhecer o núcleo não narrado. A questão parece dividida entre os fatos e as suas motivações, sendo que, em regra, a causalidade está exposta, mas não os fatos em si. Enquanto estes estão ocultados, ou ensombrecidos, as razões, as motivações, as correspondências e, sobretudo,

os efeitos dos fatos estão narrados; ou seja, em um relato novelesco importam mais os efeitos dos fatos que os fatos em si (PIGLIA, 2019, p. 80-81).

Henry James escreve uma novela que espelha com clareza, a partir de um motivo puramente intelectual, a obscura questão do segredo: *O desenho do tapete* (1896). Um autor consagrado, Hugh Vereker, revela a um jovem crítico literário que toda sua obra, composta por vários livros, tem um propósito oculto, um segredo, que ninguém conseguiu perceber, apesar de estar presente em cada linha que escreveu. A partir da revelação, inicia-se uma saga, ou uma disputa, uma “busca pelo Graal” travada por três personagens para descobrir o que está tão cuidadosamente encoberto (COUTO, 1994, p. 517-518). Em síntese, o jovem narrador é convidado por um amigo a escrever sobre o novo romance do festejado Hugh Vereker. Empolgado com a ideia, ele relê todas as obras do escritor para elaborar o artigo sobre alguém que “era inteligentíssimo, mas não era de modo algum o maior de todos” (JAMES, 1993, p. 404). Depois da publicação do texto, o protagonista encontra-se com Vereker que, sem remorsos ou meias palavras, emite a sua sentença sobre o ensaio: “Ah, nada mau... a mesma bobagem de sempre!” (JAMES, 1993, p. 412). Depois de um longo debate, Vereker expõe que dedicou a vida a elaborar a mesma intenção literária a cada livro, um elemento nunca apreendido pela crítica: “se meu grande projeto é um segredo, trata-se de um segredo *malgré lui* — um evento extraordinário transformou-o em segredo” (JAMES, 1993, p. 424). E o segredo tornou-se a pedra angular de sua obra, ainda que por acidente; o segredo como grande realização da obra. Vereker anseia que alguém descubra o segredo, mas nunca abriria mão dele, não o daria de bandeja. Está lançado o desafio: descubram o segredo, encontrem o tesouro enterrado, busquem o sentido oculto. O segredo move toda a trama, entrelaça as personagens, instala conflitos, provoca inúmeros efeitos. Depois do mais intenso *close reading* da história, página por página, linha por linha, palavra por palavra, praticado por três monomaníacos personagens, em uma disputa interminável pelo sentido recôndito e absoluto, um deles, que está trabalhando como correspondente na Índia, anuncia, em curtíssimo telegrama, que desvendou o mistério, cuja solução surgiu como um desenho no tapete. Corvick, o correspondente, adia a revelação, faz questão de contar o segredo aos dois outros pesquisadores pessoalmente, mas alega que confirmara com o autor o descobrimento: “Acabo de falar com Vereker. Tudo exato. Abraçou-me forte. Fico aqui um mês.” (JAMES, 1993, p. 463). Evidentemente, desencontros sem fim se seguem, até que Corvick, o desbravador, morre em um acidente sem concluir o artigo revelador. A única pessoa que soube de suas conclusões, além de Vereker, foi Gwendolen, a terceira

investigadora, mas ela encerra o assunto: “Ouvi tudo (...) e pretendo guardá-lo só para mim!” (JAMES, 1993, p. 478). Tempos depois, Vereker também expira. Por fim, Gwendolen também morre, em decorrência de um parto malsucedido. O segredo não é revelado. A narrativa se encerra com a vingança do narrador: contar ao segundo marido de Gwendolen sobre a sequência de eventos que envolviam o segredo de Hugh Vereker e deixá-lo absolutamente obcecado pelo mistério nunca compartilhado pela falecida esposa. O segredo permanece oculto, mas a busca pelo seu deciframento se renova em profunda fúria, vítima de um desejo insatisfeito. Ou talvez o segredo nem exista. Ao discorrer sobre a *nouvelle*, Terry Eagleton conjectura:

Talvez o autor o estivesse enganando; ou talvez pensasse que esse desenho existia, embora de fato não existisse; ou talvez, ainda, o narrador veja o desenho o tempo todo, mas não perceba que o vê; talvez, por fim, um desenho qualquer que ele projete na obra lhe sirva como ideia de suporte da obra. (EAGLETON, 2021, p. 22).

Voltando a Deleuze e às suas questões sobre o conto e a novela, vemos que o romance curto é uma forma que se pergunta sobre o passado, e não sobre o futuro, ou melhor, a pergunta se dirige ao passado desde o momento em que ele se faz presente; ou ainda, a novela se remete no presente à dimensão formal de algo passado, inclusive se esse algo não é nada, ou permanece incognoscível (DELEUZE, 2010, p. 198-199). O autor formula uma última e definitiva pergunta para clarificar o que é o segredo: “¿Qué ha podido pasar para que se llegue a esa situación?” (DELEUZE, 2010, p. 199). Não há a peripécia do conto, não há desfecho que soluciona o passado ao jogar luzes no presente sobre a história subterrânea, arrastando-a ao futuro. O fecho do conto não acontece nas novelas curtas, que terminam sempre em suspenso. No início do conto “El álbum”, Jorge Malabia lê em seu caderno de estudos de inglês, de maneira aparentemente despropositada, uma pequena passagem de Rei Lear, de William Shakespeare, que espelha a diferença entre gêneros que se pretende estabelecer: “why, thou wert better in thy grave that to answer with thy uncovered body this extremity of the skies” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 131). No conto, o corpo (ou o segredo) repousa descoberto ao relento, exposto à extremidade dos céus; na *nouvelle*, ele permanece protegido nas sombras da sepultura.

Há, portanto, uma dupla função do segredo. De um lado, o segredo pode ser algo que sucede entre os personagens da história, um segredo que, quando é enunciado — enquanto segredo, enquanto ausência, e não como solução do segredo —, promove uma

transformação. Assoma-se a narração do vazio, narra-se o que falta, algo que não pode ser preenchido nem mesmo no momento da leitura, pois é elemento fundante do gênero (PIGLIA, 2019, p. 17). Não obstante, mesmo não sendo um problema a ser resolvido pela interpretação do sentido, considerando que é uma reconstrução do que não está, no segredo há um convite à leitura, na medida em que entender a ausência é uma forma de voltar a narrar. Se o baú permanecesse fechado em “El álbum” e se o teor da carta não fosse descoberto, restaria o fato de que se ignora o conteúdo, restaria a falta, ausência que convoca à especulação sobre versões distintas que não se fecham, ampliando a obra para além de si mesma. Em outro conto, “El telegrafista” (1970), há um parágrafo que expressa bem o interesse de Onetti pela ocultação:

Para mí, ya lo saben, los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o lo que cargan; y después averiguar qué hay detrás de esto, y detrás hasta el fondo definitivo que no tocaremos nunca. (ONETTI, 2013, v. 6, p. 208).

Onetti comunica a Julio Payró, na carta 21, de meados de 1938, o seu completo desinteresse por segredos que possam ser decifrados por um tipo de leitura específica. Ao comentar o livro *Presencia* (1938), de Julio Cortázar, ele confessa ao amigo: “Tengo miedo a una literatura o a cualquier arte que requiere una clave para su comprensión, clave que amenaza ser secreta y la empresa se reserva el derecho de admisión. (...) así llegaríamos aparentemente a una segregación intelectual. (...)” (VERANI, 2009b, p. 21).

A segunda função do segredo é que ele atua como algo intercambiado entre os personagens, algo que os incita a agir, mas que não necessita ser revelado, como o chamado *Macguffin*, de Alfred Hitchcock: um elemento que não precisa ser esclarecido para que funcione como motor da trama (PIGLIA, 2019, p. 17). O segredo, nas novelas, não aparece como o enigma dos contos policiais, nem como algo a ser investigado e decifrado por alguém. Nestes, o relato é comumente contado por quem investiga e tenta solucionar o enigma. Nos romances curtos, o relato é narrado por quem cifra a história e constrói o enigma; é o relato policial contado pelo criminoso, e não pelo investigador (PIGLIA, 2019, p. 19). Assim como labirinto é construído para que os distraídos se percam, não para que se encontrem, quem elabora o enigma não pretende decifrar, mas ocultar, com o propósito de impedir o acesso ao conteúdo do baú.

Para Omar Prego, Onetti escreve para criar ignorância, como se tudo fosse visto através de um vidro escuro, que altera e deforma a visão, de modo que é impossível determinar infalivelmente qual é a imagem autêntica (PREGO, 1997, p. 174). Assim, não

se trata de adotar um simples sistema de inversão de valores entre o legal e o ilegal, o oculto e o revelado, mas de consumir uma operação de contaminação, de interpenetração tão profunda que não se consegue decifrar com exatidão qual é qual e quem é quem, o que poderia ser traduzido como uma contranovela policial (PREGO, 1997, p. 174). A hipótese de Prego se confirma logo no início de *Para una tumba sin nombre* (novela que será abordada no próximo ponto), quando o narrador faz pouco caso da conversa de seu interlocutor, enquanto contempla ao mesmo tempo uma janela com vidros ensaboados e o verão que desponta por trás dela:

(...) a través de la ventana enjabonada, miré con entusiasmo el verano en la plaza, intuí una dicha más allá de las nubes secas en los vidrios. (...) Y aquel verano se me mostraba, atenuado por la confusión de la nube blancuzca en el vidrio de la ventana, encima de la plaza, en la plaza misma, en el río calmo a cuatro o cinco cuadras. Era el verano, hinchándose perezoso a treinta metros, cargado de aire lento, de nada, del olor de los jazmines que acarrearían de las quintas, de la ternura del perfume de una piel ajena calentándose en su sol. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 111).

A forma básica da novela expressa, por um lado, uma transgressão ao modelo positivista de transparência da ordem social de fins do século XIX, à noção do belo e da chamada literatura realista, que devassava não apenas paisagens, cidades, edificações, exterioridades, mas, muitas vezes, o íntimo dos personagens, os seus segredos, penetrando-os através da onisciência do estilo indireto livre (WOOD, 2008, p. 23). Por outro, talvez seja não propriamente uma transgressão, mas um aprofundamento do processo romanesco de “levar o incomensurável a seus últimos limites” (BENJAMIN, 2014, p. 217), não se satisfazendo em anunciar a perplexidade diante da vida, ou de narrar histórias refratárias a conselhos morais e a ensinamentos, torcendo a própria forma, amparando-a naquilo que é secreto, que não se conta ou se revela: no segredo. Por se apoiar no ocultamento como recurso estilístico, a *nouvelle* não reduz a linguagem a uma função puramente instrumental, transmissora de mensagens específicas e esclarecedoras, que, se sujeita a uma interpretação minuciosa e atenta, poderá revelar a verdade do narrado. Longe disso, o mascaramento do romance curto parece se distanciar das ideias de totalidade, associadas ao belo e ao vivo, e se aproximar da noção benjaminiana de morte e cadáver, na teoria do sublime, que, junto com a destruição da beleza viva, conferem uma noção de isolamento e singularidade (MENNINGHAUS, 1991, p. 42).

A ideia de Walter Benjamin sobre a proibição, na tradição judaica, de representar deus - o mandamento “Não farás para ti imagem de escultura” -, mais do que um

mandamento contra a idolatria, é uma proibição de representar o corpo, que impede a ilusão sobre a possibilidade de reproduzir a esfera em que a essência moral da humanidade é perceptível (MENNINGHAUS, 1991, p. 42). Surge, portanto, o vazio, o silêncio. A categoria do inexpressivo — do ausente, do subtraído, do silenciado, do cadáver, do buraco negro — deixa de ser uma instância do terror para ser algo revelador, que rearranja os mistérios em dualidades entre o explícito e o ocultado, nas quais o segredo expande as possibilidades do interior dos personagens e da narrativa, que deixam de ser unívocos, claros e inteligíveis, para se apresentarem em trevas, como todas as pessoas e as trajetórias de vida, sem que nunca possam ser realmente clarificados em seus propósitos sentidos.

É um artifício fabricado com o elemento da ambiguidade, como se vê na obra de Henry James, cujas novelas mais populares contam com uma estrutura de relatos de fantasmas e com desenlaces profundamente anficológicos. Em *A outra volta do parafuso* (1898), o leitor tem acesso à história de forma duplamente indireta, como um segredo confiado pela narradora a um terceiro, que, décadas depois, lê o relato em voz alta a um pequeno grupo em uma noite de natal; relato este que é transcrito (“transcrição exata”, frisa-se) por um dos ouvintes daquele círculo (BROMWICH, 2011, p. 161). A narrativa é composta por silêncios, inconfidências, suspeitas nunca confirmadas e segredos. A narradora, responsável por cuidar de um menino e uma menina órfãos, vê fantasmas na propriedade de Bly, sente que as crianças estão sob ameaça e assume a missão de protegê-las das aparições. A questão central nunca é solucionada: eram ou não reais os fantasmas? Ela respinga na confiabilidade das palavras de cada personagem e, em particular, da narradora, cujo nome não é revelado, trazendo à tona a questão dos vários pontos de vista possíveis e da instabilidade narrativa diante de fatos, perspectivas e fantasias. No final do primeiro ponto do relato, como síntese da impossibilidade de se decifrar o segredo da *nouvelle*, a narradora apresenta a casa de Bly com uma flutuação de percepções quase didática:

(...) tinha eu a visão de um castelo romântico habitado por uma fada rósea, o tipo de lugar que, para uma mente jovem, deixaria longe os livros de histórias e os contos de fada. Estaria eu a cochilar e a sonhar com um livro de histórias no colo? Não; aquilo era mesmo uma casa grande, feia e antiga, porém habitável, guardando alguns traços de um prédio ainda mais velho (...), em que eu tinha a fantasia de estarmos quase tão perdidas quanto os passageiros de um imenso navio à deriva. (JAMES, 2011, p. 22).

De castelo de contos de fadas a navio à deriva, do sonho ao pesadelo, a narrativa continua coberta por brumas de incertezas, marcada pelo segredo que nunca se decifra, assombrada por fantasmas que servem de representação temática do segredo. Juan José Saer fala do secreto em Onetti como aprofundamento e radicalização da questão trazida por James:

La opacidad del mundo social del que Henry James sugiere en muchos de sus textos la difícil lectura, y que trae aparejada la incapacidad de extraer de los diferentes comportamientos un sentido y una moral, se ha vuelto para Onetti ciénaga viscosa y laberíntica, patria oscura del desgaste, el fracaso y la perdición. (SAER, 2012, p. 3).

A função do segredo no interior da história está relacionada ao *como* um relato conserva tal segredo. Evidentemente, o segredo está presente em todos os gêneros, mas, na novela, há um tratamento especial à questão, que lhe confere particularidade. Para Piglia, se conseguirmos estabelecer o lugar que o segredo ocupa na estrutura da *nouvelle*, poderemos encontrar a forma do gênero: o segredo como especificidade narrativa (PIGLIA, 2019, p. 20-21). Para abordar o tema, Piglia se vale de duas hipóteses, uma trazida por Viktor Shklovski e outra por Erich Auerbach. Seguiremos a trilha proposta por Ricardo Piglia, mas vamos nos imiscuir ainda mais no argumento dele.

Shklovski sustenta que o segredo tem o condão de unir uma trama dispersa. A novela seria construída a partir de um lugar vazio, de algo não narrado, uma motivação não explícita, que, se fosse narrada, converteria a *nouvelle* em um romance (PIGLIA, 2019, p. 21). Não há, na novela, explicação do laço de causalidade da narrativa. O segredo funciona como um lugar em que podem ser reunidos e misturados personagens, situações, fragmentos, lembranças e sonhos no interior da história, sem que aquele seja explicado ou desvelado. É interessante perceber que o elemento que dá vínculo a várias histórias dentro de uma narrativa pode ser algo que se desconhece — tanto leitor, como narrador e autor. Para Shklovski, portanto, o segredo está apenas no plano da intriga, é um elemento dela, cristaliza-se naquilo que se costuma chamar de trama (PIGLIA, 2019, p. 23).

Auerbach, de sua parte, levanta algumas possibilidades sobre a novela, mas a principal postulação se funda na ideia de que romance curto é um relato com moldura. Seria um relato em que há uma cena de narração prévia, que prepara o desenvolvimento da história que se seguirá. O segredo mantém, para ele, uma relação interna com a moldura ou, em última instância, com o narrador, mais do que com a intriga. Trata-se da relação do sujeito que narra com a história, mas uma relação que se dá na penumbra, não

de maneira explícita. Dentro do relato, o segredo é algo com que se confronta o próprio narrador, que vê a cena, da qual está distanciado, e não compreende o que a motiva, mas a conta a partir da suposição de um ponto cego que a deflagra, desconhecendo as suas causas. No final das contas, o narrador tenta entender aquilo que está narrando. Como no divã de um psicanalista, ele é o analisado que fala para tentar se entender, que almeja encontrar, nas suas próprias palavras, a chave do baú para desvendar as pulsões erótico-narrativas daquela história ou do fato de contá-la; como nas escavações arqueológicas, ele desenterra, desencava, na busca de alcançar passados que supõe que ali estão esquecidos, restos de algo que pode haver sido, que uma vez pôde estar vivo, e que, ao mesmo tempo, movem-no à ação no presente para, talvez no futuro, serem decifrados. As motivações narrativas estão desencontradas, são obscuras até mesmo para quem narra.

Piglia (2019, p. 26) recapitula toda a questão do segredo vinculando-a a três pontos centrais: (i) a distinção entre o segredo no interior das relações dos personagens (o narrador, os personagens, os que estão na história); (ii) a relação entre o segredo e o leitor; e (iii) o lugar do segredo na construção, ou estrutura, da história. Neste terceiro ponto, o segredo ainda apresenta duas faces: a união da trama e aquilo que sabe, que conhece o narrador. Ou seja, o segredo como elemento que dá unidade à história e que problematiza o saber do narrador a respeito de uma história cujo funcionamento não consegue entender.

Para encerrar esta reflexão inicial sobre o segredo na novela, antes de passarmos propriamente às *nouvelles* sanmarianas, é importante dedicar um pouco de atenção a outro romance curto de Juan Carlos Onetti, *La cara de la desgracia* (1960), que, em realidade, é a reescritura do conto “La larga historia” (1944). Ressalve-se, contudo, que, apesar de a novela ser um texto escrito a partir do conto, “La larga historia” não é apenas um antecedente cujas lacunas foram preenchidas por *La cara de la desgracia*. Pelo contrário, a narrativa breve de 1944, mesmo que esteja quase completamente presente na *nouvelle*, é um conto acabado que nunca foi retirado das coletâneas e antologias onettianas. Em algum momento, o autor decidiu voltar a ele, inserir capítulos inteiros, novos personagens, temáticas, e, em particular, mudar o narrador, talvez para expandir o seu sentido, ou a falta de sentido que pretendia tratar.

A fábula dos dois relatos é a mesma. Depois da morte de seu irmão, o protagonista se retira para um hotel em uma praia uruguaia. Lá, ele observa uma jovem que passeia de bicicleta. A adolescente é assassinada naquela mesma noite. O protagonista é preso pela polícia e não se defende.

Antes de tudo, é válido ressaltar que, novamente, Onetti trabalha com uma história que toca o abjeto, o asqueroso, o reprovável, sem constrangimentos e sem escândalos. Estamos falando de uma narrativa que envolve um ato sexual entre um homem de aproximadamente 45 anos e uma garota que conta com 15: “Calculé que nos separaban veinte metros y menos de treinta años” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 177). Além disto, apresenta um bárbaro crime, que seria hoje em dia tipificado como um feminicídio. Uma história difícil de ler, perturbadora, pelas inquietudes humanas que traz consigo. Inobstante esse traço onettiano, acompanhamos Hugo Verani em sua proposta sobre como deve ser encarado o texto: “la infrecuente intensidad de este relato debe buscarse no tanto en la temática tratada sino en la rigurosa elaboración artística de la prosa narrativa, de una forma de narrar cada vez más interiorizada, desconcertante y elusiva” (VERANI, 2009a, p. 100). Ademais, a jovem ciclista, personagem nínfica que já tratamos, desvela uma história de amor, sucedida pela inevitável desgraça que acompanham tais figuras.

A diferença central entre as duas narrativas está na figura do narrador; “La larga historia” está contada em terceira pessoa e *La cara de la desgracia* em primeira. Nas duas, entretanto, o crime não está contado, ou seja, o centro da história está vazio. Piglia observa que, no caso da novela, a história é contada como uma confissão, narrada em uma posição semelhante à de *A outra volta do parafuso*, em que não é possível sondar se se trata de um fato real ou uma alucinação daquele que narra (PIGLIA, 2019, p. 50). Seja uma coisa ou outra, o que importa é que o narrador não se recorda do que aconteceu; logo, o foco narrativo está enviesado, quem conta a história a conhece apenas em parte, e aquilo que não é narrado assume o lugar do segredo do relato. O sujeito que encadeia a história, por estar mergulhado nela, está submetido à limitação de uma visão parcial; não contamos aqui com o olhar ordenador de alguém que observa os fatos do alto. Na novela, inclusive, diferentemente do conto, a menina é surda, mas o protagonista tem dificuldade de perceber ou aceitar a sua condição: “En la playa desierta la voz chillaba como un pájaro. Era una voz desapacible y ajena, tan separada de ella, de la hermosa cara triste y flaca; era como si acabara de aprender un idioma, un tema de conversación en lengua extranjera.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 192). Ao contrapor o conto e a novela abordados, Piglia levanta mais uma hipótese para tentar definir um gênero tão incerto como a novela: “(la *nouvelle*) sería un cuento reescrito varias veces por distintos narradores, un hiper cuento, o sea un cuento del que hay diversas versiones” (PIGLIA, 2019, p. 51). A novela como um conto sempre recontado. Mais uma vez, vemos que a posição de quem constrói a história, assume o protagonismo, em detrimento de quem a recebe e tenta decifrá-la. A

leitura é feita a partir de quem encobre a trama, e não de quem tenta conferir-lhe um sentido. Ana Inés Larre Borges expõe com maior precisão as permanências encontradas nas duas narrativas: “Si ‘La larga historia’ era un cuento elíptico y hermético, *La cara de la desgracia* preserva el misterio”; e vislumbra a maestria de Onetti ao praticar uma operação de abertura da matéria original não para esclarecê-la, mas para aprofundar e intensificar o segredo (LARRE BORGES, 2008, p. 151).

O narrador de *La cara de la desgracia*, como o narrador típico do gênero, equilibra-se em uma dupla consciência. Ele apresenta os fatos, mas aparentemente não os compreende. Mais do que isso, a particularidade desta novela é uma ação deliberada de deformação das recordações, de criação de um mundo ambíguo, em que as contradições narradas ficam sem interpretação, muitas vezes soltas no ar. A dúvida sobre a surdez da menina condensa bem essa questão, uma vez que inúmeros indícios sobre a deficiência dela estão no relato, sobre a sua voz, o pedido para que ele fale olhando para a luz, mas o narrador se mostra surpreso quando, ao final, a polícia lhe diz que ela era surda: “— (...) ¿Usted sabía que la muchacha era sorda? (...) — ¿Sorda? — pregunté —. No, sólo estuve con ella anoche. Nunca me pareció sorda.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 206). É um relato que está sempre nessa zona cinzenta, uma história sobre algo que não foi bem compreendido, com um narrador confuso, suspeito, escorregadio (PIGLIA, 2019, p. 65). O que parece ser um simples encontro de duas pessoas é contrastado por uma complexa interioridade de um eu que tinge cada ação com o sentimento da culpa que arrasta e com a esperança de liberação que domina seus atos (VERANI, 2009a, p. 100-101). A construção da novela percorre esse jogo ambíguo que parte de um acontecimento que vai sendo ampliado pela visão do narrador até chegar à criação de uma atmosfera confusa, de silêncio e, como evidenciado pela surdez da menina, de incomunicação tipicamente onettiana. Vemos um narrador dúplice, que apresenta fatos e logo depois escamoteia a experiência originária, ampliando as possibilidades de leitura.

La cara de la desgracia transita entre dois polos, que, de alguma forma, estão conectados: o suicídio do irmão do protagonista e a morte da menina. O narrador descortina tal premissa: “Hablé, claro, de mi hermano muerto; pero ahora, desde aquella noche, la muchacha se había convertido — retrocediendo para clavarse una aguja larga en los días pasados — en el tema principal de mi cuento.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 195). A partir dos dois episódios, Onetti retoma a díade entre “sucesos” y “sueños” de *El pozo*, a alternância entre acontecimentos reais e aventuras imaginadas, quase uma justaposição do que Borges chamaria de fatos naturais e fantasia no ensaio “El arte narrativo y la

magia” (1932): “he distinguido dos procesos casuales: el natural, que es resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado” (BORGES, 2006, p. 179). No entanto, em *La cara de la desgracia* as duas naturezas do relato estão mais claramente marcadas entre os ditos polos. Um deles surge de forma mais verossímil e versa sobre o desfalque promovido pelo irmão e o suicídio que se segue. Trata-se de uma história fechada, encerrada, realista, por assim dizer. O relato sobre a garota, por sua vez, surge colado na lógica da fantasia, o ato sexual do protagonista com ela é sussurrado, confuso entre o prazer e a dor, na escuridão de uma praia pouco iluminada pela lua, com os dois vestidos e despidos ao mesmo tempo, com oxímoros a cada período (a menina e a mãe, ternura e reivindicação, fúria e carinho, choro e felicidade):

Entonces la muchacha murmuró “pobrecito”, como si fuera mi madre, con su rara voz, ahora tierna y vindicativa, y empezamos a enfurecer y besarnos. Nos ayudamos a desnudarla en lo imprescindible y tuve de pronto dos cosas que no había merecido nunca: su cara doblegada por el llanto y la felicidad bajo la luna, la certeza desconcertante de que no habían entrado antes en ella. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 194).

Os dois acontecimentos — o suicídio do irmão e a relação sexual com a garota — são enunciados debaixo de suas próprias regras narrativas, sob a natureza de realidade e fantasia, como um “suceso” e um “sueño”. Uma terceira etapa narrativa, entretanto, sobrepõe-se às duas primeiras, a do crime, o assassinato da menina, que escapa às convenções dos relatos anteriores e, portanto, não pode ser narrado. O centro da narrativa termina, assim, sendo ocultado. Nota-se um procedimento gradual de desajuste do foco, algo que turva progressivamente a narrativa, que parte de uma história fechada e visível (o suicídio do irmão), passa pela fantasia (o encontro com a garota na praia) e deságua no silêncio (o assassinato da menina). Ricardo Piglia sustenta que aí pode haver uma base para discutir o gênero, a presença de duas relações de causalidade, de duas motivações, com campos temáticos específicos, que, de alguma forma, entrelaçam-se, pactuam algo entre si (PIGLIA, 2019, p. 54-55). Diferentemente do conto, que conta duas histórias, uma na superfície (mais verossímil) e outra subterrânea (mais ficcional), até que esta devora aquela, a novela traz as duas histórias no mesmo plano. A aproximação das duas espécies de relato — natural e mágico, para usar a denominação borgeana — provoca uma alteração do previsível, um estranhamento, um vazio que passa a ocupar o centro da novela. No caso de *La cara de la desgracia*, o homicídio da garota está nesse registro (PIGLIA, 2019, p. 56). A morte da menina corta a cadeia narrativa com um silêncio

inesperado, e a narração não poderá mais ser retomada. O crime contra a vida está fora da causalidade narrativa, aparece agregado como um acontecimento que subordina toda a história a um segredo que não se revela (PIGLIA, 2019, p. 60). No entanto, as consequências do crime estão expostas, os efeitos do fato não narrado nos são apresentados, retomando-se a ideia de que, em regra, para a novela importa mais o efeito que os fatos, cujo conhecimento, a princípio, não é nítido. Nós vemos as implicações de acontecimentos que nunca chegamos a conhecer verdadeiramente.

Vale registrar, para enfatizar a diferença de gêneros, que o conto “La larga historia” tem uma elipse considerável, que é justamente o encontro do protagonista com a garota na praia. Todo o conto transcorre em um plano realista, variando apenas a intensidade das experiências. Na primeira versão, vemos o relato sobre o suicídio do irmão, as trocas de olhares entre Capurro²¹, o protagonista, e a garota, um jantar com o amigo dele, Arturo, a conversa com “el mozo con cara de mono”, que assegura que a menina mantém encontros às escondidas com diversos homens na praia durante a madrugada, o despertar de Capurro na praia, a volta ao quarto do hotel, o seu adormecer, a chegada da polícia no dia seguinte e o encontro do corpo da vítima. Ao final da narrativa, Capurro, confrontado pela polícia e diante do cadáver, limita-se a refletir, sem nada dizer:

Sólo tenía para contarles una historia larga, entrecortada, llena de momentos brillantes y misteriosos que nada tenía que ver con aquello que interesaba a los hombres de pie en el galpón, mirándole la boca, que acaso tampoco tuviera relación con nada concreto que él pudiera imaginar. (ONETTI, 2013, v. 6, p. 91).

O narrador complementa:

Hizo a cada uno un corto gesto de amistad y giró para salir, (...) como si acabara de contarles la larguísima historia y todos marcharan sin propósito, un poco inclinados por el cansancio de escuchar, escuchando ahora el susurro intermitente que la historia sin medida iba haciendo dentro de la cabeza de cada uno (ONETTI, 2013, v. 6, p. 92).

Na primeira versão, depois de tudo exposto de forma realista, há o anúncio de um longo relato que está na cabeça de Capurro, mas que não é contado, é suprimido. Um conto chamado de “larguísima historia”, que não se conta. Em *La cara de la desgracia*, a “larga historia” de Capurro se converte na fantasia sexual ou amorosa com a garota, que, como indicado no conto, não teria nada a ver com o esclarecimento do crime ou com algo de concreto, algo ocorrido — “nada tenía que ver con aquello que interesaba a los

²¹ Não se sabe o nome do narrador em *La cara de la desgracia*.

hombres de pie en el galpón, mirándole la boca, que acaso tampoco tuviera relación con nada concreto que él pudiera imaginar.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 91). São ficções que se desenvolvem, cada uma à sua maneira, como tramas justapostas que se sobrepõem, ocultam-se e se bifurcam, como oxímoros que convivem em contradição, algo que já vimos nas construções das frases de Onetti, nos modos de adjetivação, cuja ambiguidade se impõe desde as orações mais simples até a estrutura narrativa dos textos (PIGLIA, 2019, p. 60-61). Para aclarar um pouco mais as diferenças entre o conto e a novela, vê-se que no primeiro relato a partida é do plano realista e a chegada é no silêncio da longa história não contada, com a interrupção abrupta da morte da menina. A primeira história descerra a existência de duas realidades, uma do mundo corriqueiro e outra do interior do personagem, que não chega a ser revelada. Na segunda, depois da narrativa no mundo cotidiano, adentra-se em um espaço de fantasia, mais onírico, possivelmente ficcional, ainda que para se chegar ao mesmo vazio do homicídio da adolescente, que permanece em secreto.

No entanto, como traço característico do autor, em *La cara de la desgracia* também é inserida uma história que não chega a ser compreendida ou propriamente relatada. No máximo, ela é aludida, é registrada a sua ocorrência, com referências a possíveis temas, mas sem a exposição do seu conteúdo. Depois que os dois fazem amor (sim, apesar de tudo, o narrador fala de uma relação afetuosa, amorosa), o protagonista conta uma longa história para a menina:

Nos sentamos cerca del hotel sobre la humedad de las rocas. La luna estaba cubierta. Ella se puso a tirar piedritas; a veces caían en el agua con un ruido exagerado; otras, apenas se apartaban de sus pies. No parecía notarlo.

Mi historia era grave y definitiva. Yo la contaba con una seria voz masculina, resuelto con furia a decir la verdad, despreocupado de que ella creyera o no.

Todos los hechos acaban de perder su sentido y sólo podrían tener, en adelante, el sentido que ella quisiera darles. Hablé, claro, de mí hermano muerto; pero ahora, desde aquella noche, la muchacha se había convertido — retrocediendo para clavarse como una larga aguja en los días pasados — en el tema principal de mi cuento. De vez en cuando la oía moverse y decirme que sí con su curiosa voz mal formada. También era forzoso aludir a los años que nos separaban, apenarse con exceso, fingir una desolada creencia en el poder de la palabra *imposible*, mostrar un discreto desánimo ante las luchas inevitables. No quise hacerle preguntas y las afirmaciones de ella, no colocadas siempre en la pausa exacta, tampoco pedían confesiones. Era indudable que la muchacha me había liberado de Julián y de muchas otras ruinas y escorias que la muerte de Julián representaba, había traído a la superficie; era indudable que yo, desde una media hora atrás, la necesitaba y continuaría necesiéndola. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 194-195).

Se a longa história do conto não chega a ser enunciada, consistindo tão-somente em pensamentos de Capurro, na novela, a história, contada com uma séria voz masculina, é dirigida a uma menina surda, é orientada a alguém que não pode entendê-la. Onetti introduz uma história de conteúdo ensombrecido e voltada a uma pessoa que não pode apreendê-la. Além do mais, supõe-se que, no conto, Capurro relataria a relação sexual contada na novela, quase uma confissão do encontro com uma adolescente. Em *La cara de la desgracia*, por sua vez, o relato não revelado assume outros ares, trabalha com o modelo do segredo, sem importar o seu conteúdo, mas a sua forma na ficção, que resvala na recorrente questão onettiana da incompreensão. Não apenas nós, leitores, desconhecemos o conteúdo da conversa, por ser apresentada como um texto vazio, mas os próprios personagens não conseguem entender tudo o que se conta (PIGLIA, 2019, p. 64-65).

Não pretendemos aprofundar as discussões sobre a fábula da novela, sobre culpas e buscas de salvação que são sublinhadas no texto (no segundo capítulo, o narrador, em diálogo com Arturo, repete quatro vezes “tengo una culpa”), sobre a autoria do crime terrível (tal discussão parece remontar aos circulares debates sobre a traição de Capitu, em *Dom Casmurro* [1899], de Machado de Assis), sobre os falsos indícios e as histórias paralelas espalhados no texto. Para fechar este ponto sobre *La cara de la desgracia*, queremos nos fixar, como desde o início, na forma da novela. Como dito e repetido, o centro está em segredo, do contrário não seria uma novela, mas um romance. Se a história fosse contada, se o núcleo estivesse exposto, com a revelação sobre quem matou a garota e como fora perpetrado o crime, Onetti escreveria um romance. Claro que em todos os gêneros narrativos há espaço para segredos, como no próprio romance *Dom Casmurro*, para ficar no exemplo dado, ou em diversos contos já mencionados, afinal não se pode narrar tudo, não se pode alcançar na escrita a totalidade do mundo em tese pretendida pelo realismo do século XIX: “Narrar es también definir y elegir, mientras uno escribe, lo que se deja afuera” (PIGLIA, 2019, p. 73). A diferença da novela é a presença de um segredo que, apesar de não narrado, quer dizer algo, desloca as histórias, confunde-as, ampliando as possibilidades de significação.

Temos, então, um narrador que, a partir da mesma série de dados, conta duas histórias, ou melhor, conta a mesma história por rotas diferentes. Em *La cara de la desgracia* acompanhamos o narrador contar a história de seu encerramento em um quarto de hotel pela culpa decorrente da morte de seu irmão e a sua saída para uma experiência de vida provocada pelo desejo pela garota. Ao se livrar da culpa ligada à morte de seu

irmão, por uma revelação da prostituta Betty de que Julián cometera desfalques por mais de cinco anos, o protagonista deposita seu amor na menina que não conhece; uma mulher concede a indulgência, outra mulher o reintegra à vida. Seria uma história, em síntese, sobre o encontro do protagonista com a garota. A princípio, essa história poderia seguir, mas ela é concluída por um elemento externo que traz o seu desfecho: a chegada da polícia. Até ali, na narrativa, não havia assassinato, não havia crime, nada disso estava contado. No entanto, tudo converge para um final absurdo, com a morte disparatada da menina. É como se outra história estivesse lateralmente presente, intencionalmente ocultada. Por mais que haja itinerários distintos, um visível e outro invisível, os dois compõem a mesma narrativa cujo centro está relacionado ao acontecimento da morte da garota, que não chega a ser descrita. A novela assume, assim, a natureza de um segmento narrativo único, apesar da miríade de narrações que a pode compor (PIGLIA, 2019, p. 76-77).

A descoberta de que o centro da história repousa em algo que sucedeu, mas não nos foi contado, provoca um profundo estranhamento, algo que rompe a causalidade narrativa, atraindo, por gravidade, aquele relato dúplice e confuso para um único acontecimento que havia sido retirado. O estranhamento seria outra característica do gênero, uma ideia de que a história tem um sentido que não se consegue captar, que aparece ao acaso, como algo inesperado.

Por último, a posição do narrador parece ser peculiar no gênero. Onde se encontra aquele que narra a história e qual relação guarda essa história com o narrador, queremos dizer, sempre as novelas tratam da distinção entre aquele que narra e a história que está para ser contada, que não é necessariamente aquela por ele narrada. A história, em algum momento, engole o narrador, por mais que ele tenha tentado escondê-la; ela o abrange e o supera, a história, por mais que tentem contê-la, irrompe ao final, mesmo sem significados, como uma pergunta sem respostas, tudo suspenso e à espera de uma revelação que não se produz (VERANI, 2009a, p. 111). No limite, em uma última busca por significados, o assassinato da garota serve tão-somente de testemunho da falta universal de sentido.

5. *PARA UNA TUMBA SIN NOMBRE: CONTAR UM CONTO SOBRE O VAZIO*

Para una tumba sin nombre (1959) é um relato sobre as possíveis versões de uma história, uma novela que discute o que quer dizer narrar (PIGLIA, 2019, p. 107). Estamos diante do texto mais multivalente de Juan Carlos Onetti, suscetível a tantas interpretações, que parece inviabilizar ou constranger a própria atitude interpretativa; uma narrativa sem desenlace definitivo, sem conclusões, verdades ou falsidades (LUDMER, 2009, p. 157). Aqui a economia do relato clássico, baseada no enigma e no seu deciframento, é atacada frontalmente, uma vez que o texto está repleto de respostas parciais e versões equívocas que impedem a reconstrução dos fatos.

Jorge Malabia, ao tentar contar a Díaz Grey o que aconteceu, expõe as lacunas intransponíveis dos acontecimentos: “Porque eso lo viví, o lo fui sabiendo, a pedazos. Y los pedazos que se iban presentando estaban muy separados (sobre todo por el tiempo y por las cosas que yo había hecho en los entreactos) de cada pedazo anterior. Nunca vi verdaderamente la historia completa” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 121). Daí, surge um texto vazio, um relato mudo, que apenas conta, uma escrita sobre o ato de contar sem necessariamente comunicar alguma coisa clara ou traduzível, que nos conduz a uma afasia, a um vazio, a um túmulo sem nome (LUDMER, 2009, p. 158). A construção narratológica identificada por Ludmer é propalada nas palavras dos personagens da *nouvelle*. Malabia assegura que está confuso, que não se recorda da disposição dos eventos sucedidos: “Y ni siquiera cuando hablábamos con Tito de la historia pude sentirla como una cosa completa, con su orden engañoso pero implacable, como algo con principio y fin, como algo verdadero, en suma.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 122). Ainda assim, ele se dispõe a contar, como uma tentativa de encontrar a história por detrás da narração enquanto a enuncia: “Tal vez ocurra ahora, cuando se la cuente, si encuentro la manera exacta de hacerlo” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 122). Díaz Grey sugere a Jorge: “— Pruebe — aconsejé suavemente —; pero sin buscar. Acaso tenga suerte” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 122). No máximo resumo, *Para una tumba* é um novela sobre essa prova, no sentido de experimentação, sobre o ato de narrar como tentativa mais voltada à narração em si que ao conteúdo narrado, uma novela em que o verdadeiro protagonista é a escrita, a criação literária (PREGO; PETIT, 2009, p. 177). Ricardo Piglia percebe que o texto propõe um debate que se refere não tanto ao sentido, mas aos relatos possíveis que estão sendo dispostos — uma literatura potencial (PIGLIA, 2019, p. 102-103). Um esforço

narrativo que traz consigo a falta de sentido da modernidade, que reflete, em parte, o breve diálogo da peça *As três irmãs*, de Anton Tchekhov:

MASHA: Não existe sentido?

TUZENBACH: Sentido... Veja, está nevando. Que sentido tem isso? (TCHEKHOV, 2021, p. 29).

Como literatura vanguardista, *Para una tumba* se volta à possível falta de sentido da modernidade, à desorientação ante a perda do sentido, mas se fixa no próprio ato narrativo como forma de orientação, esvaziando-se ainda mais de qualquer resquício de sentido. Aqui Onetti se distingue dos traços mais pronunciados de obras modernistas que, segundo Terry Eagleton²², parecem assombradas pela memória de um universo ordenado, e sentem o eclipse do sentido como uma angústia, um escândalo, uma privação intolerável (EAGLETON, 2021, p. 81). *Para una tumba sin nombre* não contém tal angústia existencial, tampouco niilismo, mas se vale da falta de sentido como parte de um jogo de montar narrativas que, apesar de esvaziadas, vão se retorcendo umas sobre as outras em um processo potencialmente infinito. Na novela, o sentido permanece elusivo, ou melhor, ele pouco importa; por tal motivo, qualquer pendor trágico também se esvai.

Para entender uma narrativa que nada comunica, tarefa aparentemente impossível, vamos nos centrar na figura do principal narrador da novela, o médico Díaz Grey, seguindo o confuso fio da construção da história. Com vistas a facilitar um pouco a análise, procuraremos entender como a história se apresenta ao narrador, e como ele procura se aproximar dos relatos para compor a sua própria versão. Para tanto, buscaremos extrair a essência, ou a ideia principal, de cada capítulo. Alertamos que, curiosamente, diante de um texto sem fundo, que apresenta uma fábula vazia, faremos, por certo, a mais detalhada incursão deste trabalho em uma obra. No entanto, o mergulho profundo no vazio tem o propósito de entender o próprio ato de narrar de Juan Carlos Onetti.

A narrativa se inicia com algumas considerações sobre espaços reservados aos notáveis de Santa María, os restaurantes e os clubes frequentados pela elite, e como tais distinções se estendem até os sepultamentos sanmarianos. Os ricos procuram os serviços fúnebres de Grimm — “prefieren al viejo Grimm por motivos raciales” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 109) —, enquanto os demais recorrem aos ofícios de Miramonte, que, “con su triste bigote negro y el brillo discretamente equívoco de los ojos de mulato” (ONETTI,

²² Esclareça-se que Eagleton falava sobre as obras modernistas, e não sobre Juan Carlos Onetti.

2013, v. 5, p. 109), define-se por oposição aos notáveis. No entanto, afastada a distinção de classe, todos os enterros na cidade seguem os mesmos protocolos, são cerimônias cristalizadas, inalteráveis: “Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María, podemos describirlo a un forastero, contarle epistolarmente a un pariente lejano.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 110). A regularidade do cotidiano é interrompida pela notícia de um funeral heterodoxo: “Pero esto no lo sabíamos; este entierro, esta manera de enterrar.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 110).

O médico Díaz Grey, antes do almoço, contempla o verão através da janela de vidro ensaboada, sentado em sua mesa do Universal, quando, abordado pelo auxiliar da funerária de Miramonte, recebe o relato sobre o suspeito sepultamento de uma mulher desconhecida. Em meio a subterfúgios, o papa-defunto revela que o jovem Jorge Malabia, nervoso e pálido, contratou o serviço mais barato para meter o esquife da moça na sepultura. O ato - não chegaria a ser um rito, não haveria nada de cerimonial - seria às quatro da tarde, naquele mesmo dia. O único legado deixado pela falecida foi um bode velho, que ficaria com o rapaz. Díaz Grey, inopinadamente, desloca-se ao cemitério no horário marcado. O caixão é trazido por um caminho alternativo, reservado do olhar da cidade. Os cocheiros se negam a levar o ataúde à cova. Malabia e o médico, acompanhados por dois coveiros, carregam o caixão, que parecia uma caixa vazia, até a fossa comum; o bode velho fica nos portões, não foi permitida a sua entrada. Eles não aguardam que o esquife seja enterrado: “Se acabó - dijo -. Esto era todo, el resto no me interesa. Gracias de todo modo.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 117). Jorge Malabia volta ao portão e recolhe o cabrão; os dois são levados à casa dos Malabia por Díaz Grey em seu carro. O jovem indaga o porquê da ajuda e, em especial, a razão da falta de perguntas sobre a sepultada. Nada é questionado, tampouco esclarecido. O bode está com uma perna quebrada e vai morrer em seguida. O início da narrativa é realista, sem grandes perguntas, sem nenhuma resposta.

O narrador entra na história sem maiores motivos. Como de costume, o narrador de *Para una tumba sin nombre*, assim como os de *El pozo*, *La vida breve* e *La cara de la desgracia*, encontra-se sobre um fundo tedioso, um sábado ordinário, o bar de sempre, a mesma mesa, literalmente olhando para o tempo: “Era el verano, hinchándose, perezoso a treinta metros, cargado de aire lento, de nada, del olor de los jazmines que acarrearían de las quintas, de la ternura del perfume de una piel ajena calentándose al sol.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 111). Em meio ao tédio, ele se dirige ao enterro: “Así que enseguida de la siesta me metí en el automóvil en el verano, con pocas ganas de estar triste. A las cuatro

y claro estaba em los portones del cementerio (...)” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 113). Logo mais, a motivação do doutor Díaz Grey vai sendo apresentada. No sábado seguinte, Jorge Malabia dirige-se ao seu consultório. Novamente, o narrador está entediado: “Yo estaba aburrido, leyendo con trabajo las fantasías de Pende, oyendo con un oído, por la ventana abierta, el zumbido de la tarde.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 120). O jovem sinaliza que pretende contar a história que se encerrou nas mortes da moça chamada Rita e do bode. O médico não o incentiva a contá-la, mas pensa “deseaba que aquello me viniera como de Dios, sorprendiéndome sin violencia —. No entiendo nada hasta ahora y me niego a sospechar. Pero eso sí lo comprendo. Aunque también es posible que su participación se concluya, de verdad, cuando haya terminado de contar.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 121). No fim das contas, Díaz Grey procurava tão-somente uma história para criar, buscava novamente uma saída para o tédio por meio da escrita, por um gesto criador, cujo esboço importa mais que a trajetória (AINSA, 1970, p. 53).

O segundo capítulo contém uma longa narração de Jorge Malabia a Díaz Grey sobre os eventos que precederam o desfecho no cemitério, com a advertência final do jovem: “No le ordeno fijarse en esto o en lo otro; se lo sugiero, simplemente. Cuando le pido que se fije en algo no lo ayudo en nada a comprender la historia; pero acaso esas sugerencias le sean útiles para a aproximarse a mi comprensión de la historia, a mi historia.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 129). Estabelece-se, de logo, uma disputa acerca da narrativa, Malabia frisando que a história era mais sua que dos demais envolvidos — “Usted sabe: hay cosas que ocurren, que nos dominan mientras están sucediendo; podríamos dar la vida para ayudarlas a suceder, nos sentimos responsables de su cumplimiento.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 121), e Díaz Grey, analisando crítica e internamente o relato, inclusive o próprio ato de narração do jovem: “Eso era mentira” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 130); “A pesar de todo, aparte de todo, aparte del placer de una noche entera em primer plano, de la embriaguez de ser el dios de lo que evocaba. Debe haber sido por eso que recurrió a diversas debilidades: la ironía, la vanidad, la dureza.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 131). Como um relato sobre o ato de narrar, a figura do demiurgo criador não podia ficar esquecida. Em resumo, neste capítulo, o narrador da novela (Díaz Grey) conta como o interlocutor (Malabia) anuncia a história.

Jorge Malabia informa que tudo se iniciara dois anos antes, quando ele e Tito, outro jovem de Santa María, foram estudar em Buenos Aires e dividiam a moradia em uma pensão. Ao final do primeiro ano, eles regressam a Santa María e se inteiram sobre “la historia de Rita e el chivo” por intermédio de um vendedor chamado Godoy, que

atuava em Buenos Aires, com a ressalva de que este apresentara uma história mentirosa “ya que era indigno de la verdad y del secreto” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 124). Os estudantes sentem-se ultrajados, porque Godoy havia descoberto a garota e o bode antes deles, logo ela que ficava no caminho que eles percorriam todos os dias em Buenos Aires. Neste ponto, inicia-se a narração que Godoy faz a terceiros, em Santa María — Malabia e Tito aparentemente a escutam apenas por estarem próximo à conversação, mas depois descobrimos que, na verdade, outro rapaz repetiu a história contada pelo comerciante para eles: “uno de los muchachos repitió el relato de Godoy” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 129). Temos, assim, o relato construído por Díaz Grey a partir das palavras de Malabia sobre a história de fundo contada por Godoy e repetida por um moço. São três ou quatro filtros narrativos para tentar recompor o que pode haver acontecido.

Vale abrir um parêntese para expor que a dinâmica de narrativas múltiplas que compõem a história se aproxima muito da desenvolvida anteriormente no conto “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encita que vino de Liliput” (1956). No relato, quatro dos antigos habitantes de Santa María - Díaz Grey (o narrador), o advogado Guiñazú, o escrivão Ferragut e o velho Lanza - intercalam testemunhos precários e duvidosos sobre a vida de um jovem e feliz casal forasteiro, composto por um rapaz estranhamente alto e uma diminuta mulher, “demasiado próxima a la perfección para ser una enana, demasiado segura y demagógica para ser una niña disfrazada de mujer” (ONETTI, 2009, v. 6, p. 142). O conto se constitui como uma fabulação coletiva impulsionada por um conjunto de motivações completamente estranhas ao casal em si, como o mero enfado dos notáveis diante da cidade, a mediocridade daquela existência e até mesmo o ódio (dos contadores) a Santa María (PREGO; PETIT, 2009, p. 250). Sobre o casal, o narrador chega a reconhecer: “los que inventábamos no llegaban a convencernos” (ONETTI, 2009, v. 6, p. 148). Apesar disso, as testemunhas não param de contar e Díaz Grey continua a fazer as suas escassas observações, em um estilo narrativo bastante semelhante ao que veríamos em *Para una tumba*, publicada três anos depois, afinal o interesse deste conto é o de converter a construção narrativa em seu verdadeiro personagem (PREGO; PETIT, 2009, p. 251). Para evitar maiores digressões, não adentraremos na fábula do conto, mas é preciso tratar um pouco do desfecho das ações e das observações do narrador sobre tal desenlace. O final da história é absolutamente inesperado, inexplicável e até paradoxal; a nosso ver encaixa-se à perfeição no exemplo dado por Ricardo Piglia na conhecida primeira tese sobre o conto, em que ele recorre a uma anedota que Tchekhov registra em seu caderno de anotações: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão,

volta para casa, suicida-se.” (PIGLIA, 2000, p. 89). Para além da forma clássica do conto, que, para Piglia, está condensada no núcleo desse relato, aqui mais nos interessa o paradoxo. Diante dele, o narrador de “La historia del caballero y de la niña” descreve os últimos eventos e tenta desvendar as suas causas, porém desiste e se contenta a reconhecer que não conseguia entender o que representava o derradeiro ato do protagonista: “hasta devolver todos los quinientos pesos, hasta levantar una montaña insolente y desapareja *que expresaba para él (...) lo que nosotros no pudimos saber nunca con certeza.*” (ONETTI, 2009, v. 6, p. 148, grifo nosso). Por ora, voltemos a *Para una tumba sin nombre*.

Em resumo, Godoy descreve que Rita, em Buenos Aires, usava o bode para aplicar um pequeno golpe: alegando que vinha de um povoado no interior, ela precisava chegar a um destino distante nos arredores da Capital Federal, mas não dispunha de dinheiro para tanto, por isso pedia ajuda. Godoy, no entanto, reconhece-a de Santa María; ela nega a sua origem. Mesmo convencido da enganação, Godoy, por um constrangimento misturado a raiva, termina por dar-lhe o dinheiro para a longa viagem de táxi. Pouco depois, de supetão, ele se recorda quem era a mulher: tratava-se da antiga empregada dos Malabia em Santa María. Jorge Malabia retoma a prosa para explicar quem era Rita, a criada responsável por Julita, a louca, viúva de Federico Malabia, o falecido irmão mais velho de Jorge. Aqui a narrativa se confunde com os acontecimentos de *Juntacadáveres* (romance que seria publicado anos depois, em 1964), no período diegético em que Jorge contava com apenas dezesseis anos (ou seja, no sistema de tempo sanmariano, *Juntacadáveres* acontece antes de *Para una tumba sin nombre*) — “En aquel tiempo, estaba casi todas las noches en mi dormitorio, en el piso alto, escribiendo poemas, pensando en el prostíbulo, en Julita y la muerte de mi Hermano” (ONETTI, 2009, v. 6, p. 128). Rita também frequentemente dormia com Marcos Bergner, o bêbado irmão de Julita, e com ele some no mundo por longo período, vivendo sem propósito, embriagando-se a cada noite, “hasta que Marcos se aburrió y la cosa tuvo alguno de los sabidos finales: la dejó desnuda en un camino, la tiro al río, le dio una paliza imperdonable, o simplemente desapareció hasta que el hambre obligó a la muchacha a salir de la casa de la costa y buscar un hombre que significara un almuerzo.” (ONETTI, 2009, v. 6, p. 129). A moça desaparece sem deixar rastros.

Depois de escutarem a história de Rita e do bode, os estudantes voltam à faculdade em Buenos Aires, mas não a encontram no lugar esperado, por onde sempre caminhavam. De alguma forma, a história não sai da cabeça dos dois, que viam nela uma provável aventura sexual: “Él pensaba con entusiasmo en una probabilidad de aventura, en que

sería fácil (puesto que ella había llegado a eso, a pedir limosna con delicuescencia) una noche de amor, amistosa, con turnos decididos por una moneda revoleada. Tal vez incluyera el chivo.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 132). A ideia de Tito enfurece e atrai Malabia.

Ao mesmo tempo, Díaz Grey já começa a construir internamente a sua história reversa, sempre esgrimando com Malabia sobre a quem caberia o papel de narrador, dono da história, deus criador daquele microuniverso habitado por uma jovem e um bode: “Ya se había ocurrido mi venenosa, increíble contrahistoria” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 132). Malabia servia de instrumento para o relato do médico: “Puedo hacer el imbécil si eso ayuda a que continúe el relato. (...) Como si hubiera hecho turismo con ellos y me exhibiera de regreso dos, tres docenas de instantáneas en las que aparecen, en poses variadas, una mujer y un chivo” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 132). Malabia percebe o intento do doutor e sugere que lhe apresente um ligeiro resumo: “La historia puedo contársela en dos o tres minutos y entonces usted, sobre ella, construye su historia y tal vez...” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 133). Grey contrapõe-se, ele não quer uma sinopse, mas a versão do jovem: “No (...). Eso mismo es lo que pienso hacer empleando su historia, la suya” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 133). O jovem continua o duelo narrativo; reafirma que a história era sua, porque ele já conhecia Rita, já a havia desejado quando mais novo, havia espreitado Rita fazendo amor com Marcos Bergner, portanto ela era sua, “era mía su historia por lo que tenía de extraño, de dudable, de inventado” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 133). Os dois talvez disputem “porque sabe que pertenecemos a misma raza, y que yo, principalmente por indolencia, me he mantenido fiel a ella” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 132). A palavra raça ganha aqui uma profunda polissemia, afinal os dois eram da elite de Santa María, sabiam-se meros personagens de Brausen e, acima de tudo, criavam histórias, fabulavam, narravam.

Um elemento complicava as narrativas dos dois, entretanto: o bode, “tan blanco, inmóvil y perfecto como un chivo de juguete”. (...) “Era mentira, y continuó siendo esa estimulante mentira durante toda historia” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 134), agrega Jorge. O bode vai assumindo a posição do segredo central da novela, um bode de mentira, de brinquedo, quem sabe?, “el símbolo de algo que moriré sin comprender; y no espero que me lo expliquen. (...) Una idea-chivo” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 135). Malabia para a narrativa aí; Díaz Grey reage em pensamentos, voltando-se, como sempre, ao ato de narrar: “Es un mal narrador (...). Muy lento, deteniéndose a querer lo que ama, seguro de

la verdad que importa no está en lo que llaman hechos, demasiado seguro de que yo, el público, no soy grosero ni frívolo y no me aburro.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 136).

Depois da longa exposição, que inclui um possível encontro sexual entre Tito e Rita por dinheiro, Díaz Grey abre o jogo com Jorge Malabia: “— Ahora estamos mucho mejor. En todo caso, es usted quien acaba de ver, personalmente, a la mujer manejando al chivo. No Godoy ni Tito. Ahora, el resto tiene que ser mucho más fácil. Se trata de unir esa escena con la del entierro, rellanar los ocho o nueve meses que las separan”. (ONETTI, 2013, v. 6, p. 137). O jovem encerra a noite com a advertência de que expôs apenas o prólogo, mas não volta a falar com o médico naquele verão, a história fica silenciada mais uma vez.

Josefina Ludmer observa que há uma cena nuclear em *Para una tumba sin nombre*: uma mulher de Santa María, em Buenos Aires, na entrada de uma estação, sobre uma praça, conta um conto a passageiros: vem de algum lugar, vai a alguma parte e necessita de dinheiro para a passagem; e traz consigo um bode para tornar a história mais crível (LUDMER, 2009, p. 160). “Contar um conto” seria o centro do núcleo, uma narradora por excelência que relata o mesmo conto em troca do dinheiro daqueles que aceitarem ouvi-la. Cronologicamente, esta é a cena inicial, que desata toda a narrativa. Godoy a conta a um grupo, um garoto a repete para Jorge e Tito, Jorge a reitera a Díaz Grey, que, finalmente, escreve-a (LUDMER, 2009, p. 160). Se aprofundarmos um pouco mais, Godoy relata aquilo que Rita lhe contou, daí a história circula como em um jogo infantil de telefone sem fio, a cada vez com versões alteradas. A reconstrução da cena de Rita e do bode na estação parece ser um jogo potencialmente sem fim, que continua inclusive neste momento, enquanto escrevemos sobre ela neste trabalho.

Para chegar a tal cena, a de uma mulher de Santa María que conta um conto em Buenos Aires, passamos por um primeiro prólogo (primeiro capítulo), de característica, como dito, mais realista, em que o médico vê o enterro insólito, e um segundo em que Malabia conta ao médico como viu pessoalmente, pela primeira vez, a mulher e o bode na estação de Constitución. O primeiro prólogo apresenta a cena final, o enterro em Santa María, e o segundo o momento inicial, a aparição de Rita e do bode.

Os dois prólogos contêm uma imagem inicial (o enterro e a moça com o bode), ou seja, a origem do relato sempre está em uma imagem que se apresenta de forma real na ficção, a partir da qual são construídas as transformações e as versões da intriga. Estas estão carregadas de um elemento que pode ser chamado de inquestionável, indubitável, que desencadeia as várias narrativas. Nas duas, o elemento mais verdadeiro, a figura que

todos viram, é o bode, que, para Ricardo Piglia, surge como no jargão jornalístico argentino “meter un chivo”, algo como uma trapaça verossímil para caçar incautos, como em uma matéria com publicidade encoberta (PIGLIA, 2019, p. 110). Aqui o bode é metido de maneira real, como acontecimento verdadeiro, a partir do qual funcionam as hipóteses e as versões da história, que tentam fazer com o que leitor (ou interlocutor) acredite nelas, apesar de ninguém saber ao certo o que aconteceu, o que gera uma profusão de relatos. Narrativas que brotam como um exercício gnosiológico em que contar é compreender e compreender é criar; narrativas em círculos concêntricos e intercambiáveis na medida em que o autor é dono da mentira original, da falácia que sustenta toda a fabulação em uma criação que se supõe definitiva (AINSA, 1970, p. 65).

Há uma tensão entre a postura de testemunha que presenciou os fatos e de tradutor dos acontecimentos a um procedimento narrativo. Díaz Grey recolhe passivamente distintas versões de uma história que, na verdade, pouco lhe interessa (AINSA, 1970, p. 74). Ludmer apresenta a questão de uma forma mais clara, os dois primeiros capítulos estão construídos do mesmo modo: há um relato prévio, a cargo de um informante, sobre o fato insólito; e há uma cena em que o personagem vê pessoalmente o fato insólito (LUDMER, 2009, p. 166). Caseros, o auxiliar da funerária, relata a Díaz Grey que ocorrerá o suspeito sepultamento, e, logo, o médico vai ao cemitério e presencia a cena; Godoy relata aos confrades a história de Rita e o bode, depois Malabia e Tito veem diretamente os dois em Constitución. Compõe-se, assim, um par informação-visão direta que se reitera nos capítulos iniciais.

Entre os as duas cenas iniciais, a moça na estação e o enterro, transcorrem aproximadamente nove meses, que preencherão os capítulos IV e V da novela. Antes disto, passemos ao capítulo III, em que se conta como Ambrosio, o criador, depois de nove meses de meditação, inventa o bode.

A origem da narrativa do terceiro capítulo não é revelada. Não sabemos quem contou os fatos ao narrador Díaz Grey, quem os testemunhou, se houve realmente tal relato ou se o narrador apenas os inventou para completar a história. Diante da dúvida sobre a origem do relato, fica a impressão de que toda a sequência de acontecimentos narrados é fruto da imaginação do médico, ele a cria na busca de conhecer o inventor da ideia do bode (PREGO; PETIT, 2009, p. 184).

Inicialmente, são apresentados os percalços enfrentados por Rita até a chegada do bode na sua vida: “el absurdo, la miseria, la empecinada vorágine” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 138). Depois de mais de um ano em Buenos Aires, Rita conhece um sujeito que concebe

o plano do golpe da menina do interior recém-chegada à cidade grande: “Apareció después de un número no excesivo de hombres, después de tareas esporádicas: sirvienta, obrera, vendedora en una tienda” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 138). O conto de Rita funciona por um tempo, mas malogra paulatinamente pela concorrência e pelos inconvenientes da atividade.

Abandonada mais uma vez, finalmente Rita se envolve com um personagem que se tornará central na novela, Ambrosio:

El perfeccionador entró en la vida de la mujer como un candidato, bastante bueno a distancia. Usando con cautela los pocos elementos disponibles, puede ser reconstruido como un mozo de corta estatura, robusto, lacónico, peludo. Puede ser imaginado más que lacónico, casi mudo, permanentemente arrinconado, con la expresión pensativa de quien persigue sin éxito algo en que pensar. Y, otra vez, silencioso, como si todavía no hubiera aprendido a hablar, como si persistiera en la añosa tentativa de crear un idioma que le sería posible expresar las ideas que aún no se le habían ocurrido. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 139-140).

Ambrosio entra na vida dela apenas para ocupar a sua cama, “como si acabara de morirse” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 140), onde permanece deitado, fumando, com os olhos no teto, pensando sem parar (arquétipo dos homens onettianos). Nove meses depois, ele se levanta da cama, lava-se, veste as melhores roupas e pede que ela entregue todo o dinheiro de que dispuser. Ele regressa ao final da noite com um cabritinho: “— Así que ahora somos tres — dijo, y se rió” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 143). Rita vai à estação no dia seguinte na companhia do pequeno bode e consegue levantar quase o dobro do dinheiro que costumava ganhar. Ambrosio recebe-a em frenesi, com “un dedo estremecido por el triunfo, por la comprobación de una realidad idéntica a los sueños que la engendraron” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 145). Depois da alegria de viver o instante da realidade gestada durante os nove meses, Ambrosio vai embora e não volta a aparecer: “(...) había desaparecido, aventado por su propia obra, por el detalle que se aventuró a imponer” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 138). Assim como Juan María Brausen, Ambrosio se desvanece diante de sua própria imaginação, corporificada no animal. Neste ponto, o narrador avisa: “A partir de aquí la historia puede ser infinita o avanzar sin descanso, en vano, hacia el epílogo en el cementerio. Creo que faltan pocas palabras, que pueden distribuirse así, entre todas estas cosas.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 146). A história, a partir daí, pode ser múltipla. No relato, basicamente, Rita gasta seus dias se dedicando a cuidar do cabrão, despende seus poucos rendimentos com a alimentação especial e custosa do animal, com os alugueis mais caros que precisava pagar por sua presença: “yo tuve placer

imaginándola prostituirse por la felicidad del chivo. Me parecía armonioso y razonable.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 147). O narrador conclui o capítulo: “Enorme y quieto, blanco sucio, creciendo a cada minuto, desinteresado de la gente y sus problemas, hediendo porque sí. El cabrón, que es lo que cuenta” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 147).

Ambrosio inventa o truque do bode; ele é o grande criador da irrelevante história, uma espécie de artista na lógica de Onetti, o proxeneta inventor de ficções — é o motor de toda a história, um duplo de Larsen, que sonha com o prostíbulo primoroso em *Juntacadáveres* e pode ser visto como uma ampliação da figura de Ambrosio (PIGLIA, 2019, p. 112). Assim como Larsen, Ambrosio persegue a encarnação de uma ideia, “una idea chivo” (PREGO; PETIT, 2009, p. 184). Juan Pedro Díaz lembra que Onetti se refere em algumas reportagens a Larsen como um artista fracassado (DÍAZ, 1989, p. 72), algo que também pode ser aplicado a Ambrosio e, talvez, ao próprio Díaz Grey com seu relato sobre uma história sem importância — e, em última instância, pode-se pensar que Onetti, ironicamente, refere-se a si mesmo na construção de uma novela esvaziada. Na derradeira aparição de Larsen na obra de Onetti, em *Dejemos hablar al viento* (1979), regressando misteriosamente de sua morte no final *El astillero* e distante de Santa María, agora finalmente dono de bordel, embora não aquele tão sonhado, ele dispara: “Y a mí Brausen me echó de mala manera. Eso dicen. Pero ahora yo estoy igual en cualquier lado del planeta. (...) Pero ya me aburrí. Fíjese que todos hacen lo mismo, aunque crean estar inventando. Y hacen las mismas pavadas o mentiras. Un asco, pero pagan.” (ONETTI, 2013, v. 4, p. 142). O destino do fracasso do artista, do artista frustrado, mas, de qualquer forma, artista. A grande obra de Ambrosio é a criação da trapaça ideal, com a irrelevância de uma “pavada”, uma coisa qualquer, uma mentira. E Ambrosio, o precursor, por sua vez, é fruto da imaginação de Díaz Grey, que, como sabemos, é uma criatura de Brausen, em uma sequência de engendramentos que se pretende sem fim. Uma vez realizada a sua ideia perfeita, Ambrosio desaparece satisfeito, sem o menor interesse no dinheiro recebido por Rita. Ele se compraz apenas com a concretização de seu invento, com a comprovação de que sua ideia havia sido exitosa.

Depois de tudo isso, Godoy encontra Rita na estação, apresenta o relato no clube e um rapaz repete-o a Tito e Jorge. Voltamos ao ponto de partida, ou melhor, ao segundo ponto de partida, ao segundo prólogo.

Nos capítulos seguintes, outras versões da mesma história vão sendo contadas por personagens distintos e até mesmo revisitadas pelo próprio Malabia, todas elas reunidas por um narrador que não assume qualquer compromisso com o ocorrido, em um processo

enunciativo de sobreposição de fatos, de adivinhações, de especulações, sem que nunca se saiba com clareza sobre o passado, que termina sendo reconstruído por imaginações de várias pessoas.

O processo narrativo é muito assemelhado ao que vemos em *Absalão, Absalão!* (1936), de Faulkner, que surge de uma conversa entre dois colegas de quarto, que remontam aquilo que não chegam a entender por completo, a partir de inúmeros depoimentos, testemunhos, mentiras, desculpas e projeções. Destaque-se com muita ênfase que falamos apenas do processo narrativo, considerando as absurdas diferenças encontradas nas proporções das fábulas do romance estadunidense e na novela rio-platense; se o livro de Faulkner, a partir das histórias da família Thomas Sutpen, tem a magnitude de abranger quase um século de história dos Estados Unidos, passando pelo período da escravidão, Guerra da Secessão, decadência do modelo sulista e, sobretudo, a chaga nunca sarada do racismo, o de Onetti se constrói sobre o nada.

O capítulo IV começa com um novo encontro de Jorge Malabia e Díaz Grey no hospital de Santa María, quase um ano depois da conversa entre eles no consultório do médico. Malabia está com vinte e cinco anos, “más grande, pero no más gordo”, com “esa sonrisa juvenil, feroz, mientras el miedo a la vida y la voracidad ocupan sin remedio los ojos (...). (...) estuvo aprendiendo a jugar, a no querer a nadie, y éste es un duro aprendizaje (...). Estaba en la edad del miedo, se protegía con dureza e intolerancia” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 148). A marcação da passagem do tempo no corpo e na personalidade de Malabia tem um propósito narrativo específico, algo que trataremos mais adiante.

Naquela mesma noite, novamente um sábado, Jorge visita o médico e menciona a história de Rita e o bode. Díaz Grey expõe: “- El chivo y la mujer - asentí -. Bueno, me puse a adivinar cosas y las escribí. Ya lo tenía olvidado. Pero me gusta que pueda leerlo y opinar. Es muy corto.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 150); reforça-se a ideia de que os eventos que envolvem Ambrosio e a gestação da “idea-chivo” foram frutos da imaginação do doutor. Malabia lê os escritos e assente: “- Es muy bueno eso (...). - Las adiviné. Todo fue así. Sólo que... (...). Es sorprendente. Hubo un hombre que inventó el cuento para viajeros, otro agregó el detalle del chivo, absurdo pero eficaz.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 151). Jorge Malabia lê exatamente o texto do terceiro capítulo que havíamos lido até este ponto. Ele ocupa o nosso lugar de leitor, esquadrinha os escritos que estávamos lendo. Após algumas considerações sobre a história de amor da mulher e do bode, os sacrifícios

que ela fez pelo animal, a dificuldade de conseguir dinheiro para mantê-lo vivo, ele faz a revelação de que ocupou por um ano o lugar deixado por Ambrosio:

Yo hubiera podido, con poco sacrificio, darle ese dinero. Pero preferí convertirme en el hombre cuya cara, según usted, yo deseaba conocer. El hombre de turno, condenado al anonimato, que la esperaba en la pieza. Pero desapareció, no lo vi nunca, me tocó sustituirlo sin conocerlo. Así que yo pasé a ser el hombre de turno y algo más. Era yo que esperaba en alguna de las mugrientas habitaciones que ocupábamos sucesivamente, arrastrados o expulsados por el chivo. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 152).

Ele agrega que passou um ano deitado na cama da mulher, sem frequentar a faculdade, mantendo apenas nas cartas aos pais o papel de filho responsável. Para Díaz Grey, o mistério estava resolvido: “- Entonces todo está bien — dije; recogí mis páginas adivinatorias y les sonreí con cariño y orgullo -. Después se encontró con usted, o usted provocó el encuentro, vivieron un tiempo juntos, ella se enfermó y vino a morir a Santa María” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 152-153). O doutor acrescenta que só faltava escrever o final: o velório, o enterro (por isso a leitura de Malabia não incluiria os primeiros capítulos, ao menos o primeiro).

Malabia, contudo, faz uma nova revelação: “(...) la mujer muerta que descansa en paz en el cementerio de Santa María no se llamaba Rita.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 153). Na sua versão, a mulher sem nome, talvez uma prima de Rita, ocupou o lugar de Rita e em Rita se converteu, ela se apropriou do que havia de mais importante no relato: o amor e a escravidão ao bode. Novamente, vemos a operação de replicação de personagens, com Ambrosio sendo substituído por Jorge Malabia e Rita por uma nova Rita, que, na essência, é a mesma, tal como vimos acontecer com as personagens em *La vida breve*: “- Sólo le dije que no tenía nombre. No era nadie, era Rita. Rita se hartó del chivo, de mí, de la miseria. Creo que le va bien. Pero no podría haberlo hecho, estoy seguro, si no hubiera aparecido alguien, otra mujer, para suplantarla en relación al animal.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 154-155). A nova Rita passa a se prostituir para manter o cabrão e o homem, cuja importância estava simbolizada em um novo ato de gestação, a prostração que dava origem a algo: “(...) quedarme tirado en la cama fumando, esperándola, no sólo como los otros, sino acompañado por el chivo; mirarle los ojos, amarillos e impasibles, olerlo y confundir su olor con el mío, lograr un acuerdo ilusorio con la eternidad impersonal que él representaba.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 156). Em certo momento, Malabia, o jovem notável de Santa Maria, e o bode chegam a um acordo, tornam-se igualmente miseráveis. Depois desta confissão, Jorge reassume a postura aristocrática, com os trajes que a

reforçam, sobe no cavalo e declara: “Santa María es una ciudad. Y, aunque, a mí no me da la gana de enterarme, el caballo lo sabe.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 156).

A nova versão apresentada por Jorge Malabia resgata a premissa percebida por Josefina Ludmer de “contar um conto”, seguindo a fórmula que Rita contava seus contos aos viajantes. Ela, como narradora, encontra-se em uma estação e, com a mentira de estar chegando de viagem, apela aos seus semelhantes, os viajantes, para contar um conto de viagem, ou, ao menos, sobre uma situação imprevista de viagem. Ludmer pontua que o enunciador, o conteúdo do enunciado e o destinatário do enunciado pertencem ao mesmo universo, são “lo mismo”: “Rita narra a los viajeros, como ella, y su relato se refiere a un viaje.” (LUDMER, 2009, p. 186-187). De pronto, contudo, desponta a diferença: ela, viajante como os demais, não pode seguir viagem por não dispor do dinheiro para fazê-lo, enquanto eles, a quem ela se dirige, têm o que lhe falta. Rita enuncia aos seus iguais a sua diferença, exibe-se como outra.

A fórmula de “contar um conto” se reproduz durante toda novela, as narrativas sempre são feitas em pares (um conta e outro escuta), o tema narrado sempre é uma situação comum que lhes constitui como pares - a mesma raça aludida por Díaz Grey: “Podría ser su padre y no solo por la edad” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 132). Neste capítulo, o “filho” conta ao “pai”, o jovem poeta conta ao médico escritor, tudo em família, entre semelhantes. Malabia relata o mesmo que Díaz Grey havia contado no capítulo anterior, mas de forma invertida. A diferença, o não familiar, “lo otro” está presente nos dois relatos, sendo que, no apresentado pelo doutor, Ambrosio assume tal faceta, enquanto no de Malabia ele próprio encarna o elemento estranho. O médico recebe um relato estruturado da mesma forma que ele emitiu, mas narrado por quem antes havia sido o objeto da narração, por seu personagem. Ludmer nota que mais uma vez eles se igualam: a situação do narrador e do destinatário é idêntica, por isso podem intercambiar suas funções, podem alternar-se (LUDMER, 2009, p. 187). No capítulo IV, depois de ler os escritos de Díaz Grey, Malabia narra a mesma história do doutor, mas em outro registro, trocando o sujeito da ação (ou da inação, no caso), de modo que o jovem assume o lugar de Ambrosio - personagem criado por Díaz Grey, lembremos - para ficar estirado na cama de Rita ou de uma outra mulher que a substitui. Malabia converte-se, assim, em “lo otro”, o inverso do jovem da elite sanmariana que passa a ocupar quartos imundos.

Percebe-se um lúdico processo de fabulação coletiva na novela, com Díaz Grey conduzindo a narração escrita e outros personagens - neste ponto, Malabia - tocando a narração falada. Só que uma impulsiona a outra, em uma cadeia que poderia ser

interminável. Caseros, Godoy, o garoto e Jorge Malabia testemunham sobre a história de Rita e o bode. O médico, a partir de tais registros, continua a fábula e cria Ambrosio, que inventa o bode. Jorge recebe a bola lançada pelo doutor e segue a narrativa, convertendo-se em um novo Ambrosio. E o trabalho coletivo não parará.

Outro personagem se apresenta para dar sua contribuição à construção grupal do relato, mesmo que contrariando tudo o que havia sido dito antes. No Mercado Viejo de Santa María, Díaz Grey encontra, ao acaso, Tito Perrotti, “un hombre joven, gordo, sonriendo inmóvil (...)” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 158), que estava bebendo sozinho durante toda a tarde enquanto brincava com um grupo de crianças miseráveis, dando-lhes caramelos. As crianças corriam ao redor do mercado e, ao passarem perto de Tito, uma das meninas, com carinha de rata, era por ele agarrada, recebia beijos nas orelhas e um caramelo. Ele passava suas tardes assim: “El padre le dejó mucho dinero y él lo gasta así. Se divierte. Ya hasta llegué a pensar que lo hace sin mala intención.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 159), comenta um conhecido do médico. Tito surge como um informante dos acontecimentos, aparentemente sem qualidades criativas ou formuladoras, uma espécie de contraponto ao adolescente poeta Jorge Malabia. A brincadeira com as crianças é descrita com tons perversos, com direito a iscas de caramelo para atrair garotas famintas e a risada de bruxa ao final de cada rodada, “Entonces el muchacho gordo alzó la cabeza (...), con la más pura, ejemplar risa histórica que yo haya oído nunca.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 159), algo que remonta à história de João e Maria, dos irmãos Grimm (mesmo nome do dono da funerária da elite sanmariana, por sinal).

Antes de abordar a história de Rita, Díaz Grey dedica páginas a descrever a figura de Tito, que, apesar de contar com vinte anos, satisfazia-se em ser uma imitação do próprio pai, “Perotti, el ferretero”, morto um ano antes:

Aquella imitación se cumplía de dos maneras, en dos campos: por medio de la ridícula perla en la corbata, la cadena del reloj, el peinado, diez detalles que fui descubriendo, todo esto nacido de la voluntad consciente; y por medio de la voluntad oscura de su cuerpo que se había puesto a crecer en el cuello, el vientre y las nalgas, remedando con exactitud, con cierta modestia, la figura desagradable del padre muerto. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 161).

Temos, então, um jovem que se pretende uma cópia do pai, uma repetição, e cujo maior exemplo para vida é Jeremias Petrus, uma espécie de *prócer* sanmariano, o homem mais rico, o grande investidor, que é o dono do empreendimento falido do romance *El astillero*: “Mi vocación son los negocios, los negocios grandes. Vea lo que llegó a hacer

Petrus sin necesidad de irse a la capital. (...) Pudo hacer cosas porque tenía talento y visión. Lo que hizo Petrus es mucho para su tiempo; pero no pasó de un principio; de dar un ejemplo.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 161-162).

Neste ponto, Onetti trabalha com maior clareza o tema da passagem do tempo como elemento central da sua obra. Em *Para una tumba*, vemos a passagem da adolescência de Jorge Malabia para a vida adulta, bem como o retrato de um jovem brutalmente envelhecido na descrição de Tito Perotti. No transcurso do tempo, Malabia vai passar um ano deitado na cama de Rita, um ano na caverna, identificando-se com o rufião Ambrosio, antes de adentrar na vida adulta. No início da novela, o médico adverte, ao presenciar Malabia tentando contar a história, que: “adiviné que si lograba contarme la historia iría gastando al decirla lo que le quedaba aún de adolescente.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 122). No capítulo IV, Jorge já aparece distante do adolescente de *Juntacadáveres*: “aprendió a tomarse en serio” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 151). As roupas usadas por Malabia ao longo da novela também sugerem a transformação. No enterro, Jorge está vestido com trajes da última moda de Buenos Aires; no encontro do capítulo II, uma semana depois, “no traía entonces el traje ciudadano sino otro disfraz, casi ya un uniforme, usado por los jóvenes no definitivamente pobres de Santa María en aquel verano.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 120); no capítulo IV, passado um ano, ele surge parecido com seu parente Marcos Bergner, “Estaba en camisa y calzado con botas” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 148), e andava a cavalo pela cidade, “(...) sólo buscaba distinguirse de los amigos de su edad que (...) tenían o usaban automóviles, jeeps y motocicletas” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 149); no capítulo V, Jorge aparece mais uma vez vestido de cavaleiro, mas sem cavalo, “(...) balanceándose sobre las botas, con una mirada de fatiga y madurez” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 168) e, ao se despedir, sua imagem é muito parecida à de Larsen, o adulto decadente por excelência de Onetti: “Se fue, un poco perniabierto, balanceándose, como para montar el caballo que no había traído.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 170).

Josefina Ludmer destaca que, em regra, os personagens de Onetti sempre passam de um espaço a outro, saem do mundo normal, adulto, congelado, familiar e penetram a realidade dos marginalizados, dos desterritorializados; são proxenetas, prostitutas, imigrantes, loucas, drogaditos, ex-campeões, etc. (LUDMER, 2009, p. 188-189). É Brausen convertendo-se em Arce, para ficar claro. Os adolescentes, contudo, ainda não entraram no mundo adulto, por isso eles podem, como Jorge Malabia, transitar sem grandes crises por esse mundo invertido e assumir o lugar do rufião Ambrosio, por

exemplo. A passagem do tempo sempre é degradante, o deixar de ser adolescente é melancólico e silenciador — como algo que interdita a capacidade de contar, de fabular. Tito, já degradado desde a adolescência, está preso à realidade, aos negócios, por isso ele e apresenta um compromisso com a verdade, verdade que o texto de Onetti rechaça a todo instante, como se a maior degradação fosse sair da criação do relato para a realidade dos fatos (ONETTI, 2013, v. 5, p 189).

A dinâmica da transição da adolescência para a vida adulta sempre segue o esquema do conto “Bienvenido, Bob” (1944), no qual acompanhamos a derrocada de Bob, de juventude implacável, para terminar como Roberto, “que lleva una vida grotesca trabajando en cualquier hedionda oficina, casado con una gorda mujer a quien nombra ‘mi señora’.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 80). No conto, um dos mais destacados de Onetti, o jovem Bob, cheio de sonhos e planos, impede que o narrador, um homem mais velho, case-se com a irmã dele por um motivo imperioso: “usted es viejo y ella es joven” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 76). Na disputa, Bob destila todo seu ódio contra a vida madura: “Estuvo diciendo que en aquello que él llamaba vejez, lo más repugnante, lo que determinaba la descomposición, o acaso lo que era símbolo de descomposición era pensar por conceptos.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 77). Bob atinge seu objetivo, garante que Inés, a irmã, rompa o relacionamento. A vingança do narrador consiste em presenciar, dez anos depois, a decadência do “hombre de dedos sucios de tabaco llamado Roberto. (...) hundido en la sucia vida de los hombres.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 79-80), dando-lhe boas-vindas ao tenebroso e malcheiroso mundo dos adultos, do qual o recém-chegado nunca se apartará.

Enquanto Díaz Grey tenta escapar do cotidiano ao criar uma história, contar um conto, Tito se apega aos fatos, transforma o relato em mera informação. Há uma separação entre os que sabem fabular, o médico e Malabia, e os que noticiam acontecimentos (Caseros, Godoy, o garoto que repete a história, mas especialmente Tito). Surge mais uma acepção da ideia de raça aludida pelo doutor: ele e Malabia são narradores, criam, pertencem à mesma espécie.

No capítulo V, portanto, depois que Díaz Grey expõe brevemente a história da mulher que pedia esmola com bode criado por Ambrosio, Tito, com “la risita ensalivada de su padre” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 162), garante que contará a verdade tal como ela é. A dúvida central do médico é se a mulher morta era Rita ou não, era só isso que ele queria saber, mas Perotti quer revirar toda a história.

De início, ele esclarece que, sim, era Rita no caixão. Ela estava tuberculosa e louca quando ele a descobriu na estação e foi dormir com ela. Explícita, de cara, que ela era uma prostituta e que a história da viajante do interior com um bode era tão-somente um pretexto para salvar-se da polícia. A prima, Higinia, passou algumas semanas cuidando de Rita e do bode — e talvez de Malabia —, mas logo desapareceu. Jorge permaneceu durante todo o ano deitado na cama, explorando Rita: “Porque él, mi amigo, sin necesidad ninguna, por puro juego, se dedicó a vivir de ella, de lo que ganaban, con limosnas, mentiras o pindongueando.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 165). Segundo Tito, Malabia podia alimentar Rita e o bode com o dinheiro que recebia do pai, talvez até curá-la, mas “todo era una farsa tan imbécil como inmundada” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 166). O dinheiro que recebia de Santa María era doado aos comunistas ou aos anarquistas. Perotti aduz que continuou a deitar-se com Rita quantas vezes teve vontade ou para garantir alguns pesos aos dois. O relato de Tito termina com o episódio em que Jorge sai do casebre em que vivia com Rita, cruza a cidade e o encontra na pensão. Malabia não estava com as roupas da miséria que havia inventado para si, mas “vestido como siempre fue, a pesar de todo, a pesar de las poses: un hijo de ricos.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 167). Na pensão, Jorge Malabia anuncia a intenção de se casar com Rita e pede que o amigo averigüe se poderia fazer isso sem a permissão dos pais, já que ainda não tinha capacidade civil para tanto. Para Tito, a descoberta da impossibilidade do casamento foi o que levou Malabia a criar a história, por vergonha, como uma tentativa de esquecer o passado, um afã de negar.

Tito Perotti afirma que o Ambrosio da história era Malabia. Para Ricardo Piglia, Jorge Malabia, de forma muito onettiana, converte-se em outro, passa de “los sucesos” a “los sueños”, e consegue entrar em um lugar mais próximo à ficção que à realidade; ele começa a viver nesse espaço ficcional miserável, quase de um romance de Arlt, converte-se no personagem Rufián Melancólico de *Los siete locos* (PIGLIA, 2019, p. 114). No entanto, a trama sofre uma nova virada quando Malabia decide se casar com Rita. A história ganha ares melodramáticos, afinal Rita está muito doente e o casamento é legalmente impossível. Somam-se, portanto, a linha das histórias sobre meretrício, do mundo baixo, e a linha da “muchacha”, ambas tão onettianas. As duas figuras, a menina e a prostituta, unem-se e interpenetram-se na mesma personagem.

Há o último encontro da novela entre os dois narradores. O médico procurava encontrá-lo para saber de uma coisa que não tinha nenhuma relação com a verdade da história. Malabia se apresenta: “— Vine para contestar y concluir (...). Para que usted se canse de preguntar y yo no tenga nada que ver, después, con la maldita mujer, con el

maldito cabrón.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 168). Eles marcam uma conversa para aquela mesma noite, mas o novo adulto muda de ideia e tenta encerrar o assunto: “Pero no quiero seguir con esto. No vaya hoy a verme. Hubo una mujer que murió y enterramos, hubo un cabrón que murió y enterré. Y nada más.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 169). Segundo ele, as demais variações da história, a estação de Constitución, o encontro com Godoy, a proposta de casamento, a prima Higinia, tudo era mentira. “Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber qué era posible construir con lo poco que teníamos: una mujer que era dueña de un cabrón renco, que murió, que había sido sirvienta en casa y me hizo llamar para pedirme dinero.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 169). Naquela noite, ele apresentaria mais uma variante da mesma história, mas já não valia mais a pena. Tudo não passava de uma ficção, que foi compartilhada com o médico. Díaz Grey pondera que eles poderiam contar a história de mil outras maneiras, mas insiste que ele esclareça como havia sido o velório. Malabia garante que no velório não havia ninguém mais que ele, um cadáver e um bode velho e faminto, mas o piso de tábuas da funerária era frouxo, de modo que, quando ele caminhava, o caixão se mexia e as velas dançavam. Encerra o diálogo com a frase: “Con esos datos puede hacer su historia. Tal vez, quién le dice, un día de éstos tenga ganas de leerla.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 170).

Em forma de breve epílogo, no capítulo VI, Díaz Grey fala de uma carta em que Tito Perotti conta mais uma versão em que ele chegou a conhecer Ambrosio, o inventor do bode. O médico, contudo, rasga a carta e enterra os pedaços em meio a outros papéis do escritório, com a certeza de que todos os envolvidos, até mesmo os mortos, haviam envelhecido muito no último ano. Como resultado do longo percurso trilhado naquela escrita, o doutor Díaz Grey enfatiza que aquilo era tudo que tinha: “Es decir, nada; una confusión sin esperanza, un relato sin final posible, de sentidos dudosos, desmentido por los mismos elementos de que yo disponía para formarlo.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 171). Depois de muita reflexão, o suficiente para que chegasse a duvidar da existência do bode, ele escreve em poucas noites a história com deliberadas mentiras, sem se importar com o que diriam Jorge ou Tito: “Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido em victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 171). No início, ele procurava uma história para contar; ao final, a história vazia, recheada de nada, estava contada.

De toda construção fragmentária do argumento, encontramos o plano em que Díaz Grey conta como se constrói uma ficção. Ele cria Ambrosio para que haja um inventor de

uma história que esteja mais ligada à produção de um efeito de irrealidade que a um efeito de verdade (PIGLIA, 2019, p. 118). Sobre a criação de Ambrosio passeiam as versões fictícias de Tito e Malabia, que nada mais são que uma série de fantasias a partir da história de Rita e, especialmente, do bode, fruto da imaginação do criador. Assim como em *La vida breve*, há um percurso entre a realidade e a irrealidade. Entretanto, em *Para una tumba* o trânsito é feito não por Ambrosio, mas por Jorge Malabia, quando se converte em rufião e permanece no meio da ficção criada por Ambrosio. A passagem de Malabia da pensão para o quarto de Rita, contudo, não é relatada; está no âmbito do não narrado, do segredo; é uma elipse, não sabemos como eles se aproximaram e decidiram viver juntos. Aqui vemos mais uma das funções do segredo na novela, qual seja, a de fazer possível o trânsito para a fantasia (PIGLIA, 2019, p. 119). O momento da passagem sempre é elidido da narrativa, mas as consequências dele aqui são muito presentes — e paradoxais. Depois de tocar a experiência fantástica, Malabia se perde e não mais se recupera; ele perde suas ilusões e se apresenta cada vez mais cínico, condenado à dinâmica do envelhecimento em Onetti.

Em *Para una tumba*, há três instâncias simultâneas que avançam ao irreal: a primeira é a de Ambrosio, com a ficção do bode; a segunda é de Jorge, com a ficção de que é um proxeneta; e a terceira é a ficção total, que assume a forma da novela que lemos, construída por Díaz Grey (PIGLIA, 2019, p. 120). As duas primeiras estão em torno da questão da fuga da vida comum para meter-se na ficção, que trabalhamos inúmeras vezes neste texto. A terceira, todavia, parece circular em torno da questão de como se faz uma ficção, que é a pergunta incessante de Díaz Grey nesta *nouvelle*.

Para Onetti, o que verdadeiramente importa, o significado profundo das ações humanas, nunca se pode dizer ou comunicar, é sempre um mal-entendido, e a sua narrativa se torna uma conjuração contra as misérias cotidianas, uma maneira vicária de viver imerso na ficção (PIGLIA, 2019, p. 14-24). “SIEMPRE HAY ALGO que no se dice”, o *leitmotiv* desta tese, pronuncia-se mais uma vez. *Para una tumba* é a epítome, a consubstanciação da poética da ficção onettiana, um mundo novelesco que surge do desejo de transplantar o entorno imediato a um espaço imaginário, sempre distante de um relato da vida cotidiana, da realidade, mais uma vez submergido na “antirrealidade”. Uma novela não como mais uma história bem contada, uma confissão íntima, mas uma interiorização dos relatos e das experiências colhidos, próxima do mundo dos sonhos e da imaginação, que se pretende tão-somente como obra de arte, não como reconstrução de realidades (PIGLIA, 2019, p. 27).

Aqui chegamos a um ponto que se tornou um aparente impasse na elaboração deste trabalho. Ao transitar por todas as narrativas já visitadas, invariavelmente nos deparamos com uma conclusão semelhante: a construção do relato como obra de arte. Entretanto, tal conclusão sempre nos pareceu insuficiente, para não dizer vazia, afinal ela deságua em outra questão ainda mais confusa e problemática, qual seja, o que é uma obra de arte?, ou, em último esforço, o que é a arte? Acaso adentrássemos nesses debates, certamente o objeto do trabalho estaria perdido em meio a perguntas sem fim, mergulharíamos em um poço sem fundo. Queremos dizer, a solução provisória de dizer que as narrativas onettianas constituem-se como obra de arte nos parecia precária, circular e óbvia, por recorrer a uma expressão que pode ser preenchida por uma miríade de sentidos e significados: a obra de arte.

No entanto, o embaraço começou a se desfazer quando descobrimos a correspondência de Juan Carlos Onetti com Julio E. Payró, reunida no livro *Cartas de un joven escritor* (2009), editado, anotado e prefaciado por Hugo Verani. Como se sabe, ao longo do trabalho, já nos referimos muitas vezes a algumas das cartas desta publicação, mas convém detalhar que a descobrimos somente depois de nos depararmos com o estorvo da questão em torno da obra de arte, que se pronunciou definitivamente ao final da leitura de *Para una tumba*. Por mais que as missivas tenham iluminado ideias anteriores, foi nelas que descobrimos a aparente solução para o nosso impasse, que parece repousar sobre um assunto muito pouco debatido na fortuna crítica do autor, a saber, a relação da escrita de Onetti com a pintura modernista, em particular a pintura pós-impressionista. As influências da obra de arte pictórica na elaboração da escritura de Juan Carlos Onetti é o tema que enfrentaremos no próximo trecho.

Acrescente-se que Onetti, evidentemente, não se volta apenas para a pintura da virada do século, mas a mistura de forma direta com a literatura vanguardista do período, em particular com os escritos de Marcel Proust, James Joyce e Ernest Hemingway (William Faulkner viria um pouco depois, mais precisamente após a publicação de tradução de *The wild palms — Las palmeras salvajes —*, feita por Jorge Luís Borges em 1940). Ou seja, não estamos falando da obra de arte no seu sentido mais amplo e inesgotável, mas de uma arte de vanguarda do início do século XX. Os marcos e as limitações da ideia de obra de arte que interessavam a Onetti no período estão muito bem delineados nas cartas trocadas com Payró.

Depois de aclarada a proximidade de Onetti com a pintura, voltaremos à última novela sanmariana, *La muerte y la niña*. Sigamos.

6. ONETTI E A PINTURA: A ESCOLHA PELA ARTE POÉTICA

Julio E. Payró (Buenos Aires, 1899–1971) foi pintor, professor universitário, historiador e crítico de arte dos mais destacados. Autor de dezenas de livros (mais de 40), fundador do Fondo Nacional a las Artes de Argentina e da carreira de História del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA), Payró tornou-se patrono do Instituto de Teoría e Historia del Arte de la UBA a partir de 1972. Ele foi aluno da Académie Royale des Beaux-Arts, na Bélgica, e estudou na Europa por mais de 20 anos, regressando definitivamente a Buenos Aires em 1927. O seu primeiro orientador foi Joaquín Torres García, artista e teórico fundamental do Uruguai, com quem manteve estreita amizade por toda a vida. Por seu intenso trabalho no âmbito universitário uruguaio, Julio Payró recebeu a *láurea de Doctor Honoris Causa* da Universidad de República em 1949²³.

Onetti e Payró mantiveram uma longa conversa epistolar por quase 20 anos, especialmente entre 1937 e 1943. Depois deste ano, apenas três cartas tardias foram conservadas, datadas de 1946, 1947 e 1955. Como se vê, os dois surgem como antípodas. Payró o intelectual que rodava o mundo, cosmopolita, de sólida formação humanística, e Onetti o sedentário escritor, autodidata e anti-intelectual, que nunca concluiu o ensino fundamental (VERANI, 2009b, p. 11). São personalidades e artistas radicalmente distintos. Apesar disso, a correspondência de Onetti dirigida a Payró sugere uma amizade amparada por admiração, afeto e respeito mútuos. Nas cartas, é possível perceber que eles mantinham uma forte relação pessoal com Torres García, que deve ter contribuído para que os dois se aproximassem.

É preciso dizer que as cartas revelam traços da personalidade de Onetti que, no mais das vezes, são ocultados, como o altíssimo apreço pessoal pelo seu interlocutor, a admiração artística e cultural, a busca por uma amizade, com certa cobrança por encontros, passeios, férias compartilhadas, respostas, enfim, a procura pela correspondência do sentimento afetivo. Além disso, vemos a alegria genuína do autor ao receber uma carta e de perceber que o amigo também se interessa pelas suas. Traços que parecem muito distantes da figura pública de Onetti, que não era dado a elogios e mantinha uma distância regulamentar do círculo intelectual de então. Por mais que sejam interessantes as demonstrações de afeto, as confidências trocadas, a honestidade como ele

²³ Adaptamos, brevemente, o currículo apresentado na nota prévia de *Cartas de um joven escritor* (VERANI, 2009, p. 9)

se expõe - as agruras financeiras, o malogro dos seus relacionamentos amorosos, a solidão, a incomunicabilidade e a incapacidade de se relacionar com o entorno -, procuraremos nos fixar nas discussões artísticas propostas nas cartas.

Nelas, há uma paixão compartilhada pela cultura moderna, algo incomum nos registros sobre a vida de Onetti. Nota-se que há ali um aspirante a escritor que, muito além dos famosos romances policiais que costumava ler sem pausa, era um grande leitor de obras bem mais complexas, nos originais em inglês e francês, e um aficionado pelo cinema. Como registra Verani, “Sobresalen, ante todo, las reflexiones sobre literatura y arte, de gran utilidad para comprender mejor la poética onettiana” (VERANI, 2009b, p. 14). Estamos falando dos anos de formação do escritor Onetti, que iniciou a troca de mensagens quando contava com 28 anos de idade. Na época, JCO havia publicado somente três contos (Verani rastreia outros três anteriores a *El pozo*, sempre ocultados pelo próprio autor). Mesmo assim, desde as primeiras cartas, fica patente a resolução de Onetti de escrever sem medida e de ser um autor literário, bem como a consciência do valor de sua obra (VERANI, 2009b, p. 15).

A paixão pela escrita é revelada com uma intrepidez inegavelmente onettiana, sem qualquer receio de ser mal interpretado, repreendido (em tempos atuais, diríamos “cancelado”, não?) ou incompreendido. Na carta 21²⁴, Onetti expõe: “Lo único que se puede hacer es entregarse; sin miedo a usar figurines pasados de moda, sin miedo a la cursilería, al melodrama, a la pasajera incompreensión.” (VERANI, 2009b, p. 78). São inúmeras as referências à vertiginosa escrita, como na carta 36, em que fala de “Las enormes, rabiosas ganas de escribir que tengo.” (VRANI, 2009b, p. 104). Desde então, escrever e viver passam a ser coisas muito próximas para Onetti. Verani observa a repetição de expressões como “Yo escribo”, “Y escribo”, “Escribo y escribo”, “Yo escribo, nada más”, dispersas pelos textos (VERANI, 2009b, p. 16), que se reiteram por mais de 20 cartas. As missivas comprovam a entrega total de Onetti à escrita, algo que conservou até os últimos dias, a decisão firme — talvez por ser a única possível — de viver imerso na literatura, de assumi-la como destino, como tentativa de dar sentido à vida (VERANI, 2009b, p. 16). Algo que, ao que parece, já vimos espalhado em personagens como Brasuen e Díaz Grey, ao menos. Vale lembrar o capítulo 4 de *La vida breve*, intitulado “La salvación”, em que Brausen considera: “pero yo tenía entera, para

²⁴ Hugo Verani tenta organizar as cartas de forma cronológica, da número 1 à 67, com a ressalva de que a maioria delas não era datada por Onetti (“porque no me da la gana”), e sim de forma aproximada pelo próprio Payró, e de que algumas delas extraviaram-se ao longo do tempo.

salvarme, esta noche de sábado; estaría salvado si empezaba a escribir el argumento para Stein.” (ONETTI, 2013, v. 1, p. 46); bem como as palavras de Díaz Grey ao final de *Para una tumba*: “Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea (...)” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 171).

O ceticismo de Onetti diante da vida - tão marcado em suas obras - também se pronuncia recorrentemente nessa correspondência. A descrença em qualquer possibilidade de ação social, de intervenção na comunidade, resvala para uma indiferença profunda, com a consciência de que tal inatividade também é esvaziada de sentido. Na carta 7, ele confidencia, sob clara influência do tema do livro de Eclesiastes²⁵: “(...) convengo en que todo es vanidad. Pero lo más terrible es la de no hacer nada; posiblemente porque paralelamente con ella está la conciencia de la tontería de todo.” (VERANI, 2009b, p. 48). Na mesma carta, Onetti revela a apatia e a impassibilidade diante do mundo: “Lo malo es que todo eso (eso todo es muy amplio y lleno de cosas) me está madurando una cínica indiferencia nacida tiempo atrás.” (VERANI, 2009b, p. 48). No entanto, conclui com uma brasa de esperança: “Pero yo creo que el desarrollo del humano espíritu, como la historia, no se realiza en una inflexible línea recta; esto me consuela” (VERANI, 2009b, p. 48). Verani relembra que tais perspectivas — ou a falta delas — estão delineadas no prefácio de *Tierra de nadie* (1941), novela, por sinal, dedicada a Payró, em que Onetti adverte: “(...) que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia.” (VERANI, 2009b, p. 17). A esta altura, não precisamos repisar as inúmeras passagens de *El pozo*, *La vida breve* e demais obras que seguem no mesmo rumo.

Fizemos mais uma referência à incredulidade de Onetti - sim, reconhecemos que já foram demasiadas e que havíamos nos comprometido, no início do capítulo, a não nos debruçarmos sobre aspectos mais pessoais apresentados na correspondência - apenas para finalmente nos aproximarmos da relação da escrita com a pintura, afinal ela se apresenta nas duas primeiras cartas através de certo desejo reiterado do autor se isolar, ou melhor, insular-se. Algo muito próximo do que Onetti propunha na coluna de *Marcha*: “Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo” (ONETTI, 2009, v. 10, p. 30).

²⁵ Eclesiastes 1:2: “Vaidade das vaidades, diz o pregador, vaidade das vaidades, tudo é vaidade.” (BÍBLIA, 1995, p. 850).

Na primeira carta, Onetti lança uma pergunta singela: “¿Qué decirle de su carta sobre mi islita, ínsula o islote?”²⁶ (VERANI, 2009b, p. 35). A alusão a uma ilha paradisíaca remete diretamente ao desejo incontido de Aránzuru, personagem de *Tierra de nadie*, de escapar: “— La isla. No voy a hacer nada. Es el único sitio en que se puede no hacer nada sin hacerle mal a nadie y sin que nadie se interese.” (ONETTI, 2013, v. 7, p. 186). Na segunda missiva, Onetti diz ao pintor: “váyase a la isla y pinte; envuélvase con trapos y pinte; muérase de hambre y siga pintando; quédese leproso y pinte otra vez.” (VERANI, 2009b, p. 39). Na terceira, ele se refere diretamente à ida de Gauguin à Polinésia, ao mencionar o livro *Historia del arte*, de Elie Faurie que: “(...) opina que Gauguin es débil y el otro (Cézanne) fuerte; porque no es necesario irse a las islas para encontrar pureza y el orden.” (VERANI, 2009b, p. 42), argumento que Onetti considera duvidoso. Cabe lembrar que Aránzuru idealiza uma fuga a Faruru, uma ilha polinésia, cujo nome provém de uma série de gravuras em madeira de Gauguin intitulada *Te faruru*, que significa em maori “aqui se hace el amor” (VERANI, 2009b, p. 18-19). Apesar de irmos Tateando entre expressões lançadas em cartas e trechos das primeiras novelas do autor, vai se descortinando a influência direta de Gauguin para os escritos de Onetti.

É curioso perceber a ênfase no isolamento sendo revelada em cartas que buscam um interlocutor, alguém com quem compartilhar impressões artísticas, dividir experiências e criar laços de amizade. No período inicial da correspondência, Onetti (ou Perequito el aguador) escrevia as suas críticas ácidas na coluna “La piedra en el charco” e lançaria *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1940) e a coletânea de contos *Un sueño realizado* (1941). O tom das cartas é muito distinto daquele que conhecemos das notas do semanário *Marcha*. As cartas não estão voltadas à produção literária uruguaia ou rioplatense, mas à grande narrativa universal, à pintura moderna, ao cinema contemporâneo, bem como às vidas privadas e às convicções políticas de cada um. Como ressalta Hugo Verani:

(...) sus observaciones epistolares revelan la importancia formativa que tuvo para él la pintura francesa de fines del siglo XIX y la novela europea de comienzos del siglo XX. En efecto, su profunda admiración por los maestros del arte narrativo, Marcel Proust y James Joyce, que no sólo transforman las formas novelísticas, sino que acentúan la fusión de las artes, bajo el hechizo de la pintura y de la música, va dejando huellas nada sorprendentes. Lo verdaderamente insospechado es el

²⁶ De logo, nota-se que a carta 1 não foi a primeira trocada entre eles, afinal Payró já havia escrito sobre a tal ilha de Onetti.

papel central que desempeña la pintura en la construcción artística de su obra narrativa. (VERANI, 2009b, p. 20).

A descoberta de que Onetti se importava com outras artes e com a crítica a respeito delas não é suficiente para merecer maior destaque. A questão se volta para a averiguação se o autor se valia das artes visuais em sua literatura e, em especial, como promoveria a transfiguração da imagem pictórica em narrativa. Em 1937, na carta 3, Onetti aclara um pouco o assunto:

Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnica y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en la música. El por qué de esto no lo veo muy claro. Acaso porque la pintura es mucho más oficio que su otra hermana; al tratar de ella la gente se refiere, trabaja con elementos concretos y demostrables (en un aspecto, al menos). El color en pintura es color; en literatura es imagen, manera de decir, de aproximarse a la sensación que -a Dios gracias- termina siempre por escapar. (VERANI, 2009b, p. 41).

Sobreleva-se o desinteresse de Onetti pela crítica literária como reflexão para a sua composição, ao passo que a crítica das artes plásticas abre outras portas. Ainda na primeira carta, ao se referir a um artigo de Payró sobre uma pintura de Henri Rousseau, ele afirma: “Siempre he pensado que la crítica debía ser así. Tomar los elementos, las sensaciones de belleza de una obra de arte y hacer con ellas una nueva belleza; pero exclusivamente con ellas, no haciendo literatura.” (VERANI, 2009b, p. 37). O comentário surge depois de uma menção ao livro *Realismo mágico*, de Franz Roh (1927), que trabalha uma visão muito distante da latino-americana de realismo mágico, mais preocupada, em especial em Carpentier, em se voltar ao contexto, ao referente extraliterário. Onetti se interessa pelo retorno à realidade proposto por Roh, mas que se dá de forma não imitativa, descritiva ou anedótica da realidade; uma nova objetividade, uma nova estética que não é reflexo da natureza, mas uma criação que reconstrói o mundo do visível realçando a convivência entre o objetivo e o subjetivo, o irracional e o racional: a composição e o poder do devaneio para criar as cenas (VERANI, 2009a, p. 11).

Ele cita a pintura *A cigana adormecida* (1897), de Henri Rousseau, que é comentada no livro de Roh, em que há uma mulher dormindo em um deserto noturno, sob uma lua cheia, com expressões indecifráveis. A cigana traja um vestido multicolorido, listrado, e está deitada sobre uma colcha que parece feita da mesma fábrica, ladeada por uma espécie de banjo e um vaso de barro. Ao lado dela, mas um pouco acima, há um leão que talvez a fareje. Os elementos do quadro não nos conduzem a uma interpretação

objetiva, mas subjetiva. As coisas aparecem fora do lugar, não são uma recomposição do real, mas uma projeção poética aberta a interpretações e sensações múltiplas. Não há um propósito narrativo em si, uma história a ser contada, mas um fulgor poético, uma nova beleza, como sugere o próprio Onetti. Aqui começamos a perceber a influência direta da arte pictórica pós-impressionista na obra do autor estudado. Lembremos que estamos debruçados sobre um escritor dedicado a escrever histórias por vezes vazias, mais ocupado com a elaboração das frases, as suas interrupções e os seus silêncios, do que com a fábula a ser contada. Alguém que mimetiza o mundo retirando as coisas da sua ordem habitual, com transições espaciais e temporais impossíveis, deixando tudo fora do lugar.

Para citar um exemplo, no conto “Las mellizas” (1973) é perceptível o cuidado com a construção de uma imagem, revelada em meio a névoas da noite, do sonho ou da embriaguez, que se sobrepõe a uma história. Logo no início, o narrador conta que fora assaltado pela recordação das gêmeas, nascidas com meia hora de diferença, que ele conheceu 15 anos antes, cujos nomes desconhecia: “(...) la alegría indudable que me daba estar metido en el centro mismo de aquella miseria perfecta que parecía, asombrosamente, haber sido inventada para mí y por mí.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 221). A história não é tão relevante, pouco importa se foi inventada ou vivida por ele. Deliberadamente, deixa-se a dúvida se o nascimento delas se deu apenas na mente do narrador, se foi ele quem deu a vida a elas com o intervalo de meia hora. Rebaixada a fábula, a ênfase na imagem se apresenta, como em uma pintura:

Miraba el pelo largo y pesado de la mujer, castaño, recogido y a medias deshecho en la nuca, rodeando una cara infantil y pálida, con una nariz recta y muy corta, con una boca grande y mal pintada que penetraba con cada risa en los huecos hambrientos de las mejillas. Le miraba las manos sucias, flacas y largas, la humillación del vestido de verano, no hecho para ella, opaco y mustio por los lavados, demasiado amplio para el pecho chato, con aberturas excesivas para los flacos brazos de muchachita. (ONETTI, 2013, v. 6, p. 222).

Mais uma vez, surge uma ninfeta precarizada, miserável e irresistível, que atrai e dá pena, uma figura que desperta compaixão e um brilho de perversidade em quem conta a história. Tudo isso provém da imagem, uma pintura cheia de sombras e imperfeições, com traços barrocos e fendas famintas nas bochechas. É essa figura contraditória que interessa à narrativa e ao narrador, “no la muchacha larga y desnutrida, no su cara pequeña e inocente, ni siquiera su candorosa y desafiante manera de fumar cigarrillos baratos del paquete arrugado.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 223), mas “ella y su contraste con las calles nocturnas, con las astucias de la prostitución, con las técnicas y los regateos em el

desamparo de las amuebladas”. A aparição da pobre garota provoca uma perturbação no ambiente, e aí reside o interesse do autor: o fulgor poético de tal perturbação. Uma presença que contrasta com o contexto, algo fora do lugar, como uma cigana dormindo, um banjo, um vaso e um leão reunidos sob uma confusa lua em uma noite no deserto.

Nas cartas, Onetti se volta à pintura pós-impressionista, que se inaugura em 1886 e segue até a morte de Cézanne em 1906, com atenção especial para três artistas: Henri Rousseau, o próprio Paul Cézanne e Paul Gauguin (VERAI, 2009b, p. 11). A partir desses escritos, é possível notar que ele se familiariza com tal movimento pelas mãos de Torres García e Payró. Mesmo que não disponha de ferramentas teóricas para melhor abordá-los, Onetti compreende a capacidade dos pintores em questão de transcender o mundo cotidiano ao imaginário, sem se confundir em nada com o realismo mágico latino-americano. Como assinala Julio Payró, citado por Verani: “(...) no son la transcripción fiel y menuda de una realidad para él muy conocida, sino la transposición de esa realidad en un mundo nuevo, creado por su plástico poder de reconstruir imágenes.” (PAYRÓ, 1937, p. 3, apud VERANI, 2009a, p. 12). Essa nova dimensão arquitetônica da arte abre outras perspectivas composicionais para Onetti, que se lança na busca de formas criativas menos realistas e mais alusivas e poéticas (PAYRÓ, 1937, p. 3 apud VERANI, 2009b, p. 12). Na carta 38, Onetti exprime com maior clareza as novas dimensões artísticas, projetando-as no seu interlocutor:

Yo creo que Vd. cree que hay una zona, en el espíritu, pongamos, que se llama arte y que no es la realidad; una zona donde el hombre alcanza el misterio, el infinito, Dios, el Cosmos, la esencia; el alma de la creación, allá en los cielos y en la cosa más humilde y doméstica. (VERANI, 2009b, p. 75).

A arte está situada entre a mais alta possibilidade de elevação humana e a mais comezinha. Em outras palavras, a arte se nutre dessas fontes e as transforma em algo que ultrapassa a representação do real. Ele estabelece, na mesma mensagem, uma comparação entre uma fotografia de um anúncio do uísque escocês John Haig e uma suposta pintura de Matisse, para falar do que entende como arte. Nas duas imagens, haveria uma garrafa quadrada e uma mulher que fuma. A primeira não seria uma obra de arte porque retrataria a realidade garrafa e a realidade mulher. Matisse, por outro lado, pinta a garrafa e a mulher, ou, em realidade, bebe da garrafa e pernoita com a dama para alcançar as almas reais de ambas. Ele toma o uísque e observa “los deseos, reacciones, gestos, vacilaciones, olvidos, risas y llantos y etc. de la nonchalántica dama que fuma” (VERANI, 2009b, p.

75). Porém, na eventualidade de não consumir tais atos, Matisse vai e os pinta. Como uma mãe com seu filho, a realidade gera a essência artística, mas essa essência precisa permanecer. Assim como não importa ao bebê eventuais defeitos que a mãe ostente, porque ele a vê e a sente de maneira distinta, a arte não está atenta à realidade tal como ela é. A garrafa pode estar desequilibrada no quadro; a mulher pode não ter um nariz. Onetti conclui a ponderação com uma pergunta: “¿Por qué no exige que el tema sea la esencia artística del tema real, como antes, y que la obra literaria suceda en la zona del arte, afuera y arriba de la realidad?” (VERANI, 2009b, p. 75). Para ele, o trabalho artístico está em pintar, descobrir ou criar a essência artística de um tema qualquer. Não cabem perguntas ao pintor sobre como realmente foi a sua experiência pessoal com a garrafa quadrada ou com a mulher, pois não se trata de uma mulher, não há uma garrafa; apenas são cores e formas. Mulher e garrafa são indispensáveis para que o tema seja reconhecido, já que nascem da realidade, elas dão sustentação à obra, que não pode renunciar totalmente à realidade. Contudo, em verdade, elas são tão-somente o alimento para a sensação artística que se quer transmitir.

A partir de tal premissa, Onetti se vale da divisão entre “arte informativa” e “arte poética”, que havia sido pontuada por Payró em um comentário no jornal *La nación*, para usar uma metáfora (machista, como de costume): “proceder con la realidad como con una hermosa mujer, a la que se ama y no se respeta” (VERANI, 2009b, p. 77). A inspiração surge de algum ponto da realidade, mas a arte poética não deve mais nada a ela, pois se projeta em outro registro, que extrapola o real.

Gauguin é o artista mais mencionado por Onetti, parece ser o seu preferido. Hugo Verani chama a atenção para a ironia em torno dessa preferência, considerando que o francês se destaca pelo exotismo temático, pela intensidade da luz e pelo forte colorido das paisagens tropicais (VERANI, 2009b, p. 77). O Onetti *noir*, cinzento, dos quartos fechados, dos homens estirados sobre camas a observar os efeitos da umidade no teto, dos proxenetas, do mundo da marginalidade urbana, identifica-se com a pintura do seu aparente oposto. Entretanto, Onetti via na obra de Gauguin um uso peculiar de luz e sombra, com fortes contrastes, que constrói mistérios, como na pintura *De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?* (1897). Como observa Verani, talvez o aporte essencial do pintor francês seja resultado de sua maneira de objetivar dramas emotivos, de intensificar o mistério interior, uma fatalidade indefinida, uma tendência construtiva do mundo que restaura os privilégios da imaginação (VERANI, 2009a, p. 13). Comentando a pintura *Mulher com fruto* (1893), de “mi querido Gauguin”, Onetti avalia: “Yo, miope

de mí, siento que ese cuadro es perfecto. Matematicamente perfecto, si se exige el término, en dibujo y color. Y ventaja a las obras maestras de Cézanne porque, dentro de un orden severo, hay allí toda la poesía que hasta la fecha es posible poner en un cuadro.” (VERANI, 2009b, p. 42).

Apreciando as obras de Gauguin e Cézanne, Onetti intui as possibilidades criativas de uma pintura liberada de artifícios decorativos, do sentimentalismo e dos propósitos morais (VERANI, 2009a, p. 13). Há nele, assim como nos pintores, o desprendimento do critério da verossimilhança, a possibilidade de evocar questões artísticas muito mais amplas, mesmo que falando (escrevendo ou pintando) sobre situações cotidianas, retratos e naturezas mortas — a propósito, “naturaleza muerta” é o título de um dos capítulos de *La vida breve*. Não se vê a intenção de imitar a realidade, mas de projetá-la como uma ideia mental do artista, algo que não mais pertence ao reino do real. Ele pode deformar corpos, mutilá-los, transformar uma paisagem em algo que claramente não é mais uma paisagem, em uma elaboração cubista que não reconhece os limites das representações visuais.

Nas cenas sanmarianas, há uma preocupação maior com a descrição de gestos e movimentos corporais, pormenores aparentemente desimportantes, mas que revelam algo de oculto que se tornará central — até mesmo pela ausência — na construção plástica da narrativa. Verani chama a atenção para a frequente distorção expressionista das mãos de personagens, que, quase autônomas e desprendidas dos corpos, desatam muitas vezes a narrativa (VERANI, 2009a, p. 15-16). O maior exemplo desse procedimento é encontrado nos primeiros parágrafos da novela *Los adioses* (1954), que Saer costumava dizer que eram decorados por todos os aspirantes a escritores de sua geração (SAER, 2012, p. 6):

Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada. (...) Quisiera no haberle visto más que las manos, me hubiera bastado verlas cuando le di el cambio de los cien pesos y los dedos apretaron los billetes, trataron de acomodarlos y, en seguida, resolviéndose, hicieron una pelota achatada y la escondieron con pudor en un bolsillo del saco; me hubieran bastado aquellos movimientos sobre la madera llena de tajos rellenos con grasa y mugre para saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 45).

A respeito de Cézanne, Onetti se volta ao aspecto inacabado de algumas de suas obras, com omissão de certas cores em seus quadros, alguns vazios, provocando, mais uma vez, um mistério sobre a obra em si (VERANI, 2009a, p. 14). Hugo Verani conta

uma anedota de que Rousseau costumava dizer que gostaria de concluir tais pinturas, preencher os vazios. Cézanne exhibe os mecanismos da criação artística sem qualquer preocupação com a ilusão da representação. A narrativa de Onetti promove algo semelhante ao ocultar detalhes e deixar vazios pelo texto, cuja solução sempre nos escapa e nos envolve ainda mais. A sua escrita se aproxima das ausências de algumas obras de Cézanne. O recém citado Saer, ou melhor, o narrador de *El entenado*, ao ponderar sobre os ciclos do mundo desconhecido em que se encontrava, parece entender algo parecido ao que Onetti via nos vazios, a importância da ausência para a renovação da vida e da ação: “Parecían presentir la falta de algo sin llegar a nombrarlo; como si buscaran sin saber qué buscaban ni qué les había perdido.” (SAER, 2013, p. 89). Ao longo deste trabalho, nós debatemos detidamente a autorreferencialidade e a importância dos vazios (os segredos) na obra de Onetti. Mais uma vez, “SIEMPRE HAY ALGO que no se dice”, como revelou a Payró. Pelo que examinamos das cartas, é da pintura que provêm tais inclinações.

No documentário *Jamás leí a Onetti* (DOTTA, 2010), os realizadores acertam com maestria algumas das questões que Juan Carlos Onetti buscou na pintura modernista e projetou em sua obra literária. Primeiramente, a longa cena em que os cantores Fernando Cabrera e Jorge Drexler conversam sobre a composição de suas canções. Cabrera inicia o assunto ao falar sobre uma extensa canção que está compondo sobre o ato de criação, que será feita para o próprio documentário a que assistimos. Uma canção com cinco partes distintas. Drexler, de pronto, cantarola “Happiness Is a Warm Gun”, do álbum branco dos Beatles, a sua referência de uma música formada por partes muito diferentes entre si. Os dois passam a debater a forma da poesia que querem musicar, o tamanho das estrofes, a métrica, o estribilho, como tais partes podem se integrar de alguma maneira. Cabrera compartilha como inicia a elaboração de suas músicas, a maioria pensada no caderno por meses, e não no violão. A música vem naturalmente, surge das notas registradas no papel. O diálogo sai da palavra dita e passa à musicada, os dois vão mergulhando em notas e frases, a imagem deles é cortada (entra uma de Eduardo Galeano), mas o áudio permanece com os dois testando, inventando, engendrando. É uma bela narrativa sobre a criação artística, em que Onetti, que seria o objeto do documentário, não precisa aparecer no primeiro plano, pois a sua essência está ali. Depois da cena de Galeano, em que ele divide com o espectador o mais famoso ensinamento que recebera em seus encontros com Onetti: “las únicas palabras que merecen existir son las palabras mejores que el silencio”, os dois cantores voltam ainda mais mergulhados na composição, já com uma melodia

provisória, deparando-se com as dificuldades de dar uma forma musical a tantas palavras. O encontro dos dois termina na pequena varanda do apartamento madrilenho, onde Drexler revela que, para criar, muitas vezes inspira-se no dia a dia das pessoas andando pelas ruas e pelas praças. Corte seco. Há uma história contada aqui que reflete o que nós queremos sacar das cartas de Onetti para Payró. O tema surge da realidade que cerca o artista (um tema qualquer), que ele vê da varanda — como Díaz Grey sempre olha a cidade através dos vidros da janela de seu consultório. A partir do tema, ele se encerra e cria. Há um percurso criativo que vai da realidade, passa pelo ato de criação e se converte em obra de arte, que já não mais responde ao mundo do real, afinal, está em outro plano, o artístico. “Allí donde todos los hombres ven cosas concretas: un libro, una flor, el artista ve cosas desconocidas que no podría nombrar.” (TORRES GARCÍA, 1974, p. 30 apud VERANI, 2009a, p. 14).

Verani conclui que a pintura de vanguarda estimula a sensibilidade de Onetti. É dela que surge a multiplicidade de planos narrativos, a justaposição e a simultaneidade de tramas paralelas, a mistura de realidades criadas pelo artista, o uso do claro-escuro, a espacialização do tempo, tudo isso Onetti absorve da pintura — e do cinema também, por suposto (TORRES GARCÍA, 1974, p. 30 apud VERANI, 2009a, p. 15).

Jamás leí a Onetti (DOTTA, 2010) acerta novamente ao esquadrihar um mapa impossível da cidade de Santa María. No início do documentário, o diretor da Biblioteca Nacional del Uruguay, Tomás de Mattos, apresenta o desenho de um mapa de Santa María feito pelo próprio Onetti²⁷. Ele adverte que o papel não refletia a imagem real (ou fictícia) de Santa María. Mattos cita um escrito de Onetti que está no arquivo da biblioteca (repetido em algumas entrevistas do autor): “Santa María no existe más allá de mis libros. Si existiera realmente, si pudiera vivir, o viviera allá, inventaría una ciudad que se llamara Montevideo”. Ele sublinha a necessidade de Onetti de ambientar a sua ficção em uma cidade imaginária chamada Santa María, como fez o seu amigo e professor Joaquín Torres García no livro *La ciudad sin nombre* (1941). Mattos enfatiza que a cidade de Santa María muda consideravelmente ao longo dos livros de Onetti. Depois de uma tentativa de analisar a importância do rio na cidade, o documentário corta para o artista Tunda Prada, que aparece assoviando o *leitmotiv* do filme (a música criada por Cabrera com a ajuda de Drexler) e começa a desenhar, a partir da fonte da praça, um possível mapa de Santa María. Prada vai expandindo o desenho no decorrer do filme, as histórias onettianas vêm

²⁷ Desenho que conhecemos e analisamos pessoalmente ao ter acesso ao arquivo de Juan Carlos Onetti na Biblioteca Nacional.

à tona. Há uma atenção especial para como a obra artística vai sendo criada, como os traços são lançados no papel, como encaixar as memórias de tantos romances, contos e novelas nesse mapa, com menções especiais a *Juntacadáveres*, *El astillero*, *La novia robada* e *La vida breve*. Projeta-se mais denso que um mapa geográfico, ele é também arquitetônico e, acima de tudo, “histórico”, no sentido da passagem do tempo (um desenho do tempo sanmariano). O mapa vai se espalhando pelo papel, nascendo no exato momento em que os traços vão sendo lançados, com atenção aos detalhes da composição e sem ordenamento prévio, sem planejamento anterior. O desenho de Prada surge de forma muito parecida à escrita de Onetti, apegada ao fulgor do instante da passagem das palavras do mundo das ideias ao papel, com sua ortografia inconfundível, sem pressa. A última imagem que temos da Santa María de Tunda Prada surpreende por suas dimensões, com inúmeros quarteirões, bairros, colônias, praças, com as construções ao longo do rio, o estaleiro abandonado, as possíveis formas de transporte, enfim, uma cidade-mosaico, composta por tantas Santa Marías que vão sendo criadas ao longo dos livros de Onetti sem muitas descrições, mas com uma atmosfera e um espírito característicos e indelévels. Diante do desenho aparentemente finalizado, o artista se pergunta: “¿Qué más?”, como se algo estivesse faltando. Em seguida, no filme, o mapa é queimado. Parecia-nos, inclusive, que a destruição do mapa havia sido feita em computação gráfica, ou seja, que ele havia sido conservado e aquilo fora uma mera representação. No entanto, no vídeo de um colóquio realizado sobre o documentário (CASA DE AMÉRICA, 2012), Mariela Besuievsky, produtora-executiva do filme, esclarece que Tunda Prada realmente queimou o desenho depois de pintá-lo. Segundo ela, o artista queria respeitar a intenção de Onetti de que a cidade permanecesse apenas no plano imaginário e por isso destruiu o mapa físico por ele elaborado. Além disso, Prada reproduz o ato final de Medina, em *Dejamos hablar al viento* (1979), de destruir a cidade maldita com o fogo. Independentemente da intenção, mais uma vez o documentário consegue fixar a criação como o ponto mais importante para o autor (e para Tunda Prada também), como se a obra, depois de pronta, de alguma maneira se desvanecesse, projetasse-se para outra esfera, através do símbolo ritualístico do fogo. Tanto é assim que Onetti assegurava que nunca relia os seus escritos²⁸; daí o título *Jamás leí a Onetti*.

²⁸ Na carta 62, Onetti declina mais uma vez a dificuldade de ler a sua própria obra: “Cuando me devuelvan los ejemplares presentados al concurso — y sin premio, claro — veré un poco eso, si puedo, porque cuando escribo algo tengo que hacer un esfuerzo muy cansador para superar el asco que me produce la lectura.” (VERANI, 2009b, p. 153).

Como sabemos, o mundo literário de Onetti surge de uma tríade de desencanto, desolação e incomunicabilidade, que, para ser superada, demanda uma projeção e uma partida rumo ao imaginário. Nós acompanhamos o nascimento de vidas imaginárias em uma cidade imaginária, que são fruto (vidas e cidade) da imaginação de um personagem ficcional: Brausen, o criador. A cidade de Santa María não é descrita com preocupações realistas; não há uma topografia delineada, o casario não é propriamente detalhado, não há uma história fundadora. O autor descortina, em verdade, uma cidade muito pessoal, habitada por tipos muito exclusivos, que sempre se repetem, sem a preocupação de criar um espaço urbano verossímil; uma cidade que nos remete a “Considerações do poema”, de Carlos Drummond de Andrade:

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
— Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu (DRUMMOND DE ANDRADE, 2012, p. 9).

A nosso ver, a cidade fora do tempo e do lugar, a cidade sem história e geografia estáveis, a cidade antirrealista, os personagens peculiares, sempre reconhecíveis mais pelo gestual do que pelas próprias palavras, tudo isso revela a proximidade de tal construção literária com a pintura desestabilizada da virada do século XIX para o XX. Mais do que escrever, Onetti pinta a cidade de Santa María e revela o prazer de pintar essa cidade absurda a cada página.

Antes de fechar este ponto, é preciso falar, mesmo que rapidamente, que Onetti descobre a pintura modernista no mesmo período em que conhece autores literários de vanguarda, como Joyce, Proust, Hemingway e Faulkner. Ambas descobertas estão entrelaçadas. Para Verani, a partir de tais escritores — e de Huxley, Dos Passos e Céline —, o romance não é mais uma história bem contada, uma confissão íntima nem uma recriação social e psicológica (VERANI, 2009a, p. 20). Entram em cena o mundo dos sonhos e da imaginação, os segredos e vazios, os mal-entendidos entre o ser humano e o mundo. É nesse contexto que a narrativa parece mais concentrada na ideia de obra de arte, na ênfase ao artístico, na arte poética, e não na arte imitativa ou na arte informativa, como denominava Payró.

Agora finalmente podemos entender com maior clareza a ideia da narrativa como obra de arte: um novo tipo de criação literária, que, mesmo que inspirada por realidades, não mais responde à realidade, mas tão-somente ao universo artístico. Uma arte poética

que não se ocupa com ideias como entretenimento, ensinamento, convencimento ideológico ou metafísico; pelo contrário, uma arte que busca o mesmo tratamento para a literatura que ele percebia na pintura que aqui tratamos e nas narrativas joyceanas e proustianas (VERANI, 2009b, p. 28).

Na época mais intensa da troca de cartas, que corresponde ao tempo em que está ocupado com a pintura e as vanguardas literárias, Onetti amadurece a sua escrita, que desaguará logo mais na Saga de Santa María. Em certo ponto, na carta 26, Onetti comenta que havia acabado de escrever um romance e uma novela (a segunda não chegou a ser publicada): *Folletín* — cujo título seria substituído por *Tierra de nadie* — e *Disparate*. Sobre eles, Onetti expõe a consciência de que algo ainda estava faltando em suas narrativas: (*Tierra de nadie*) “me parece bien hecha, interesante, *aunque no es eso*, todavía. Terminé una ‘novela’ corta, que se llama *Disparate* y con razón. Elogios, también, aunque tampoco esto *es eso*.” (VERANI, 2009b, p. 87, grifos do autor). Já no ano de 1943, na carta 62, uma das últimas reunidas, Onetti sugere, em maiúsculas, haver encontrado uma maneira para escrever com alguma satisfação: “Pero hay otra cosa, juro: hay una manera. Es mejor que quede aquí. HAY UNA MANERA” (VERANI, 2009b, p. 153).

A descoberta da suposta maneira — uma forma de se escrever o que se pretende, de que *sea eso*, como ele diria — dá-se nos tempos em que Onetti se depara com as obras de William Faulkner, em particular *Sanctuary* (1931) e *The wild palms* (1939). Na carta 19, de meados de 1938, Onetti menciona, de passagem, que principia a leitura do autor estadunidense: “Tengo *Santuario*, em francês, de Faulkner. Recién empecé a leerlo, muy interesante y difícil.” (VERANI, 2009b, p. 71). Na missiva seguinte, ele comenta no *post scriptum*: “¿Por qué dice que Faulkner abusa del choclo? ¿Por qué el libro se llama *Santuario*?” (VERANI, 2009b, p. 77). Aparentemente, uma carta em que Onetti dissertara com mais atenção sobre *Santuario* se perde, pois na 23, de outubro de 1938, ele ressalva, em defesa de Faulkner: “Deseo aclarar una cosa: Yo le preguntaba por qué decía Vd. que Faulkner abusaba de la mazorca. Era para saber si debía tomar esa frase como una definición suya del libro. Si quería significar que Faulkner, deliberadamente, hacía una atmósfera frankensteiniana. Nada más.” (VERANI, 2009b, p. 82). Na carta 26, já de 1941, JCO declara a sua profunda admiração pelo norte-americano:

Mañana pasaré el día en Carrasco y por la noche leeré *Las palmeras salvajes*. Envídieme: por lo menos la playa; no olvido que Faulkner nos es santo de su devoción, aunque yo vea en él a mi enemigo. Claro que

hay 465784935 tipos que escriben mejor que yo; pero en la clase de cosa que yo quiero hacer mis rivales están en U.S.A. ¡Siempre el imperialismo! Pero en el caso particular de William Faulkner abrigo serias esperanzas (VERANI, 2009b, p. 106).

Juan Carlos Onetti parece haver encontrado o espectro narrativo por onde pretendia transitar, e esta é uma intuição que surge especialmente nas leituras de Faulkner e Hemingway — este também muito citado na correspondência com Payró. Eles são os seus rivais, os escritores que o desafiam, que o conclamam para uma escrita artística particular, uma nova *clase de cosas*. Para não nos estendermos ainda mais, vamos tentar entender, ao menos em parte, essa novidade estética — “una manera” — a partir de um olhar para *Las palmeras salvajes*.

O romance se inicia pelo fim. O primeiro capítulo é o desfecho de duas histórias que se alternarão ao longo da narrativa; é um capítulo paradigmático para entender o que atingiu Onetti com tanta força. O ponto final, em que se inicia o livro, apresenta uma incerteza tão intensa sobre os acontecimentos que parece interferir na própria narração, que se desnorteia a todo momento. O elemento central do primeiro capítulo é que uma mulher agoniza e precisa de ajuda. No restante do livro, as histórias de um médico e de um presidiário serão contadas de forma intercalada, com pouquíssimos pontos de contato entre si, mas que, de alguma maneira, vão se entrecruzando. A maior parte da fábula transcorre à beira Rio Mississipi (“the old man”), ou dentro dele, já que uma enchente de proporções bíblicas atinge os presidiários. Mas, voltando ao início (que é o fim, na verdade — algo de ouroboros na própria estrutura do romance), vemos como Faulkner promove a espacialização do tempo na narrativa, com o recurso acelerado a elipses de toda natureza, algo que acontecerá ainda com maior intensidade ao longo da história.

É uma forma de narrar que já desestabiliza o próprio narrador. A princípio, parece que há um narrador heterodiegético, com direito à perscrutação do mais radical discurso indireto livre, mas que vai se revelando homodiegético, como se de alguma maneira estivesse presente naquele mesmo universo, como se integrasse aquele mundo. O livro se inicia com o anúncio de que um médico havia sido chamado em sua casa e que descia as escadas para atender o solicitante. Na tradução de Borges: “Sonó otro aldabonazo, a la vez discreto y perentorio, mientras el doctor bajaba las escaleras, y el resplandor de la linterna eléctrica lo precedía en el hueco (con manchas pardas) de la escalera y en el cubo (con manchas pardas) del vestíbulo.” (FAULKNER, 1940, p. 7).

Há uma ação em curso: um pedido de socorro e um médico que procura atendê-lo. No entanto, ela é logo interrompida para que o narrador faça uma descrição do médico

— a palavra descrição é insuficiente; na verdade, é uma espécie de análise psicanalítica a partir de aspectos físicos, das roupas e dos hábitos do sujeito. Em poucas frases, desvela-se o porquê de o médico se vestir para dormir do jeito que se veste, fumar cachimbo no lugar de charutos, exercer o ofício da medicina, haver casado com sua mulher, em suma, descreve-se que ele assumiu um estilo de vida que seu pai lhe ensinou quando era jovem e ao qual ele simplesmente capitulou, como uma condenação, sem resquícios de liberdade: “porque ahora tenía cuarenta y ocho años y había tenido dieciséis y dieciocho y veinte en la época en que el padre le decía (y él lo creía) que los cigarrillos y los *pyjamas* eran para maricas y para mujeres.” (FAULKNER, 1940, p. 7-8).

O momento da ação é meramente mencionado: “era después de medianoche, aunque no mucho” (FAULKNER, 1940, p. 8). Logo em seguida, mais um mergulho na história do médico. Neste ponto, o narrador passa a estar presente no lugar e na casa, não é um observador que vê tudo de fora: “porque aquí había nacido, en esta costa, no en esta casa sino en la otra, en la residencia de la ciudad, y había vivido aquí toda su vida” (FAULKNER, 1940, p. 8). É como se o narrador estivesse falando de dentro da casa, na mesma beira do Mississipi. Por algumas páginas, o narrador se perde entre algumas histórias sobre a vida apagada do médico, a reprodução da existência do pai — “(...) y volvió a su casa y en el año se casó con la mujer que su padre le había elegido y en cuatro años fue suya la casa que su padre había edificado y también la clientela que se había formado su padre, sin perder ni añadir un cliente” (FAULKNER, 1940, p. 8) — e as poucas poses, a casa ao lado que ele aluga a veranistas ou a quem aparecer, para finalmente chegar aos inquilinos que estão morando há pouco tempo no imóvel destinado ao aluguel.

A cada parágrafo, situa-se novamente a ação em curso, mas apenas de passagem. O narrador sempre se distrai, em particular com as hipóteses morais, estéticas e constitutivas sobre os vizinhos do médico. Aqui os pensamentos do médico parecem tomar a narrativa, com um recurso muito semelhante ao que vimos em *La vida breve*. Enquanto, lá, Brausen trazia seus pensamentos entre aspas, aqui o médico os expressa em itálico, falando diretamente: “*Pero no es él corazón, se dijo el doctor*” (FAULKNER, 1940, p. 10), “*tendré tiempo de sobra para saber que órgano está escuchando; han pagado el alquiler de dos semanas*” (FAULKNER, 1940, p. 10), e assim se segue.

Em meio a inúmeras considerações do narrador e do médico, a ação volta à cena: “Iba pensando en sus inquilinos al bajar la escalera detrás del brillante haz de luz y entrar en ya frío olor a *gumbo* viejo del vestíbulo, hacia la puerta, hacia los aldabonazos.”

(FAULKNER, 1940, p. 16-17). Voltamos ao início de tudo, o médico ainda estava chegando à porta de sua casa, não havia sequer encontrado Harry, o marido que pedia ajuda. Aqui o narrador, cheio de julgamentos, apresenta mais uma faceta do patético personagem do médico:

Este hombre envejecido, lleno de tabaco, con el camión arcaico (que es ahora uno de los sostenes nacionales de la comedia), salido del sueño en la cama de su mujer estéril y ya pensando (o quizás habiendo soñado) en el profundo y distraído fulgor de odio inmotivado, en los ojos de la forastera; y él de nuevo con ese sentido de inminencia, de estar más allá del velo, de andar a tientas justo dentro del velo y de tocar y de ver (pero no del todo), la forma de la verdad, de suerte que sin darse cuenta se paró en seco en la escalera sobre sus zapatillas anticuadas, pensando con rapidez: *Sí, sí. Algo que toda la raza de los hombres, de los machos le ha hecho, o ella cree que le ha hecho.* (FAULKNER, 1940, p. 17).

A frase que não se encerra, encadeada com orações subordinadas, sempre espichando um pouco mais aquilo que perturba esse sujeito, mas sem conseguir realmente nomear o que seria, deixando vazios pelo meio do caminho; tudo parece muito semelhante ao que Onetti escreveria no universo sanmariano. O médico desperta com a imagem (em sua imaginação) do ódio generalizado dos olhos da forasteira a quem socorreria; e logo é assaltado pela sensação de iminência de estar pouco atrás de um véu, de andar às escuras, sem o véu, a ponto de quase tocar, mas sem fazê-lo, de quase ver, não o suficiente, a forma da verdade. Há uma verdade ensombrecida, desfocada, que está próxima, mas é inalcançável, protegida e escondida por um véu indefinível. Observando de outra forma, nota-se a presença de confusos contornos de uma verdade, mas cujo núcleo está oco, um vazio que atravessa o médico e provoca uma sensação inominável. São muito familiares a angústia e a perturbação do espírito por algo não identificado, mas, ainda mais, a tentativa frustrada de dar nome àquilo que retira a paz.

Em certo momento, o médico precisa regressar ao seu quarto (ele ainda havia apenas encontrado Harry na porta de casa, nem vira a moribunda, mas sabia que ela estava sangrando), e temos a imagem da esposa do médico (ou de uma velha bruxa acinzentada destruída pelo moralismo):

Ya volvía a subir corriendo la escalera; entró al dormitorio, donde su mujer se enderezó en la cama sobre el codo y lo miró lidiar con pantalones, su sombra proyectada por la lámpara en la mesa de noche, grotesca sobre la pared, monstruosa también la sombra (de ella) con algo de Gorgona, a fuerza de los rígidos papelillos atormentándole el pelo gris, sobre la cara gris, sobre el camión del cuello alto que también parecía gris, como si cada una de sus ropas participara de ese horrendo color fierro de su implacable e invencible moralidad que, según el

doctor lo comprobaría más adelante, era omnisciente. (FAULKNER, 1940, p. 19).

Discutimos longamente o papel reservado às mulheres nas obras de Onetti, com atenção particular para a mulher envelhecida, muito bem representada por Gertrudis em *La vida breve*, depois da ablação da mama. Nenhuma mulher de Onetti é tão duramente apresentada como a senhora do médico, que não só perdeu a cor, mas sugou o colorido de tudo que a cercava - “una mujer deformada (...) que había empezado a volverse toda gris hacía ya unos diez años, como si en pelo, y el cutis se hubieran alterado sutilmente junto con el tono de los ojos, por el color de sus trajes de casa” (FAULKNER, 1940, p. 13); que a única coisa que consegue produzir é uma sopa engrossada com quiabo, de cheiro acre, chamada *gumbo*; e cuja crueldade, disfarçada de moralismo, sufocava quem dela se aproximava.

Entre idas e vindas da narrativa por todos esses planos, o médico finalmente vai se dirigindo à casa alugada onde está a enferma. Ele está acompanhado de Harry. Eles mantêm uma conversa sempre interrompida, que não chega a se consolidar como um diálogo. São frases sobrepostas, em meio a uma negociação — que tampouco se conclui — pelos honorários do médico, e à busca do médico de descobrir que mal a aflige, com respostas atravessadas e rudes. Ao mesmo tempo, Harry, o pobre, viril e um tanto selvagem locatário, que vive com uma mulher com quem não é casado, que quer ser pintor de quadros, provoca um questionamento interno no médico, que o assombra: “¿Habré de vivir siempre tras una barricada de perene inocência como un pollo en la cáscara?” (FAULKNER, 1940, p. 21, grifos do autor). Nesse instante, ele sente a possibilidade de outra vida, de outra história, de romper o véu, de tocar a verdade, mas hesita e desiste: “(...) el velo se descorría disolviéndose, estaba a punto de partirse ahora y él no quería ver lo que había detrás; sabía que para eterna tranquilidad de su conciencia no se animaba, y sabía que era ya demasiado tarde y que no podía contenerse” (FAULKNER, 1940, p. 21). Justifica-se para si mesmo da covardia diante da vida por meio da comodidade; sabe que inveja a liberdade de Harry, que “tiene en el cuerpo una prueba de amor y de pasión y de vida y de no estar muerto” (FAULKNER, 1940, p. 22), mas repele o desejo de viver porque “ahora tengo cuarenta y ocho y creo que hubiera podido ahorrarme esto” (FAULKNER, 1940, p. 22).

Eles finalmente chegam à casa. Harry dirige-se ao quarto onde está a mulher; o médico permanece no outro cômodo. O médico se encontra nesse espaço empestado pelo cheiro do *gumbo* azedo e frio (a esposa havia mandado para o casal, que nem provara a

sopa), cercado pelo envelhecido mobiliário que conhecia tão bem e pelas paredes remendadas e deformadas pela umidade, preso em um passado herdado do pai, que se eternizou na sua vida. Do outro lado da porta, deflagra-se um pandemônio difícil de decifrar, uma dura discussão entre Harry e a mulher com hemorragia — não se sabe se decorrente de que exatamente, apenas que é “por donde sangran las mujeres” (FAULKNER, 1940, p. 21) —, com trocas de ofensas, ameaças e agressões, além de risadas incompreensíveis, uma explosão que se apresenta como o inverso do acomodado mundo do médico. É inevitável relembrar Brausen, em *La vida breve*, trancado no seu apartamento ordinário e fascinado pela completa desordem da casa ao lado, o mundo louco de La Queca.

Depois que as coisas se acalmam um pouco, Harry abre a porta. A narrativa se encerra com uma simples frase de Harry, uma frase que pode ser interpretada como um desafio, um convite ou um pedido de ajuda: “— Ya puede entrar” (FAULKNER, 1940, p. 27). O fim da história resta em suspenso, sem conclusão, aberto a um novo começo.

7. LA MUERTE Y LA NIÑA

Depois de um considerável período sem visitar Santa María, Onetti publica a novela *La muerte y la niña* em 1973. O último romance sanmariano havia sido *Juntacadáveres*, de 1964. Neste intervalo, poucos contos transcorrem no nosso universo ficcional, dentre eles o mais importante: “La novia robada” (1968). Outra informação importante sobre a *nouvelle* é que ela foi a primeira editada durante o exílio do autor em Madri, depois da dura experiência como preso político em Montevideú. Os episódios que culminam com a absurda prisão de Onetti durante o início da ditadura uruguaia e as repercussões na vida do autor dali em diante - inclusive o exílio que se estenderia até a sua morte - são largamente conhecidos. As circunstâncias do golpe civil-militar no Uruguai, os desdobramentos do arbítrio, com prisões, torturas, assassinatos e repressão da liberdade e dos direitos fundamentais, a instauração do estado de exceção com todas suas consequências, a segregação dos jurados do prêmio de contos do semanário *Marcha*, dentre eles um escritor já idoso e com sérios problemas de saúde chamado Juan Carlos Onetti, todos esses são pontos importantíssimos para tratar da história e da produção artística e cultural não apenas de Onetti, mas de todo o país e até do Cone Sul do continente. No entanto, acaso nos voltássemos a tais questões neste trabalho certamente romperíamos um dos poucos lastros metodológicos que conseguimos estabelecer ao longo de um projeto com traços tão ensaísticos, qual seja, a premissa de escrutinar a narrativa, em particular de Santa María, de Juan Carlos Onetti. Apesar disso, não podemos deixar de mencionar e indicar o robusto trabalho de reconstrução histórica e biográfica empreendido por Maria Esther Gilio e Carlos M. Domínguez no livro *Construcción de la noche – la vida de Juan Carlos Onetti* (1993) para compreender a gravidade do que se passou na vida do escritor nesse período. Particularmente, o capítulo XII, intitulado “Esta és la noche”, onde estão denunciadas com rigor as agruras enfrentadas por Onetti, que marcaram o autor pelo resto da sua vida.

Antes, porém, de nos voltarmos à fábula da novela, precisamos seguir alguns passos para melhor compreendê-la. Primeiramente, é importante situar *La muerte y la niña* no conjunto da obra de Onetti. Ricardo Piglia considera que a novela em questão é um “texto dobradiça” (“texto bisagra”, no original), que descortina o que será a segunda parte da obra dele (PIGLIA, 2019, p. 165). Curiosamente, na tentativa de localizar a referida narrativa no *corpus* de Santa María, desaguaremos em uma questão muito mais complexa, que diz respeito à composição da totalidade da obra do autor e à relação que o

conjunto das narrativas mantém com cada unidade que a integra. Depois de superarmos a primeira questão, aí sim adentraremos na história da *nouvelle*, com maior atenção para os seus elementos formais. Por fim, é importante notar que a novela em questão se destaca das demais pela intensidade com que introduz o referente externo de seu tempo, com inúmeras referências à religião e à culpa religiosa, à elite nacionalista católica tão marcadamente rio-platense, ao fervor revolucionário dos 1970 e à repressão política (PREGO; PETIT, 2009, p. 153-154) — que, como sabemos, alcançaria o autor logo mais. No último ponto deste trabalho, dedicado a *Dejemos hablar al viento* e a outros relatos, faremos uma breve incursão nos poucos textos ficcionais onettianos que dialogam mais abertamente com o seu mundo cotidiano, que respondem mais diretamente à realidade — sem, contudo, deixar de se localizar no plano artístico —, por entender que há um traço que os distingue dos demais.

7.1. AS HISTÓRIAS SANMARIANAS COMO FIOS DO NOVELO CHAMADO SAGA DE SANTA MARÍA

La muerte y la niña é uma novela muito distinta das que estudamos até aqui. Distancia-se dos longos parágrafos, das reiteradas elipses, do jogo entre planos diegéticos, mas, especialmente, da escrita fluvial, barroca e complexa que será ainda mais desenvolvida em *El astillero* e, em particular, *Juntacadáveres*. Aqui vemos frases e parágrafos curtos, em uma escrita mais seca, com começo, meio e fim, com uma concisão tão intensa que chega ser lacônica: “la escritura aparece descarnada, seca, pura osatura y nervios” (PREGO; PETIT, 2009, p. 154).

Deparamo-nos, inclusive, com a dúvida sobre se ela deveria ser apresentada neste trabalho antes dos dois romances acima citados. Cronologicamente, ela é posterior a eles, como já dito. No tempo do universo ficcional, é muito difícil localizá-la, e talvez seja um despropósito tentar fazer isso, considerando que se evidencia um jogo do autor, como demiurgo, de desprezar qualquer ordem estabelecida, inclusive o império do tempo. De toda forma, façamos um esforço.

Sobre o tempo diegético da novela, nota-se que o doutor Díaz Grey está casado com Angélica Inés, filha do prócer decadente Jeremías Petrus; logo, pode-se supor que a fábula ocorre depois dos eventos de *El astillero*, pois é neste romance que o médico se aproxima de Angélica, que contava com 15 anos, ao socorrê-la em Puerto Astillero. Como se sabe, apesar de publicado em 1961, os acontecimentos de *El astillero* ocorrem depois

da expulsão de Larsen de Santa María, retratada em *Juntacadáveres* (1964). Pressupõe-se, portanto, que *La muerte y la niña* estaria situada temporalmente depois dos dois romances.

Há, entretanto, uma presença que quebra a linha do tempo, a saber, a figura de Antón Bergner, o padre inquisidor que persegue Larsen e o seu prostíbulo em *Juntacadáveres*. O problema é que em *El astillero* o padre já estava morto, como se vê no diálogo entre Díaz Grey e Larsen no consultório: “- (...) ¿Sabe que el padre Bergner murió? - Lo leí hace tiempo. ¿Lo habían ascendido, no? Creo que le dieron otro puesto en la capital de la provincia. - No, nunca salió de aquí. No quiso irse. Yo lo atendí en la enfermedad.” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 126). Há também menção à morte do padre no conto “La novia robada”: “(...) el cura había muerto en sueños dos años antes; Marcos había muerto seis meses atrás, después de comida y alcohol, encima de una mujer” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 194); bem como em *Para una tumba sin nombre*: “(...) comparamos - nosotros, los veteranos - las actuaciones del difunto padre Bergner con las de su sucesor, este italiano, Favieri, chico, negro, escuálido, con su indomable expresión provocativa, casi obscena.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 110). A presença do pároco - alçado à condição de “señor obispo coadjutor”, que Díaz Grey refuta e insiste em chamá-lo de “Padre Bergner” - coloca a ação em um tempo anterior ao conto, à novela e ao romance mencionados. Nota-se, portanto, uma impossibilidade temporal aqui e, evidentemente, a intenção do autor de produzir um paradoxo.

Por mais que se tente fazer uma cartografia do tempo sanmariano, a tarefa se mostra infrutífera em face da natureza das narrativas, marcadas por contrassensos e incoerências intencionais. O próprio Díaz Grey esclarece a dinâmica do tempo na ficção: “(...) que el tiempo no existe por sí mismo es demostrable; es hijo del movimiento y se éste dejara de moverse no tendríamos tiempo ni desgastes ni principios ni finales. En literatura Tiempo se escribe siempre con mayúscula” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 294). Os personagens transitam em um tempo sem passado e sem futuro, que pertence ao universo artístico, à literatura, e não à realidade. A personagem da novela *Tan triste como ella* (1963) manifesta uma ideia parecida: “-Siempre pensé... -dijo la mujer, comprendiendo mientras que en realidad estaba mintiendo, (...) comprendiendo que la palabra *siempre* había perdido todo sentido.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 261). A arte desorienta e desconjunta o tempo, subverte as suas regras, joga com as instabilidades criadas. Na verdade, a conclusão do médico de que, na literatura, o tempo é filho do movimento decorre da tautologia de que ele só transcorre na ficção enquanto é contada a ação, durante

a narração, permanecendo suspenso nos momentos de silêncio, afinal até as elipses, por mais discretas que sejam, estão de alguma forma narradas. Mais uma vez, Díaz Grey lança luzes sobre a condição dos personagens de Santa María: “No nos estaba permitido envejecer, deformarnos apenas, pero nadie impedía que los años pasaran señalados con festejos, con el escándalo alegre y repugnante... de los que ignoraban... qué los burócratas de Brausen los habían hecho nacer con una condena a muerte unida a cada partida de nacimiento.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 317). É como se, fora da narrativa, houvesse para os personagens uma certa forma de passagem do tempo, mas completamente esvaziada (anos que se passam, mas não permitem o envelhecimento), de modo que ela pode tranquilamente ser manipulada, desfigurada, torcida, para que as histórias sejam contadas. Um pouco antes, Díaz Grey detalha a sua condenação a um tempo arbitrário, que refoge ao simples passar dos dias:

Pero también yo me sentía cambiado. No solo envejecido por los años que me había impuesto Brausen y que no pueden contarse por el paso de trescientos sesenta y cinco días. Comprendí desde hace tiempo que una de las formas de su condena incomprensible era haberme traído a su mundo con una edad invariable entre la ambición con el tiempo limitado y la desesperanza. Exteriormente, siempre igual, con algunos retoques de canas, arrugas, achaques pasajeros para disimular su propósito. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 305).

E ele sentencia sobre a torcedura brauseniana do tempo: “Aunque intemporal, aunque sabiéndome esclavo del sueño de un infeliz paranoico, respetaba la cronología” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 312). Nesse trecho, a novela constrói uma bela oposição entre o tempo sanmariano e o tempo do mundo, a partir das fotografias reunidas da filha de Díaz Grey. É uma imagem definitiva sobre o infortúnio temporal dos personagens da cidade maldita. Depois de questionado por Jorge Malabia sobre seu passado, Díaz Grey, que não via a filha desde quando ela contava três anos de idade, tenta reconstruir o amadurecimento da menina a partir dos retratos dela que chegaram até ele. O médico dispõe com cuidado as fotografias em sua ordem cronológica - imagens que ele chama de “doce o vinte caras de mi desgracia” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 313). Grey observa as mudanças na aparência da menina, “las caras iban se ausentando, veloces, casi sin gradaciones, exhibiendo la impudicia de sus cambios (...); cambiando incessantemente” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 313). Ele chega à conclusão de que as fotografias daquelas crianças e adolescentes não tinham relação com a menina de três anos que ele lembrava em um lugar distante de Santa María, “en el otro mundo perdido” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 313). O doutor alerta que em alguma noite queimará todos os retratos que não sejam

da garotinha com até três anos. Na última frase, há uma mudança no tempo verbal, como se o que planejara já houvesse sido praticado: “Lo hice porque no tuve fuerzas para tolerar que ella fuese una persona” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 313). Aqui está o rompimento entre Santa María e o mundo, entre as pessoas de verdade, como a filha que ele teve em outro lugar, outro mundo, e Díaz Grey, que se sabe personagem e escravo do tirano Juan María Brausen; e, por que não dizer?, entre a realidade e o artístico. Para ela, o tempo flui, os anos se passam, a fisionomia muda, o corpo amadurece; enquanto ele está condenado à mesma idade invariável, preso à desesperança.

Não apenas o tempo encontra-se desarticulado, mas também o espaço da cidade de Santa María é apresentado de maneira confusa em *La muerte y la niña*. Não dá para saber exatamente onde está localizado o consultório do médico, se na praça onde está o monumento equestre de Brausen — onde literalmente nasce Santa María em *La vida breve* — ou em Puerto Astillero, na propriedade que ganhou como herança do velho Petrus. Ao receber Jorge Malabia, o consultório parece situado na Villa Petrus: “Díaz Grey apenas móvil en el gran sillón de la enorme, absurda sala de la casa construida par Jeremías Petrus, tantos años antes, tantas veces apuntalada, mantenida en una farsa de salud por maestros y peones albañiles” (...) e “el caserón sobre pilares que ahora era suyo por derecho de conquista inquerida” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 311). Quando atende Padre Bergner, o consultório tem a vista da praça, considerando que, depois do comentário do cura sobre a estátua de Brausen, o narrador expõe que Díaz Grey “Se asomó a la ventana del consultorio; pero desde allí solo podía juzgar el anca húmeda de la bestia inferior” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 318). *La muerte y la niña* é um texto que transcorre integralmente dentro desse consultório ubíquo, é nele que os relatos são contados a Díaz Grey, que os transforma em escritura (ou ele ou Brausen, não fica muito claro). O consultório é a primeira imagem do mundo inventado lá em *La vida breve*. A partir dele, os demais lugares vão sendo criados ao seu redor, observados por um médico na janela do primeiro andar. Como vemos, até o ponto inicial da cidade imaginária se encontra confuso e deslocado. Ademais, vale lembrar da ideia de Santa María como uma cidade-mosaico, mutável, contraditória, como aquela rabiscada por Tunda Prada em um mapa infinito, repleto de ausências (“¿Qué falta?”), que se converte em cinzas ao final.

As referências são suprimidas do texto, a exposição da cidade, das marcas do tempo e dos personagens se dá de forma ambígua. Como observa Luís Alfonso Díez, “Onetti nos obliga a reconocer su obra no como novelas y relatos separados, sino como

una vasta ‘metanovela’ de ensañada organización y alucinantes reencuentros.” (DÍEZ, 1974, p. 621).

É interessante perceber que a simples questão inicial sobre em que ordem deveriam ser abordados os livros de Onetti nos conduz a algo muito mais amplo, que é a compreensão da arbitrariedade do tempo no seu universo artístico, marcado por elipses, e, por isso, do inevitável envolvimento de uma narrativa na outra, com contradições internas e sem qualquer hierarquia entre elas. O encadeamento é tão intenso, ainda que com propositais incoerências, que evoca essa ideia de uma única grande obra metanarrativa. Ricardo Piglia destaca que a saga de Santa María deve ser lida como uma série de relatos que vão se complementando, uma série de histórias que não se terminam de contar e que sempre reaparecem e se narram de forma elíptica (PIGLIA, 2019, p. 169). O conjunto de narrativas de Onetti funciona como contexto interno de cada história. É uma leitura que pode ser feita isoladamente, em especial pela capacidade de definição de cada gênero literário, mas que sempre se enriquece se colocada no interior de toda a rede de histórias. Como já dissemos, *La muerte y la niña* está dentro de um conjunto de relatos que sugerem uma aspiração a que todos os textos formem um só, como se contasse uma só história, com espaço e tempo definidos, com um catálogo de personagens, que se fecharia apenas quando se conhecesse a sua totalidade (PIGLIA, 2019, p. 170). O conjunto seria lido como um só texto com variações e séries que se ligam em função de diversos procedimentos, técnicas e temáticas.

Enquanto refletíamos sobre o conjunto da obra como um só texto, deparamo-nos, curiosamente, com um romance contemporâneo que mergulha profundamente na questão da totalidade da criação artística de toda uma vida como uma única obra. Trata-se do romance *Salvatierra* (2008), de Pedro Mairal. Acreditamos que a menção, mesmo que superficial, a este romance nos ajudará a melhor compreender o que procuramos aclarar. Primeiramente, percebemos a aproximação de Mairal a Onetti em *A uruguaia* (2016), no momento em que narrador-protagonista, Lucas Pereya, e a uruguaia, Magalí Guerra, relembram a passagem de *El pozo* na calle Eduardo Acevedo:

Olhei bem a placa e me lembrei.

— É aqui que se passa uma cena incrível do Onetti. Acho que é aqui. O cara faz a mulher andar com um vestido branco. Ele a faz se levantar da cama, vir até aqui e descer por esta rua, enquanto ele fica olhando lá da *rambla*.

Guerra me olhava com ar intrigado. Continuí:

— Quando ela era jovem, um dia ele a viu andar na direção dele e a descreveu assim, toda linda de vestido ao vento. E anos depois a obriga

a levantar da cama e vir a este mesmo lugar para caminhar da mesma maneira várias vezes, como se quisesse reencontrar a juventude dela. Mas ela já não existe, agora a mulher tem uma expressão amarga, não é mais uma jovem. “Não havia nada a fazer e voltamos”, conclui o parágrafo. Um filho da puta. Ela não é mais Caro, agora é Carolina.

— A Ceci — corrigiu Guerra. — Cecilia Huerta de Linacero.

— Eu não via você como leitora do Onetti. Você é uma caixinha de surpresas.

— Viu só? Acho que você me subestima um pouco, Pereya.

— Pode ser que você tenha razão. (...) Depois de tanto me lembrar de você, era como se eu a tivesse inventado dentro de mim.

— Me achou feia?

— Não, ao contrário, superlinda e sexy, mas com uma espécie de defasagem em relação à minha lembrança. (...) E hoje, quando você chegou, foi uma espécie de superposição à lembrança que eu tinha de você: você afastou minha lembrança com uma cotovelada. (MAIRAL, 2021, p. 89-90).

A menção a *El pozo*, especialmente à arbitrariedade de Linacero contra Ceci para tentar simular uma cena da juventude perdida, rima, às avessas, com o final de *A uruguaia*, em que Pereya intui que fora vítima de uma grande farsa montada por Guerra. Não precisamos expor em que consistiu a dissimulação derradeira do livro, considerando que se trata de um romance recente (para não dar *spoiler*, como se diz), mas chamou-nos a atenção a menção ao autor e a aplicação do farsesco trabalhado no texto de Mairal, algo que parece se inspirar diretamente nas obras de Onetti.

A suspeita da influência onettiana foi absolutamente confirmada ao descobrirmos *Salvatierra*. O primeiro capítulo, brevíssimo, já expõe a ideia de obra total que estamos tentando alcançar:

O quadro (sua reprodução) está no Museu Röell, ao longo de um grande corredor curvo e subterrâneo que conecta o antigo edifício com o novo pavilhão. Descendo as escadas, você pensa que chegou a um aquário. Por toda parede interna de quase trinta metros, o quadro vai passando como um rio. Encostado na parede oposta há um banco em que as pessoas se sentam para descansar e olham o quadro passar lentamente. Demora um dia para completar seu ciclo. São quase quatro quilômetros de imagens movendo-se devagar, da direita para a esquerda.

Se eu disser que meu pai levou sessenta anos para pintá-lo, parece que ele se impôs a tarefa de completar uma obra gigantesca. O certo seria dizer que ele o pintou durante sessenta anos (MAIRAL, 2021, p. 5).

O romance se centra em uma obra fluvial, pintada durante seis décadas²⁹, circular, sem começo nem fim. Uma pintura infinita, que nasce do silêncio de um homem mudo chamado Salvatierra, autodidata e de vida anônima; uma pintura de longa existência

²⁹ Aproximadamente mesmo período da atividade literária de Onetti.

secreta que termina incendiada, mas cuja reprodução é inesperadamente resgatada³⁰. Em certo trecho, os filhos do artista buscam o último rolo pintado (as telas eram guardadas em rolos que abarrotavam um antigo celeiro) até que o encontram, mas o auxiliar de Salvatierra adverte: “‘Não está terminado’, disse Aldo, mostrando um peixe e uns círculos pela metade. ‘Depois de pintar essa parte, ele ficou sem forças e não quis continuar’. Não importava.” (MAIRAL, 2021, p. 16). Uma obra sem final. Salvatierra pintava para si mesmo, nunca teve a intenção de expor a sua arte, tampouco participou da vida cultural, deu entrevistas ou escreveu sobre o que produzia. Os paralelismos de Salvatierra e Onetti se proliferam³¹, este afirmava que nunca poderia deixar de escrever, Salvatierra não deixou de pintar um só dia. No entanto, para além das semelhanças dos personagens, o que vale é ressaltar a ideia de uma obra que não se encerra, que se alimenta de experiências pessoais, mas especialmente de projeções de mundos imaginários que transcendem a si mesmo:

Na tela aparecem entre constelações de peixes monstruosos, como costumam ser os peixes de rio (...). É assim que Salvatierra pinta os pescadores de sua infância, como santos, maltrapilhos, patronos de peixes que nadam no ar da ramagem, entre latas, panelas, sacolas, colheres de pau penduradas em árvores para que a cheia não as leve. Como se todos nadassem tanto no ar como na água: os homens, os peixes e as coisas. (MAIRAL, 2021, p. 18-19).

Uma pintura sem limites, que “talvez por causa desse aspecto de intempérie ilimitada que a tela tinha, é difícil chamá-la de *quadro*, pois *quadro* é uma palavra que sugere uma moldura, uma cerca que resguarda alguma coisa, e é exatamente isso que Salvatierra queria evitar.” (MAIRAL, 2021, p. 50). Desvela-se uma obra sem condicionantes, sem preocupações exteriores, que muitas vezes parece se desorientar e que, ainda que tocada pelas alegrias e desventuras da vida, mantém-se inteiramente voltada para a sua própria natureza artística. Em um rolo, ele passa a pintar a maior desgraça de sua vida, que, naturalmente, passa-se em um rio. Diante da tragédia,

tudo começa a se inclinar pelo vendaval das horas, as pessoas aparecem na horizontal, empurradas pela correnteza invisível, as árvores se despenteiam lateralmente, os animais, a chuva, tudo cai para o lado, sem poder parar. Até que depois começam a girar de ponta-cabeça, a virar para baixo, e num momento de desequilíbrio absoluto, em que meu

³⁰ Não há como deixar de lembrar a cidade de Santa María incendiada em *Dejemos hablar al viento* (1979) e o seu ressurgimento, mesmo que com o nome de Santamaría, em *Cuando ya no importe* (1993).

³¹ Onetti repetiu em quase todas as lacônicas entrevistas que concedeu na vida: “escribo para mí. Para mi placer. Para mi vicio. Para mi dulce condenación.” (GILLIO; DOMÍNGUEZ, 1993, p. 251). Este é apenas um exemplo, porque a frase, como se sabe, sempre foi recorrente.

pai deve ter beirado a loucura, esse universo se inverte, a paisagem dá uma cambalhota, o céu fica embaixo e a terra em cima, como se meu pai voltasse a ver o mundo da perspectiva do medo de estar pendurado no estribo de um cavalo que galopa desenfreadamente entre árvores. (MAIRAL, 2021, p. 52).

No decorrer do romance, a pintura vai açambarcando o narrador e a própria narrativa, procedimento muito semelhante ao que vimos em *La vida breve*, o ficcional desestabiliza o real, assenhora-se dele: “Acordei uma hora depois, olhando a copa da árvore, sem me lembrar quem eu era. Eu me sentia dentro de uma daquelas longas carreiras de ramagens que Salvatierra tanto gostava de pintar: (...) como se o olho do observador passeasse na altura dos pássaros que voam dentro da floresta” (MAIRAL, 2021, p. 70). Uma obra total, que confunde quem a contemplou um dia: “Sempre senti que não havia nada que não estivesse pintado por ele” (MAIRAL, 2021, p. 72), a ponto de não mais se saber se é fruto ou origem da realidade que o cerca:

Lembro-me de ter lhe mostrado um rabisco que fiz aos dez anos, de submarinos e foguetes. Eu estava orgulhoso de como eles tinham ficado. Uma semana depois, entrei no galpão e os encontrei pintados na sua tela, o submarino e o foguete, gigantescos e mais coloridos, e minha sensação não foi a de que ele me havia copiado, mas de que eu os copiara dele sem saber. (MAIRAL, 2021, p. 73).

A ideia de uma obra que se basta, que transforma tão profundamente o material de que se serve que o transforma em outra coisa absolutamente distinta, particular, maior e mais colorida, em um processo que parte da realidade ao artístico, em que o último devora o primeiro. A partir da pintura de *Salvatierra*, talvez tenhamos conseguido demonstrar o ponto de uma obra literária que responde a si mesma, como rolos de pintura, cujos começos e fins já não são mais identificáveis.

O mais interessante é que, a cada vez que Onetti inicia uma nova história em Santa María, os textos anteriores desse universo se manifestam. É uma forma de assegurar a continuidade da escrita: temos um mundo (a cidade de Santa María), um catálogo de personagens conhecidos e uma série de histórias que não foram desenvolvidas em determinado relato e que podem ser retomadas e contadas no relato seguinte (PIGLIA, 2019, p. 169). Depois de fundado o universo, o autor sai em busca de variações de histórias que já estavam sugeridas em textos anteriores, como um sistema em que o escritor os relê (os textos) e encontra fragmentos não amadurecidos ou personagens meramente mencionados - mas não aprofundados - e os traz (personagens e fragmentos) à tona para dar origem a uma nova história.

Para ilustrar tal operação do surgimento de cada história como retirada de um fio do grande novelo de um só texto, Piglia recorre à experiência de Onetti ao escrever *Juntacadáveres*. Para ele, nesse período, Onetti elabora uma espécie de hiper-romance que se romperá em inúmeros outros textos, que atrasarão em alguns anos a conclusão do romance inicial (PIGLIA, 2019, p. 171). É um processo de proliferação narrativa, que mantém *Juntacadáveres* no centro da escritura, mas transborda para a criação de *El astillero*, que é claramente tributário do primeiro; afinal, se trata do regresso de Larsen a Santa María. Os dois estão compostos pelo mesmo magma que brota na escrita de *Juntacadáveres*. A matéria originária deste romance se espalha por *Para una tumba sin nombre*, em particular na cena em que Díaz Grey encontra Tito fazendo a perversa brincadeira com caramelos e crianças no Mercado Viejo, e alcança até *Dejemos hablar al viento*. Piglia não desenvolve a tese do hiper-romance, a ideia de que tudo já estava de alguma forma mapeado na elaboração de *Juntacadáveres*, mas a apresenta e a sugere como um tema para pesquisas futuras. Ainda mais, propõe um trabalho de localização das continuidades estilísticas em toda obra de Onetti, que não dependem da data de publicação, mas dos contextos internos das obras e dos borrões quando escritos. Apesar de não ser esta a pretensão desta pesquisa, não poderíamos deixar de mencionar tal tese para conjecturar e exemplificar sobre como se daria a interpenetração de um relato no outro, como ribeiras - cada relato - do mesmo rio - o conjunto da obra.

Alguns contrastes, porém, também se pronunciam, como interrupções estilísticas. *La muerte y la niña* está nesse registro do texto que destoa completamente do estilo barroco que o precede. No início deste ponto, falamos em um estilo conciso, semelhante ao que veremos em *Dejemos hablar al viento*, mas que está acompanhado de uma digressão tão grande que não pode ser enquadrado exatamente como conciso, por perder a objetividade. Sem falar que as histórias sempre são contadas de maneira indireta, através de testemunhas que relatam ao narrador (ou interlocutor) os fatos. Piglia chama de um texto de estranha concisão — sem objetividade e indireto — que Onetti intercala com as demais obras mais barrocas (PIGLIA, 2019, p. 171). As alternâncias estilísticas não parecem estar ligadas a qualquer moda literária — tanto é que sempre ressurgem —, mas a um momento anterior à própria escritura, relacionado a um único texto escrito durante toda a vida (voltamos à ideia do meta-romance).

Uma questão que sempre nos ocorreu durante as leituras dos romances, novelas e contos sanmarianos era como seria a recepção de leitores que pegassem aleatoriamente um desses relatos sem conhecer o universo de Santa María. Seria possível a fruição da

leitura, ou o leitor ficaria completamente desorientado? As pessoas iniciadas em Santa María, especialmente as que ingressaram nela por meio de *La vida breve*, experimentam verdadeiro prazer com os reencontros inesperados ao longo das obras com personagens como Díaz Grey, Larsen e Jorge Malabia. De alguma maneira, eles situam a narrativa, tornam possível a compreensão de um texto que conta com verdadeiros paradoxos quando confrontados com o conjunto da obra. No entanto, a própria cronologia de publicação das obras já confunde tudo. Em 1959, publica-se *Para una tumba*, depois *El astillero* e, por fim, *Juntacadáveres*, mas a cronologia ficcional está invertida; ou seja, *Junta*, o último dos três, facilita a compreensão da leitura dos primeiros. Por puro acaso, nós seguimos exatamente o percurso *La vida breve*, *Juntacadáveres*, *El astillero* e *Para una tumba*, e depois os demais. De toda forma, a questão ainda nos parece complicada, especialmente quando nos deparamos com uma novela como *La muerte y la niña*. Como seria a leitura de um livro como *La muerte y la niña* sem se saber nada a respeito de Santa María, Díaz Grey, Malabia e, acima de todos, Brausen? As referências ficcionais internas estão na base do universo narrativo onettiano, mas em particular nesta novela, uma vez que Brausen é o próprio Deus, com uma potência divina nunca revelada. São referências que somente podem ser buscadas dentro do universo narrativo da saga de Santa María, sem qualquer ligação com a realidade ou com outros autores literários, filosofias, religiões. A única forma de se orientar nesse universo é através dos personagens, em particular por meio de Díaz Grey, que é o eixo de todo o universo. Como sintetiza Piglia, “la serie o la saga es un referente obligado de cada texto autónomo” (PIGLIA, 2019, p. 173).

No lugar da realidade como referente, Onetti desloca o referente para o conjunto de sua obra narrativa, em uma espécie de romance total espalhado por diversos livros multigenéricos. Mais do que romance total, seria uma obra literária total. Não por acaso, Omar Prego e Maria Angélica Petit chamam o conjunto da escritura de Onetti de *opera omnia*, obra total (PREGO; PETIT, 2009, p. 367). Eles sublinham que há uma unidade substancial que perdura por toda obra, como um rio subterrâneo ou um fio condutor, que dá unidade textual a uma narrativa que foi se autogerando durante sete décadas (PREGO; PETIT, 2009, p. 368). Uma unidade temática que conformaria uma história da “ética da violência a serviço da piedade”, cujo eixo estaria no drama existencial, que se desdobraria, por um lado, em questões sobre a morte e o tempo, reveladas muitas vezes como metáforas sobre a desgraça (ou a desgraça como metáfora da morte), e, por outro, em histórias sobre a culpa da condição humana (PREGO; PETIT, 2009, p. 369). Pouco importa, em realidade, as temáticas em si, mas o resultado autorreferencial que elas

geram: a produção de uma obra total. Não pretendemos desenvolver uma discussão teórica sobre a temática do romance total, mas tão-somente enfatizar que escritura de Onetti não se apresenta como reflexo da realidade objetiva, mas como *mimesis* de um reino que não é deste mundo, de um universo artístico criado pelo próprio artista. Em outras palavras, a literatura como representação estética não do mundo, e sim da representação do mundo, em um jogo de espelhos que revela a linguagem como único meio de toda a experiência humana (RUAS, 1997, p. 2-3). Na última entrevista publicada, das muitas que concedeu a Maria Esther Gilio, Onetti encerra o encontro com as seguintes palavras (que parecem responder à questão que aqui suscitamos):

— Déjame hablar. Más de una vez yo dije sin ningún propósito de vanidad “Mi reino nos es de este mundo”. Y en verdad no es. Mi mundo es el que yo mi invento, y este en el que vivo sólo existe en cuanto me da material para el otro. Es en ese sentido que vale para mí. El hecho de que sea de aquí de donde yo saco la materia para construir el mundo de mi literatura, hace que viva este mundo con una gran distancia. Esa podría ser la explicación. (GILIO e DOMINGUÉZ, 1993, p. 354).

7.2. LA MUERTE Y LA NIÑA: A IMPOSSÍVEL NOVELA POLICIAL ONETTIANA

Em breve resumo, *La muerte y la niña* está estruturada em quatro cenas básicas que se sucedem dentro do consultório de Díaz Grey, ou são contadas dentro daquele espaço. Na primeira delas, Augusto Goerdel, um homem da Colônia Suíça dos arredores de Santa María, muito religioso (a religião tem todos os traços do catolicismo, com Jesus Cristo, eucaristia, confissões, imagens e penitências, mas o Deus Pai se chama Brausen) e que se fez rico ao longo da vida, conta ao médico sobre as dificuldades enfrentadas no matrimônio com Helga Hauser. Os embaraços que eles encaram consistem essencialmente nas interdições a uma vida sexual ativa e na conseqüente impossibilidade de ter filhos. A solução sugerida por Goerdel para os seus problemas é uma só: matar a esposa. Na segunda, apresenta-se a formação religiosa, acadêmica e de caráter do adolescente Goerdel no seminário de Santa María. A terceira sequência é a chegada de Jorge Malabia ao consultório de Díaz Grey com a notícia da morte de Helga Hauser e a exigência da devida vingança contra Goerdel. No transcurso desta passagem, o jogo é invertido com a pergunta de Malabia a Grey sobre seu passado, que desata a história da filha (a quarta cena), que abordamos anteriormente.

Depois das quatro cenas, haverá o desfecho da novela, que, assim como na maior parte dos romances breves onettianos, funciona como peripécia da história e a abre a mais de um final possível. As cartas enviadas por Augusto Goerdel, seja a endereçada ao médico, sejam as fotografias das demais cartas que serviriam de álibi para ele, estão no registro desses objetos que arrastam consigo o final da história. Ricardo Piglia tenta enumerar os objetos, como elementos formais, que atraem ou anunciam o fim das novelas onettianas: o carro de polícia em *La cara de la desgracia*, as duas cartas guardadas pelo narrador-merceeiro de *Los adioses*, a carta de Tito Perrotti no epílogo de *Para una tumba sin nombre* e o revólver de *Tan triste como ella* (novela que não analisamos, apesar de se passar na periferia de Santa María) (PIGLIA, 2019, p. 167). Mais uma vez, a cena do deciframento das cartas ocorrerá como epílogo que possibilita um segundo fecho para a história.

Como se vê, a estrutura em cenas tão nítidas e definíveis não é das mais comuns na obra de Onetti. Em cada cena, as informações vão sendo dispostas sem grandes interrupções, sem muitos silêncios nem sobreposições, apesar das inevitáveis elipses. Há um elemento comum: o ponto de vista da novela é o de Díaz Grey, que, em seu consultório, recebe os relatos sempre contados por terceiros. Ele não presencia os fatos, apenas os escuta. A única breve inversão de ponto de vista é quando Malabia pergunta ao médico sobre seu passado, de modo que o doutor assume o lugar do depoente e Jorge o escuta.

Há um jogo em torno da narração da história cujo objetivo não fica muito claro. Como todos os relatos passam por Díaz Grey, que está no centro da narrativa, a fábula pede para ser contada em primeira pessoa (PIGLIA, 2019, p. 168). Apesar disso, ao longo do relato, há uma troca entre a terceira — que é predominante — e a primeira pessoa (o próprio Díaz Grey contando diretamente). Não fica evidenciado se a terceira pessoa é estruturada por Díaz Grey ou pelo divinal Juan María Brausen — o que deixa a trama, que seria simples e direta, mais complexa, aberta e labiríntica (PREGO; PETIT, p. 155). Há apenas um pequeno trecho em que surge outro narrador em primeira pessoa, Jorge Malabia, justamente quando troca de papel com o doutor, assumindo a posição do ouvinte da história: “Díaz Grey y la implacable supervivencia de sus ojos brillantes, de la casi totalmente desentendida expresión testimonial de su cara flaca, lisa y roída. (...) Díaz Grey diciendo, diciéndome” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 311). O melhor exemplo da alteração entre a terceira e a primeira pessoa se dá quando da chegada de Malabia ao consultório, em que Díaz Grey começa narrando: “Oí llegar el caballo en la madrugada y el silbido

que siempre usaba Jorge Malabia para anunciarse. Lo dejé silbar y esperar, me acomodé en la cama para perseguir un sueño feliz, inalcanzable” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 303). Nos parágrafos siguientes, a narração volta a ser heterodiegética: “Posiblemente fue entre siete y ocho de la mañana que Díaz Grey aceptó estar despierto. (...) Lo encontré (Malabia) más pesado, más paciente y maduro, acaso engordado por la invernada. (...) En otro orden, decreciente, Jorge estaba aprendiendo a ser imbécil.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 303).

Durante toda a novela, Onetti mantém algo que é comum às demais *nouvelles*: o que se narra no primeiro plano nunca é o mais importante, e a história que move a trama está desfocada, não se revelando por completo (PIGLIA, 2019, p. 165-166). O relato se centra nos momentos em que alguém conta o que se passou ou o que acontecerá; nunca é contemporâneo ao curso dos acontecimentos. Projeta-se, de logo, um intermediário, alguém que presta o testemunho ao médico sobre o ocorrido. Os fatos se desenrolam na superfície dos depoimentos, sem que se narre a profundidade de cada um deles, sem se expor os motivos das decisões tomadas, ou melhor, sem se esclarecer a história subterrânea que permanece em segredo. Apenas no epílogo o segredo é sugerido, mas é altamente suspeito, não se desvelando quem praticou o que nem as reais motivações. Ao chegar na última página, o leitor poderá, se assim desejar, tentar atribuir culpabilidades, desvendar o enigma, como em um romance policial (PREGO; PETIT, 2009, p. 155), mas o próprio Jorge Malabia adverte Díaz Grey (e o leitor) de que: “no me interesa su historia policial. No me interesa la policía.” (ONETTI, 2013, V. 5, p. 308).

Vamos tentar melhor compreender a estrutura do segredo nesta *nouvelle*. A história se inicia com uma cena que Piglia chama de “casi del género policial” (PIGLIA, 2019, p. 166). A narrativa principia depois que Goerdel já fez a sua confissão a Díaz Grey — ela é ocultada do texto. Após da revelação suprimida, o médico reflete:

“De modo que no hay nada que hacer” (...). “De modo que este hijo de una gran perra y de los clásicos siete chorros de semen de también siete perros desconocidos nos va metiendo a todos, uno tras otro y con una prisa menor que un año bisiesto, nos va metiendo en su bolsa. Camina desganado contando al mundo su futuro crimen, asesinato, homicidio, uxoricidio (alguna de esas palabras cuando el Destacamento de Policía se acuerda de mí, cuando necesita al médico forense); se pasea por estos restos de Santa María con una carta colgada que apenas le roza el lomo, porque su andar es de malicia y lentitud, un cartel que anuncia en gris y en rojo: Yo mataré. Con esto le basta. Es sincero, no puede decir que deseó la mujer del prójimo porque estaría mintiendo. Su único prójimo es él mismo. Y así, nos va convirtiendo a todos en sus testigos de cargo y descargo: el obispo y Jesucristo, Galeno Galinei y yo, Santa María

entera. Y es posible que noche a noche, llorando y de rodillas, rece a Padre Brausen que estás en la Nada para hacerlo cómplice obligado, para enredarlo en su trama, sin necesidad verdadera, por un oscuro deseo de remate artístico”. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 287).

As aspas, assim como em *La vida breve*, indicam que as frases são apenas pensadas pelo personagem, não chegam a ser pronunciadas. Logo, Goerdel fez a confissão que apenas conhecemos nos pensamentos do médico: o anúncio de um futuro uxoricídio, que, hoje, chamaríamos de feminicídio. Projeta-se, a seguir, um diálogo em que os dois ponderam sobre alternativas a uma medida tão drástica. A questão central é que a mulher não pode mais engravidar, sob pena de, inescapavelmente, morrer na gravidez ou no parto: “le aseguraron la muerte” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 288). Depois do primeiro filho, o casal se inteirou da notícia (ou sentença) de que uma nova gravidez redundaria no fim de Helga. Desde então, eles não transam mais: “desde entonces sufrimos. Nos miramos, nos comemos los nudillos, rezamos y lloramos” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 288). Em virtude de Goerdel ser muito religioso, os métodos anticoncepcionais e todas as alternativas tradicionais das “famílias de bem” ao leito matrimonial estão proscritos, nada de amantes, nada de prostitutas, nada de derramar seu sêmen nos lençóis, para não pecar contra Deus Brausen. Tampouco ele poderia se matar “porque eso sería pecado mortal. Y Brausen no perdona las deserciones” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 289). Para não pecar, portanto, a saída é matar (ironicamente, a violação do sexto mandamento do decálogo). Além de tudo, para Díaz Grey, o assassinato planejado por Goerdel está envolto em “un oscuro deseo de remate artístico” (ONETTO, 2013, v. 5, p. 287). A ideia do crime, as justificativas, a confissão do delito futuro ao médico, as orações a Brausen para envolvê-lo como cúmplice na trama, todas as circunstâncias e a própria execução do homicídio como uma obra de arte. Aí está anunciada “la muerte” do título, enquanto “la niña” se referirá à filha de Díaz Grey (DÍEZ, 1974, 619).

Por mais distantes que estejam, permitam-nos fazer um paralelo inevitável entre o início da novela com um conto tragicômico intitulado “Para o alívio dos impulsos insuportáveis” (1996), de Nathan Englander, em que se conta a história de um judeu ortodoxo de Jerusalém cuja mulher passou meses negando-se a se deitar com ele. Desesperado, Dov Byanamin procura o conselho do rabino, que prescreve que, por amor à esposa (a única mulher de sua vida), ele procure uma prostituta. Ele encontra a meretriz Devorah e depois de muita hesitação eles vão se conhecer, no sentido bíblico. Na hora do ato, Dov diz que “é pecado derramar a semente em vão” (ENGLANDER, 2007, p. 204) e Devorah dispensa o preservativo. Dias depois, Chava, a esposa, finalmente o procura,

mas Byanamin está ardendo em febre e sente dores lancinantes ao urinar. O conto termina com as palavras de Chava: “— Me diga: quando foi que perdi meu marido para sempre?” (ENGLANDER, 2007, p. 207). Na novela e no conto, apesar das consideráveis diferenças dos percursos, o desfecho se apresenta de forma trágica, como se não houvesse outra saída. A distinção está na manipulação artística assassina de Goerdel, na qual, para Díaz Grey, “hay un espanto detrás, hay un cálculo” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 288), enquanto o ingênuo Dov apenas cumpre penosamente a solução dada pelo rabino para salvar seu casamento.

O movimento de Goerdel parece muito mais próximo daquele praticado pelo personagem Pózdnichev na novela *Sonata a Kreutzer* (1930?³²), de Liev Tolstói. Apesar de, diferentemente de Goerdel, as motivações assassinas de Pózdnichev estarem ancoradas no ciúme que sente da esposa, assim como as de Bentinho em *Dom Casmurro* (não deixa de impressionar a profusão de relatos e histórias sobre homens que executam as suas mulheres), ele apenas consegue seguir adiante com seus propósitos homicidas quando os entrecruza com algo próximo à experiência artística. A verdade é que o homicida já planejara o assassinato algumas vezes, inclusive já havia iniciado atos executórios do crime, mas sempre interrompia a ação. Quando a esposa e o suposto amante (como em toda boa história sobre ciúmes, nunca saberemos se a traição de fato ocorreu) tocam juntos a sonata para um pequeno público, Pózdnichev se transforma:

Sobre mim, pelo menos, aquela coisa agiu de maneira assustadora; para mim, era como se fossem revelados sentimentos absolutamente novos, assim me parecia, possibilidades novas, que até então eu ignorava. Era como se algo na minha alma estivesse me falando: Aí está, é assim, é muito diferente da maneira como eu pensava que era e como eu vivia, é isso que existe. O que era essa coisa nova que eu tinha descoberto, eu não conseguia responder, mas a consciência da nova situação me dava muita alegria. (TOLSTÓI, 2020, p. 316).

Ao final da novela, quando Pózdnichev retorna mais cedo de viagem com o propósito de flagrar a traição e está prestes a covardemente matar a esposa, ele reencontra a sensação provocada pela música: “na mesma hora, desapareceu a comiseração por mim mesmo e surgiu um sentimento estranho, o senhor não vai acreditar, um sentimento de alegria, porque havia chegado a hora de terminar o meu tormento (...)” (TOLSTÓI, 2020,

³² “A novela *Sonata a Kreutzer* foi concebida e escrita entre 1887 e 1890. (...) Após tantos percalços, uma versão fidedigna de *Sonata a Kreutzer* só veio à luz na década de 1930, graças ao trabalho metuculoso dos filólogos soviéticos que organizaram as obras completas de Tolstói em noventa volumes.” (FIGUEIREDO, 2020, p. 2019-223).

p. 328-329). A forma como ela a mata pouco importa para o ponto que queremos destacar aqui, pois é esse brilho artístico-homicida perverso que aproxima as duas novelas, é esse fulgor que move Augusto Goerdel.

Voltando a *La muerte y la niña*, o médico e o paciente ensaiam uma saída provisória, uma receita de alimentos, hábitos e substâncias naturais para “lograr su impotencia muchos años antes del natural climaterio” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 289), uma espécie de castração. Goerdel aceita o tratamento, mas “dejó resvalar una sonrisa cínica y casi divertida” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 290) e anuncia que viajará sozinho por alguns meses para adiar qualquer medida. Díaz Grey termina a consulta sentindo-se cercado por “una trampa, una sutileza mayor, un presentimiento indefinible, grumoso y repelente” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 290).

Sobreleva-se o segredo da novela que nunca será revelado: Augusto Goerdel, como anunciado no consultório, terminará assassinando sua mulher, Helga Hauser, com a premeditação de duzentos e setenta dias — os da proibida gravidez —, ou a ausência do marido será o seu álibi e a prova de uma infidelidade da esposa? Esclarecendo a questão, a dúvida se desdobra em duas hipóteses: (i) Goerdel engravidou a esposa e saiu em viagem, abandonando-a para morrer sozinha no parto; ou (ii) ele viajou, a esposa adulterou, engravidou e morreu no parto. Da dúvida, restará apenas uma constante da obra de Onetti observada por Luís Alfonso Díez: “la seguridad melancólica de nunca saber realmente el cuándo, el cómo o el quién” (DÍEZ, 1974, p. 618-619).

No segundo capítulo, em uma brevíssima analepse, narra-se a enigmática visita que Helga Hauser havia feito ao doutor para confirmar o diagnóstico que fora dado na Europa e na Capital. Ratificada a conclusão sobre a necessidade absoluta de prevenção de uma gravidez, Helga, perguntada por que procurara um médico ordinário em Santa María se já sabia de sua condição, responde: “-No sé -murmuró ella mientras se vestía -. Una esperanza. Una esperanza por morir aqui.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 291). Mais uma peça é lançada para ser encaixada no quebra-cabeças impossível, para logo ser esquecida: ela manifesta o desejo de morrer em Santa María. Surge, portanto, uma terceira hipótese: ela engravidou para se suicidar. Uma frase de Goerdel, no primeiro capítulo, parece reforçar a suposição: “-Ella sabe, como yo, que toda previsión sería pecado mortal. Y - alzó la cabeza sin orgullo- tampoco se negaría. El conflicto, repito, es solo mío” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 288). Apesar dos riscos, ela aceitaria deitar-se com Goerdel, que, farisaico, conserva para si um conflito supremo de fé.

Os dois capítulos seguintes são dedicados à formação do jovem Goerdel no Seminário de Santa María - na verdade, acontece na paróquia da cidade, presidida pelo Padre Bergner, que passa a ser chamada de seminário para receber o seu único aluno: o próprio Augusto Goerdel. A farsa já se pronuncia na ideia do seminário falseado. Depois de uma rápida história sobre a fundação da Colônia Suíça, com direito à chegada dos colonos (ou peregrinos) no seu navio *Flor de Mayo* (o *Mayflower* sanmariano), o garoto passa a Santa María “para continuar estudiando en la catedral, com una beca muy pobre y exacta para los planos de Bergner” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 294). Durante anos, o padre, seguindo uma inspiração e um projeto que “procedían realmente de Brausen” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 295), simula que está formando um sacerdote. Em contrapartida, Goerdel, que era “ambicioso, fino en la mentira y en cautas retracciones, duro tras la sonrisa infantil, sabedor por instinto de aquellos futuros, probables útiles, que debía adular sin exceso, indiferente, sin grosería con los que no valdría la pena cultivar (ONETTI, 2013, v. 5, p. 295), dissimula, praticando todos os ritos de uma fé que lhe era estranha. Neste contexto, “la gran farsa mutua” (ONETTI, 2013, v. 5, 296) se revela sem pudores no único trecho de traços barrocos de uma novela anti-barroca, em uma cena que Bergner, às escondidas, presencia:

En el pasillo, siempre oloroso a humedad y ausencia, incrustado en el muro, apenas iluminado por una fosforescencia verdosa, protegido por la ayuda ambivalente de un vidrio, había un sangrante Jesucristo de cera clavado en la cruz. Bajo la luz de luciérnagas también podía leerse un poema de autor anónimo. Cuatro líneas sobre un papel ocre y ondulado:

Tú que pasas miramé.
Ay, hijo, qué mal me pagas.
Cuenta si puedes mis llagas,
La sangre que derramé.

Y allí, en camisón y arrodillado, golpeándose el pecho para acompañar el llanto, Augusto Goerdel. (ONETTI, 2013, v. 5, p. 296-297).

O padre, certo de que o rapaz repetia aquele ritual todas as madrugadas para impressioná-lo e conseguir convencê-lo, com impostura, de uma fé genuína, suspira: “mi pobre idiota hipócrita, mi hermano” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 297). Os dois estão irmanados no embuste, igualam-se na charlatanice. A missão estava cumprida: formar um farsante. Mais uma volta no parafuso é dada na dúvida sobre o que realmente aconteceu com Helga Hauser, afinal, estamos falando de um impostor.

Descortinada a grande farsa mútua — “pero no la última” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 298) —, Padre Bergner procura o garoto para informar que ele recebera o título, com louvor, de bacharel do Seminário de Santa María, validado por uma universidade laica. Depois de um longo diálogo sobre as intenções egoístas de cada um ao longo de anos de fingimento, com as bênçãos de Brausen, eles celebram um pacto para que o jovem ascenda na vida secular “para servir a la Iglesia y con apoyo de ella” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 301). Bergner lança as bases do contrato: “te quiero rico y triunfador en la vida terrena; te quiero hipócrita y sutil. Quiero que nos sirvas y te ofrezco servirte” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 301). Um acordo entre a igreja e a elite é consubstanciado com a advertência de que “si fracasas, te dejamos caer” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 301). Um pacto-ameaça. Apresenta-se, pela primeira vez, uma questão cujo referente está na história da América Latina, nos discursos, ainda tão atuais, acerca de Deus, pátria, família e propriedade. Ao longo da conversa, há um processo duplo: de desmascaramento, de reconhecimento da farsa religiosa entabulada pelos dois, e de reafirmação de outra farsa, dessa vez política, mantida pelo poder religioso e pelo poder econômico, por meio do cinismo para manutenção da ordem. Se o candidato à riqueza falhar, será abandonado; se prosperar, estará protegido. Depois de firmado o acordo, o cavaleiro da estátua de Brausen na praça central passa a apresentar traços bovinos, como uma zoomorfização da elite pecuária rio-platense: “la cara del jinete de la estatua dedicada a Juan María Brausen había comenzado a insinuar rasgos vacunos. (...) La dureza del bronce no mostraba alguno signo de formación de cuernos; solo una placidez de vaca solitaria y ruminante.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 302).

No capítulo quinto, Jorge Malabia surge como a encarnação da elite pecuarista do Cone Sul do continente. A esta altura, abre-se com maior clareza a série política e social da novela, certamente explicada pelo contexto em que ela é publicada (PIGLIA, 2019, p. 178). Aqui surgem referências explícitas a guerrilhas e a movimentos político-religiosos conservadores da América Latina. No entanto, a novidade política na obra de Onetti, com ênfase ao nacionalismo católico, tem uma função narrativa básica, considerando que a trama não se desenrolaria sem a hipócrita ideologia de Goerdel, que repudia a anticoncepção com maior intensidade do que valoriza a própria vida (ONETTI, 2013, v. 5, p. 302).

Jorge Malabia aparece como a enunciação de uma posição social, montado no cavalo que pertenceu ao seu falecido concunhado Marcos Bergner, “perdido hace años en la niebla” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 303), como representação de uma classe de estanceiros

e nacionalistas: “(Malabia) Ahora tenía dos automóviles pero insistía en el uso del caballo semiárabe, en la evidencia del revólver, para transmitir las noticias que juzgaba importantes. Tal vez se sentía, así, más gaucho y nacional” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 303). Já não se tratava mais do jovem poeta Jorge Malabia com quem Grey mantinha com carinho uma respeitosa relação paternal, mas de um homem de cabelos longos em um ano em que “el cabello largo era el símbolo, el santo y seña del machismo sanmariano, popular entre los dudosos (ONETTI, 2013, v. 5, p. 304). Em um parágrafo, o narrador evidencia a transformação do jovem que sempre esteve ao redor do médico Díaz Grey:

Él, Jorge Malabia, había cambiado. Ya no sufría por cuñadas suicidas ni por poemas imposibles. Vigilaba caprichosamente El Liberal, compraba tierras y casas, vendía tierras y casas. Ahora era un hombre abandonado por los problemas metafísicos, por la necesidad de atrapar la belleza con un poema o un libro. Belleza tan eterna y definitiva como aplastar entre las manos una mariposa, una polilla, y observar durante un momento breve el resplandor que sigue al golpe y a la muerte (*Idem*).

Para sentenciar a perdição da juventude e da inclinação artística de Malabia, Onetti faz menção ao final de *El pozo* em que Linacero afirma: “Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 39). O jovem tornara-se um homem aburguesado, distanciado da sua vocação poética para cuidar das obrigações da vida cotidiana, um adulto que abandona o menino que escrevia para se tornar um pretense prócer decadente, um dos poderosos da cidade.

Em contrapartida, Díaz Grey permanece onde sempre esteve, com o eterno ceticismo diante da vida e da política, rechaçando sem entusiasmo as posições de dominação e controle, com uma postura semelhante à do próprio Linacero em *El pozo* (PIGLIA, 2019, p. 179). Grey mantém a repulsa à polícia: “siempre odié, desde la infancia, a los tristes tipos casi muertos de hambre, que hacen (vestidos de civil o de harapos), que hacen la venia a un cabo, un sargento, un oficial o mitad” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 307); mas há também o descrédito às alternativas revolucionárias: “los dominadores dominaban, los dominados obedecían. Siempre a la espera de la próxima revolución, que siempre sería la última” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 327). Para Piglia, Díaz Grey condensa um olhar compassivo e cético ao mesmo tempo, que demarca o foco narrativo através do qual são observados os acontecimentos, e se torna a figura ideológica realmente importante no relato, independentemente das demais posições que se possam esboçar (PIGLIA, 2019, p. 179). Por não firmar os pés em uma ou outra posição, o narrador, ou melhor, o foco narrativo torna ambígua a história, sempre reavaliando as

ações que transcorrem. A construção de um narrador com tais características ambivalentes (ou de um personagem por onde passam todas as histórias, como é o caso aqui) se opõe à tradição latino-americana do narrador esclarecido, demagógico, cheio de certezas, que angaria simpatias do público — esta talvez seja uma das mais relevantes características da escritura de Onetti, algo que lhe dá particularidade. É uma decisão de não jogar o jogo proposto, mas de desafiá-lo, de não seguir o percurso traçado por quem quer que seja. No documentário *Onetti – retrato de un escritor* (1990), o autor, já muito velho, mesmo ressaltando que sempre esteve ao lado dos mais fracos contra os mais fortes, parece retomar a perspectiva de Díaz Grey ao dizer que se o fraco triunfa sobre o forte ele se converte em forte e repete a dinâmica (ou a opressão) de sempre.

Em *La muerte y la niña*, as opressões estão marcadas no jogo machista do casamento e na constituição da esvaziada burguesia local corporificada em Malabia: “le dolía que Jorge ofreciera su futuro a la nada, a ganar dinero sin esfuerzo ni propósito. Le dolía que el otro engordara, que se mezclara, tan inocente, con la estupidez y la mugre del porvenir que le ofrecía la ciudad.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 308). O autor politiza as relações de dominação de classe e de gênero (termo que não era ainda utilizado na época) a partir da intimidade do casal e da representação teatral das posições sociais. A vingança anunciada por Malabia contra Goerdel também se inscreve nessa ordem de representações. Ele, como homem, precisa tomar a providência de eliminar o pária assassino que prejudicou toda a comunidade. Revela-se, inclusive, o propósito de Jorge procurar o médico: ele cogitava que o doutor podia estar dando abrigo ao homicida — o que não havia sucedido. Entretanto, durante a conversa, uma contradição se pronuncia: Goerdel havia estado presente no sepultamento de Helga Hauser; e Malabia, Patricio (irmão da falecida) e os demais embaixadores da elite sanmariana o deixaram escapar. Díaz Grey mata a charada, longe da real intenção de matar Goerdel, eles buscavam encenar uma grande caçada: “pero caíste gustoso en la facilidad de negarte por medio de farsas. (...) y ahora saldrán a perseguir al asesino con perros cimarrones o perros policías que les prestarán en el Destacamento” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 309). Díaz Grey alude, ainda, que se quisessem realmente matar o suspeito: “habrá sido con un gran cuchillo de monte hecho para descuartizar venados”, em homenagem à tradição de “cuchillería” gauchesca, bem delineada no conto “Hombre de la esquina rosada” (1935), de Borges. Ou seja, se a intenção de exterminar o imputado fosse real, seguiria os protocolos daquele universo. Diante da busca fraudulenta por Goerdel, no lugar do suspeito Díaz Grey oferece espelhos a Malabia, espelhos de corpo inteiro, convenientes para que ele analise

o próprio disfarce “desde las botas hasta la melena” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 309), uma espécie de “conhece-te a ti mesmo”. Finalmente, para escapar do cerco, Jorge vira o jogo e faz a pergunta sobre o passado de Díaz Grey que dará início à já abordada história da filha do doutor. As imposturas sanmarianas permanecem intocadas.

Para confrontá-las, o narrador recorre a uma referência muito palpável nos movimentos de guerrilha dos anos 1960 e 1970, algo, como se sabe, raríssimo em Onetti:

Claro; había otra gente joven, respetable, que se dejaba matar en los bosques escasos por la sed, insectos ignorados, fiebres que parecían bajar del trópico lejano, de las selvas verdaderas de Amazonas y Orinoco, resueltas y certeras. A veces, para humillación mayor, terminaban muertos por las metralletas de los del Cuerpo de Pundonorosos que, supuestamente, cumplían órdenes de Juan María Brausen (ONETTI, 2013, v. 5, p. 310)

Como já tratamos da história da filha de Díaz Grey, a última coisa a ressaltar sobre o encontro dos dois são as discussões geracionais travadas entre eles. Ao longo do relato, é visível que as relações cordiais existentes entre Díaz Grey e Jorge Malabia em *Juntacadáveres* e *Para una tumba sin nombre* haviam se degradado (PREGO; PETIT, 2009, p. 154-155). Como destaca o médico, já introduzindo o tema da decadência: “en otro orden, decreciente, Jorge estaba aprendiendo a ser imbécil” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 303). Malabia provoca: “— Pienso en mi juventud y lloro. Tal vez, cuando sea tan viejo como usted. Lástima que ya no podremos llorar juntos.” (ONETTI, 2013, v. 5, p. 309). O médico, em resposta, sugere que Jorge se olhe no espelho, para constatar a burla, mas também para que se evidencie que o jovem Malabia não é mais tão jovem assim. As provocações em torno da questão idade e das gerações se prolongam. O duelo entre os dois nos remete diretamente ao conto “Bienvenido, Bob” (1944), em que duas gerações se enfrentam duramente, com um inevitável desfecho em vista: um dia o jovem-potência, o jovem-promessa se transformará no patético velho que tanto deseja tirar do seu caminho. Nas duas narrativas, a questão não parece estar centrada diretamente na idade — em “Bienvenido, Bob” pontua que não está muito preocupado com quantos anos o outro conta: “No sé si usted tiene treinta o cuarenta años (...)” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 76) —, mas em uma sorte de corrupção que se manifesta ao se descobrir (ou se aceitar), com a passagem do tempo, que se é um indivíduo ordinário, que não traz dentro de si nada de especial (PREGO; PETIT, 2009, p. 244), alguém que parece realizar, pelo revés, os primeiros versos do poema “No te salves” (1974), de Mario Benedetti:

No te quedes inmóvil

crimen” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 328). São fotografias de cartas que provariam com exatidão a impossibilidade de ser ele o responsável pela morte de Helga: “lea las cartas, ahora o mañana. (...) Las cartas, verá, son repugnantes. Pero las fechas no fallan, son exactas. Usted es médico y comprende. Yo no estaba en Santa María cuando la concepción de la hija asesina. Ni siquiera en el caso de una sietemesina adiestrada.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 328). Apresentando tal álibi, Goerdel se coloca fora de qualquer suspeita, ao mesmo tempo em que compromete todos os homens sanmarianos.

Díaz Grey e Malabia vão dedicar muito tempo à análise das provas, fazendo uma leitura cuidadosa das cartas, atentos a todos os detalhes. Eles observam que as cartas indubitavelmente foram escritas pela mesma pessoa, por certo um homem, que declarava seu amor a Helga Hauser e ao fruto desse amor. Logo, trata-se de um homem consciente da gravidez. As cartas estavam subscritas apenas pela letra *H*. As datas realmente coincidiam com a gestação da criança e a morte de Hauser, porém, por não serem as missivas originais, mas apenas fotografias delas, “nos era imposible determinar la verdadera antigüedad de las cartas” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 333). Eles chegam a decifrar o estilo do autor das cartas:

se iniciaban cursis y platónicas, se mantenían así durante dos párrafos y luego caían, se revolcaban en una enfurecida enumeración anatómica y en el recuerdo minucioso de las más curiosas maneras del acoplamiento. Aquello no era solo pornografía copiada de los libritos catalanes que acompañaron las pocas horas solitarias que pudimos conseguir en la pubertad: se respiraba la grosería propuesta, el odio, la voluntad de ofender. (ONETTI, 2013, v. 6, p. 333).

No entanto, ao fim e ao cabo, depois de examinadas todas as provas, Malabia suspira e conclui que tudo aquilo não os permite (tampouco nos permite a nós, os leitores) chegar a qualquer conclusão: “— Toda esta mugre no equivale a una ausencia. Una sola carta escrita por ella. Aunque solo fuera un billete un ‘te ama tu’.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 333). Ao que responde Díaz Grey: “— Sí. Como diría Goerdel, que los muertos entierren a sus muertos. Y que los hijos de perra se conserven fieles a su destino. Y también está escrito, creo, que el que mata se condena a la difamación y la mentira.” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 333). E a novela termina em suspenso, sem resolução. Por se apresentar de forma enigmática e impenetrável, sem esclarecer o que de fato se sucedeu, se homicídio, suicídio ou uma história de amor extraconjugal, *La muerte y la niña* se revela como a novela policial impossível de Onetti e restaurando a importância — tão

falada ao longo deste trabalho — do segredo nas novelas do autor. O não revelado, o ocultado, o não dito como elemento constitutivo do gênero.

8. OS ROMANCES DE SANTA MARÍA

*Intenta escuchar
Son los ruidos
Que conducen
Hacia otra ciudad (...)*

*Mucho más allá
Son el barro y las piedras
Hacia otra ciudad (...)*

*Ya no busques más
Es la sombra que
Te cubre
Hacia otra ciudad (...)*

*Un secreto para mí
Un secreto para mí (...)*

(Él que mató a un policía motorizado, *La otra ciudad*)

Dedicaremos o último capítulo do trabalho, como indicado no título, aos romances sanmarianos. Por evidente, não voltaremos a *La vida breve*, que foi abordada anteriormente, por se tratar do romance fundador da Saga de Santa María. Sem a análise de *La vida breve*, ficaria muito difícil percorrer a jornada que até aqui fizemos, em especial o estudo do ponto que nos parece central neste trabalho, a saber, as novelas de Juan Carlos Onetti no universo da cidade maldita, bem como o exame dos romances que enfrentaremos doravante. Como vimos, desde *La vida breve*, há uma profusão de contos, novelas e romances cuja ação transcorre na “otra ciudad”, com vozes narrativas que se multiplicam e se descentram, produzindo uma rede de relações que regam um tecido intertextual no qual se entrecruzam histórias, narrações, personagens e situações. Roberto Ferro (1997, p. 82) observa, com muita precisão, que a narrativa onettiana pode ser pensada como um complexo entremeado de reescrituras que se integram e se cruzam em todos os níveis textuais, desde a citação literal, a alusão, o deslizamento e o transtorno de tramas anteriores, a insistência na exibição de artificios imaginativos comuns às obras, a reiteração de sintagmas cristalizados que desencadeiam um vasto jogo de referências figurativas entre distintas histórias e personagens. Ao longo deste estudo, podemos abordar e até aprofundar inúmeras de tais características, que, em síntese, compõem, em uma visão intertextual, a ideia de uma obra total. Os romances de Santa María não escapam de tal formulação, mas nunca como repetição de lugares comuns ou deterioração do material inicial, senão como novas emersões de complexas e instáveis redes de

articulações de sentido. Não há como deixar de usar a expressão palimpsesto para identificar a obra onettiana, em particular os seus romances que são escritos sobre o conjunto textual que os precede, sempre revelando traços das obras anteriores.

No entanto, considerando que fixamos as novelas como eixo central do projeto, entendemos que os romances sanmarianos requerem uma nova abordagem. Em parte, para evitar um trabalho metodológico pouco criativo; por outra, pela impossibilidade de se fazer um mergulho tão profundo como foi feito nas novelas dentro de um mesmo projeto; ainda, a bem da verdade, para não cansar o esforçado leitor ou leitora que nos acompanhou até aqui; e, por fim, por entendermos que os romances de Onetti — talvez à exceção da novela *El pozo* — foram as obras mais estudadas, escrutinadas e revisitadas pela fortuna crítica do autor, de modo que certamente estaríamos chovendo no molhado, ou melhor, no caudaloso rio de estudiosos onettianos que nos precederam.

Manteremos, de toda forma, a proposta ensaística que foi se impondo ao longo desta tese — da qual não conseguimos escapar ao tratar de uma obra tão aberta e polissêmica e de um autor que sempre pode ser reinterpretado.

Como sabemos, a chamada Saga de Santa María reúne os romances *La vida breve* (1950), *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1964), *Dejemos hablar al viento* (1979) e *Cuando ya no importe* (1993). Exploraremos os romances na sua ordem cronológica, ou melhor, na ordem de publicação das obras, considerando que, mais uma vez, a suposta ordem se confunde no tempo do universo ficcional. Passemos, então, a *El astillero*.

8.1. EL ASTILLERO

*Lo van a deshacer
(...)
será borrado como
si una esponja mojada
borrara su lugar en el espacio.*

(Idea Vilariño, Pobre mundo)

El astillero é um dos mais relevantes romances de Juan Carlos Onetti, considerado por muitos como sua principal obra, ou obra-prima, como queiram. A dúvida sobre a expressão mais apropriada para se referir a um livro de Onetti decorre do evidente desdém do autor a qualquer honraria, especialmente às proferidas com a terminologia típica dos salões, como genialidade ou, por certo, obra-prima. Antonio Muñoz Molina, em

reportagem de Juana Libedinsky, esclarece que "hay que tener mucho cuidado sobre cómo se homenajea a Onetti: ¡es la antítesis del homenajeable!" (LIBEDINSKY, 2010, p. 1). De toda maneira, importa dizer, para agradar a todos, que *El astillero* é um livro central em sua escritura.

Recorremos a Muñoz Molina não pela graça que faz sobre o reproche de Onetti a bajulações, apesar de ser importante frisar que a repulsa era verdadeira, mas por uma observação a respeito de *El astillero* que o crítico lança em um prólogo ao livro, que parece ser um bom princípio para a discussão: "Más que una historia, lo que cuenta en *El astillero* es una atmósfera de un invierno austral y de una claudicación, enredadas la una en la otra, relatadas, en secuencias de lugares, de sensaciones y de estados de ánimo." (MUÑOZ MOLINA, 2003, p. 7-10).

Como tentativa de resumo da fábula, podemos dizer que *El astillero* se trata da história do regresso de Larsen a Santa María cinco anos depois de haver sido expulso pelos poderosos da cidade por conta de seu falido prostíbulo, a obra de arte tão sonhada e fragorosamente destruída no romance *Juntacadáveres* (que seria publicado apenas quatro anos depois, em 1964):

Hace cinco años, cuando el Gobernador decidió expulsar a Larsen (o Juntacadáveres) de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante — aunque ya casi olvidada — de nuestra historia ciudadana. Pocos lo oyeron y es seguro que el mismo Larsen, enfermo entonces por la derrota, escoltado por la policía, olvidó en seguida la frase, renunció a toda esperanza que se vinculara con su regreso a nosotros.

De todos modos, cinco años después de la clausura de aquella anécdota, Larsen bajó una mañana en la parada de los "omnibuses" que llegan de Colón, puso un momento la valija en el suelo para estirar hacia los nudillos los puños de seda de la camisa, y empezó a entrar en Santa María, poco después de terminar la lluvia, lento y balanceándose, tal vez más gordo, más bajo, confundible y domado en apariencia. (ONETTI, 2013, v. 2, p. 55).

Por motivos nunca descobertos³³, um Larsen envelhecido, empobrecido, mais gordo, surrado pela vida e sem o ímpeto de outrora reaparece na cidade e se desloca até

³³ "Fue la casualidad, claro, porque Larsen no podía saberlo. De todos los habitantes de Santa María, sólo Vázquez, el distribuidor de diarios, puede aceptarse como posible corresponsal de Larsen durante los cinco años de destierro; y no está probado que Vázquez sepa escribir y no es creíble que el astillero en ruinas, la grandeza y decadencia de Jeremías Petrus, el caserón con estatuas de mármol y la muchacha idiota sean temas de cualquier hipotético epistolario de Froilán Vázquez. O no fue la casualidad, sino el destino. El olfato y la intuición de Larsen, puesto al servicio de su destino, lo trajeron de vuelta a Santa María para cumplir el ingenuo desquite de imponer nuevamente su presencia a las calles y a las salas de los negocios

Puerto Astillero, nas cercanías de Santa María. Em síntese, o romance é a disputa do último *round* de Larsen com a morte em um mundo em decomposición (PETIT; PREGO, 2009, p. 118). Para tanto, Larsen abrirá dúas frentes de batalla, nas quais se entrencheará com obstinación, e todas naturalmente malograrão.

A primeira delas é a de cortejar Angélica Inés, filha do prócer falido Jeremías Petrus, no coreto que fica na entrada da mansão da familia, erguida sobre catorze pilares de concreto, com o propósito de desposá-la:

Estuvo, como se ha dicho, dos semanas después en el atrio, al final de la misa, ofreciendo con un gesto tímido el ramo de primeras violetas que sostenía contra el pecho; estuvo allí, en el mediodía de un domingo, segregando, sin defenderse, el ridículo, rígido y tranquilo, engordando sin prisa en el interior del abrigo oscuro y entallado, indiferente, solo, abandonándose como una estatua a las miradas, a la intemperie, a los pájaros, a las palabras despectivas que nunca le repetirían en la cara. Esto fue en junio, por San Juan, cuando la hija de Petrus, Angélica Inés, estuvo viviendo unos días en Santa María, en casa de unos parientes, cerca de la Colonia. (ONETTI, 2013, v. 2, p. 64).

Um ritual que se repetirá inúmeras veces, “una serie de encuentros, casi idénticos y tan semejantes que podrían haber sido recordados como tediosas repeticiones de una misma escena fallida” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 64), apesar das humilhações e dos reiterados fracassos a que Larsen se submete, sem nunca conseguir ser recibido como convidado no casarão.

A segunda frente é a de ser contratado como Gerente Geral do estaleiro em bancarrota de Jeremías Petrus, uma espécie de mausoléu da grande empresa cuja morte estaba decretada e que contava apenas com seus restos mortais espalhados por Puerto Astillero. Ele contará com dois subordinados, ou melhor, companheiros, também empregados do estaleiro, durante a sua jornada: “— Gálvez y Kunz — dijo Petrus, señalando —. La administración y la parte técnica de la empresa. Buenos colaboradores.” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 70).

As dúas lutas estaban, desde o inicio, perdidas; e Larsen o sabía, apesar de toda impostura. Como observa Joaquín Galán, “Larsen es un derrotado que se resiste a serlo. Un rebelde com causa perdida de antemano.” (GALÁN, 1974, p. 603). É sobre as ruínas das derrotas que se constrói o romance.

públicos de la ciudad odiada. Y lo guiaron después hasta la casa con mármoles, goteras y pasto crecido, hasta los enredos de cables eléctricos del astillero.” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 58).

A ideia inicial do romance surge enquanto Onetti estava escrevendo *Juntacadáveres*, romance que será analisado no próximo ponto, que trata da inauguração do tal bordel perfeito e da expulsão de Larsen da cidade. Como revelado em diversas entrevistas, o autor interrompe a escrita de *Junta*, que passava da metade, quando faz uma visita a um estaleiro situado em Buenos Aires, de propriedade de um empresário chamado Du Petrie — qualquer semelhança com nosso Petrus não é à toa. Conta-se que a empresa estava quebrada, mas o seu gerente, Fleitas, continuava trabalhando com dedicação para salvá-la. Todo o conglomerado estava penhorado pela justiça, congelado em garantia às dívidas e aos credores. Contudo, Du Petrie e Fleitas tinham a chave dos escritórios e das demais instalações, e as percorriam como se tudo estivesse a pleno vapor. Diante de tal conjuntura, para Onetti já estava desenhada a farsa que o capturou: sob o esqueleto de um complexo industrial falido se projetava a ilusão de um grande empreendimento. Ali estavam escancaradas a imobilidade da empresa, a decomposição do passado e o absurdo trabalho de seus aficionados. Onetti apenas acrescentou Larsen ao conjunto, mas não o Larsen resoluto e arrogante de *Juntacadáveres*, pelo contrário, um homem envelhecido, marcado pelas derrotas da vida, um sobrevivente nos escombros (PETIT; PREGO, 2009, p. 118).

Enquanto nos deparávamos com a experiência de Onetti com o estaleiro arruinado e o fingimento dos seus administradores em continuar a tocá-lo como se estivesse a pleno vapor, fomos surpreendidos por uma história muito assemelhada no romance *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner. Registre-se que Onetti nunca declarou a influência da historietta do livro de Faulkner na fabulação de *El astillero*, tampouco se encontra nos estudos sobre as narrativas onettianas tal aproximação. Entretanto, as similitudes parecem tão evidentes que não podem deixar de ser relevadas. Ainda mais, como dissemos anteriormente, Onetti revelou a Payró, em 1941, o seu entusiasmo para ler *Palmeiras selvagens*³⁴, livro traduzido por Borges. Logo, talvez seja melhor buscar com acuidade o paralelismo que se projeta.

Em *Las palmeras salvajes*, Wilbourne e Charlote, o casal protagonista, percebem que estão se aburguesando e decidem ir embora de Chicago para fugir da lógica de viver para trabalhar. Na verdade, ele a informa que estão de partida da cidade: “— Sí, del todo.

³⁴ “Mañana pasaré el día en Carrasco y por la noche leeré *Las palmeras salvajes*. Envídieme: por lo menos la playa; no olvido que Faulkner nos es santo de su devoción, aunque yo vea en él a mi enemigo. Claro que hay 465784935 tipos que escriben mejor que yo; pero en la clase de cosa que yo quiero hacer mis rivales están en U.S.A. ¡Siempre el imperialismo! Pero en el caso particular de William Faulkner abrigo serias esperanzas.” (VERANI, 2009b, p. 106).

Ya no trabajarás más, por dinero. (...) Es para la consecuencia del trabajo, es por habernos acostumbrado a trabajar antes de saber para qué, casi demasiado antes de saberlo. (...)” (FAULKNER, 1940, p. 142). Pouco tempo depois, Wilbourne é contratado pela “Callaghan Mines” para atuar como médico em uma de suas minas; ou melhor, para apenas fazer o papel formal de um médico com o propósito de proteger a companhia de eventuais litígios movidos pelos trabalhadores, e não propriamente para cuidar da saúde deles. Para Wilbourne, o problema não é a farsa, mas o salário proposto. Apesar de tudo, ele aceita o emprego para o qual os seus títulos pouco importam. O novo ofício é uma demarcação de posição política e filosófica, um movimento de cesura com o entorno e com o *american way of life*, uma espécie de proclamação de um ideário proto-hippie: “Hace poco descubrí que la haraganería engendra nuestras virtudes, nuestras más tolerables cualidades: contemplación, ecuanimidad, pereza, dejar en paz al prójimo; buena digestión mental y física; la sabeduría de limitarse a placeres carnales: comer y defecar y fornicar y sentarse al sol, (...) estar vivo y saberlo.” (FAULKNER, 1940, p. 149).

Com tais motivações, os dois partem para a mina na América profunda. A partir daqui, *Las palmeras salvajes* e *El astillero* se aproximam muito. Wilbourne e Charlotte chegam à mina em um trem de minério que era, em realidade, “una falsa locomotiva sin cola ni cabeza” (FAULKNER, 1940, p. 196), e, ao percorrer as instalações, logo descobrem “la senda que no era senda, como la ‘Proveeduría’ no era proveeduría, sino una especie de indicador como una palabra cifrada junto al camino.” (FAULKNER, 1940, p. 202-203) e “La mina no era un pozo, era un túnel que se metía directamente en las entrañas de la roca” (FAULKNER, 1940, p. 203). Nada era o que parecia ser, tudo sob “el mismo aire de simulacro y moribundez” (FAULKNER, 1940, p. 204).

Uma cena muito semelhante é descortinada no capítulo “El astillero – II”, quando Larsen, os colegas e até Petrus desempenham com toda seriedade as suas obrigações inexistentes diante de um cenário estilhaçado do que fora uma grande empresa: “Larsen volvió a mirar la hostilidad y la burla en las caras inmóviles de los dos hombres que aguardaban” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 70). Não se trata apenas de uma burla, mas de uma farsa levada tão a sério a ponto de hostilizar o olhar de desconfiança e ignorar a decrepitude do ambiente que os encerra:

(...) casi cualquier cosa era preferible al techo de chapas agujereadas, a los escritorios polvorientos y cojos, a las montañas de carpetas y biblioratos alzadas contra las paredes, a los yuyos punzantes que crecían

enredados en los hierros del ventanal desguarnecido, a la exasperante, histérica comedia de trabajo, de empresa, de prosperidad que decoraban los muebles (derrotados por el uso y la polilla, apresurándose a exhibir su calidad de leña), los documentos, sucios de lluvia, sol y pisotones, mezclados en el piso de cemento, los rollos de planos blanquiazules reunidos en pirámide o desplegados y rotos en las paredes. (ONETTI, 2013, v. 2, p. 71).

Na mina aos pedaços, polacos trabalhavam em frenesi. “Os chinas e os carcamanos”³⁵ haviam partido ao sentirem o cheiro da fraude: “— Los gringos lo olfatearon. — ¿Lo olfatearon? — Desde setiembre no había órdenes de pago aquí... —¡Ah! — dijo Wilbourne —. Ya entiendo. Sí. Lo olfatearon. Como los negros.” (FAULKNER, 1940, p. 204-205). Os salários não eram pagos havia meses. Apesar disto, os poloneses continuavam a trabalhar febrilmente. Wilbourne, então, pergunta ao administrador da mina sobre os poloneses: “— ¿Se dieron cuenta de que todo se venía abajo?” e recebe a resposta: “— No entienden bien. (...) son gente rara; no entienden la picardía. Estoy seguro que los gringos trataron de explicarles, no pudieron entender que un hombre haga trabajar a las personas sin intención de pagarles.” (FAULKNER, 1940, p. 205-206). Jeremías Petrus certamente não conteria o sorriso, afinal, diante da mais completa penúria, ele era capaz de apregoar: “— Exactamente — dijo por fin Petrus con su voz de asma —. Poder dar a la Junta de Acreedores, periódicamente, sin que ellos lo pidan, la seguridad de que sus intereses están fielmente custodiados.” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 71).

No romance de Faulkner, a mina estava acabada, a empresa naufragara, mas os poloneses seguiam realizando todo o exaustivo trabalho, mesmo sem habilidade técnica para promovê-lo, imaginando que receberiam inclusive as horas extras. Além da crença ingênua no recebimento futuro dos valores devidos — “Son como chicos. Creen en cualquier cosa” (FAULKNER, 1940, p. 206) —, os poloneses estão incomunicáveis, sem qualquer intérprete para traduzir-lhes a encenação. O administrador acrescenta: “Además, el patrón tiene que fingir que la mina está funcionando y ésa es mi tarea” (FAULKNER, 1940, p. 206) —, o que também parece ser a tarefa de Larsen, Gálvez e Kunz em um estaleiro muito distante da mina. O administrador só permanece no local porque “Quizá estoy esperando una ocasión de escaparme. Y estos demonios (os poloneses) ni duermen de noche para dárme la” (FAULKNER, 1940, p. 207), mas logo depois reconhece que isto também era uma mentira, pois, na verdade, dava no mesmo ficar ou partir, mas ali, ao

³⁵ As expressões “polacos, chinas e carcamanos” constam da tradução brasileira feita por Newton Goldman e Rodrigo Lacerda e republicada pela Cosac Naify (GOLDMAN; LACERDA, 2009, p. 166-167).

menos, tinha a comida do almoxarifado e a oportunidade de se proteger do frio. E, talvez, um dia “va a venir él mismo (o dono da mina) y decirme a mí, y a esos hijos de perra de ahí adentro, que se cierra la mina” (FAULKNER, 1940, p. 207). O administrador também nutre suas ilusões.

Por fim, diante das fantasias entabuladas de lado a lado, o próprio Wilbourne pondera que seria despropositado contar a verdade aos poloneses, “¿— (...) para qué? (...) Hay bastante comida para ellos durante el invierno y con seguridad no habrían ahorrado nada” (FAULKNER, 1940, p. 215). E conclui: “(...) uno puede vivir muy feliz, por mucho tiempo, de ilusiones. Quizá más feliz que nunca” (FAULKNER, 1940, p. 215). Assim como nas desventuras de Larsen em Puerto Astillero, a ilusão e a farsa ocupam o centro da narrativa; elas que importam.

Feito o paralelo, deixaremos de lado *Las palmeras salvajes* para nos voltarmos mais diretamente ao enferrujado estaleiro e ao romance aqui estudado.

Há um profícuo debate na crítica sobre a eventual alegoria contida em *El astillero* a respeito da profunda crise econômica que atingiria o Uruguai ao longo da década de 1960 e que já dava claros sinais nos anos 1950 (lembrando que *El astillero* é publicado em 1961). Por muito tempo, Onetti sustentou que nunca pretendeu conscientemente fazer uma representação do Uruguai naqueles idos, nem mesmo trazer para a ficção as características da crise que se anunciava. Para Omar Prego e Maria Angélica Petit, “Onetti parece recoger como un sismógrafo, mecánicamente, por impregnación, los estremecimientos de la crisis que ya no podía ocultarse por más tiempo después del paliativo, del oxígeno que significó la guerra de Corea” (PREGO; PETIT, 2009, p. 120) — considerando que estamos falando de um país fornecedor de *commodities* para os estadunidenses. De fato, é possível se invocar inúmeros trechos do romance para sustentar uma interpretação alegórica da decadência uruguaia, como foi primeiramente sugerido pelo crítico inglês David Gallagher no suplemento literário do *New York Times*, em 1968, após a publicação da tradução do livro para o inglês (*The shipyard*) (PREGO; PETIT, 2009, p. 122-123). O próprio Onetti, depois de rejeitar por anos o paralelismo — “Yo esto no lo escribí en ningún momento pensando en Uruguay ni con ánimo profético, simplemente yo creía que se parecía más a la vida humana que a la vida del Uruguay” (conversa com Carlos Marínez Moreno em 1970 [PREGO; PETIT, 2009, p. 123]) e “Si había una cierta premonición en *El astillero* respecto al futuro del Uruguay, era inconsciente. Yo no pensaba que eso que ocurría allí em Puerto Astillero sucediera en el Uruguay” (entrevista a Omar Prego em 1974 [PREGO; PETIT, 2009, p. 344-345]) —

termina, no ano de 1978, após ser preso e exilado, a considerar a possibilidade, mas com a ressalva de “que fuera así, aunque yo no me daba cuenta” (PREGO; PETIT, 2009, p. 124).

Ainda que seja possível fazer uma leitura alegórica do romance — e aqui a registramos, pela relevância do debate —, neste trabalho não nos aprofundaremos na questão nesses termos, procurando trechos que corroborem tal tese ou coisa do tipo. Por mais que um artista possa ser um sismógrafo de crises, vamos nos ocupar mais diretamente da construção literária do romance, para evitarmos maiores digressões.

Em conversa com Emir Rodríguez Monegal, Onetti reitera que o romance se ocupa de uma desintegração: “Hay una decadencia real, la del astillero, la de Larsen” (PREGO; PETIT, 2009, p. 124), ambos vão se desfazendo, como o “Pobre mundo”, de Idea, citado na epígrafe deste trecho, e vão sendo apagados, não por uma esponja molhada, mas pela erosão das águas de Puerto Astillero. Muito além de se ocupar do tema, *El astillero* se enquadra na categoria criada por Alvin Greenberg de “la novela de la desintegración” (PREGO; PETIT, 2009, p. 124). John Deredita desenvolve a ideia ao expor que o paradoxo central do romance da desintegração é a exigência de que, em um universo moribundo onde tudo se reduzirá eventualmente ao caos, o protagonista lute contra a corrente irresistível dos fatos para manter a integridade de um eu condenado de antemão (DEREDITA, 1971, p. 651-655 apud PREGO; PETIT, 2009, p. 124). O emprego de Larsen no estaleiro assume característica de um sacerdócio infernal; servir a Petrus é servir a um Papa fundador de uma igreja secular, ou a um pai primevo que o esmaga como a um inseto (DEREDITA, 1971, p. 651-655 apud PREGO; PETIT, 2009, p. 124):

No había nada más, desde siempre y para la eternidad, que el ángulo altísimo del techo, las costras de orín, toneladas de hierro, la ceguera de los yuyos creciendo y enredándose. Tolerado, pasajero, ajeno, también estaba él en el centro del galpón, impotente y absurdamente móvil, como un insecto oscuro que agitara patas y antenas en el aire de leyenda, de peripecias marítimas, de labores desvanecidas, de invierno (ONETTI, 2013, v. 2, p. 79).

Jaime Concha também apresenta o dono do estaleiro como uma autoridade eclesiástica que exerce seu poder severamente: “Profeta y apóstol fundador por su nombre, Jeremías Petrus — cual grotesco remedo de estas figuras testamentarias — pone en su empresa inverosímil un culto con sabor a Iglesia, en cuya institución lo único fidedigno es quizás la existencia de un dios culpable, él mismo sin duda.” (CONCHA, 1974, p. 554).

Deredita aduz, ainda, que a trajetória de Larsen pode também ser lida como “un camino de perfección que tiene por meta la ciudad de Dios. Petrus, como el demiurgo de Puerto Astillero, también aparece como una misteriosa divinidad” (DEREDITA, 1971, p. 655). O casarão de Jeremías Petrus adquire a dimensão de um paraíso desejado (DEREDITA, 1971, p. 655): “Bajando un párpado para mirar mejor, Larsen veía la casa como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido; como las puertas de una ciudad en la que deseaba entrar, definitivamente” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 67). A mansão de Petrus é o oposto da ideia de casa elaborada ao longo das narrativas do autor. Em Onetti, a casa é sempre um refúgio precário contra a hostilidade e o caos do mundo; a degradação dos espaços habitados pelos personagens é uma constante: os miseráveis quartos de pensão de Eladio Linacero, Larsen e Rita, os quartos de hotel dos protagonistas de *Los adioses* e de *La cara de la desgracia*, o deprimente apartamento de Brausen em *La vida breve*, o casebre de Gálvez em *El astillero*; todos constituem-se como recintos transitórios em mundo inóspito (VERANI, 2009, p. 135). A morada de Jeremías Petrus, contudo, adquire outros contornos, é a soma de valores de proteção, domínio, intimidade e amparo, o paraíso perfeito em meio ao caos do mundo. Porém, Larsen ali nunca conseguirá penetrar, sempre barrado na porta do céu, conformando-se tão-somente com o purgatório da pracinha defronte da casa (“la glorieta”), onde é recebido por Angélica Inés.

Emir Rodriguez Monegal acrescenta mais uma camada ao personagem de Larsen: a do bode expiatório, a vítima que carrega consigo as culpas de um universo; a tragédia final de Larsen em *El astillero* como uma expiação que ultrapassa os seus próprios pecados para alcançar todos os erros da empresa (afinal ele é o gerente geral) e, nas últimas, para purgar os desvios de toda a cidade maldita (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1973, p. 256 apud PREGO; PETIT, 2009, p. 128).

A tragédia de Larsen está anunciada desde o início e ele a intui:

Varias veces, a contar desde la tarde en que desembarcó impensadamente en Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda cargada con una canasta y una niña dormida, había presentado el hueco voraz de una trampa indefinible. Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla, incapaz de conocer que había viajado, había hecho planes, sonrisas, actos de astucia y paciencia sólo para meterse en ella, para aquietarse en un refugio final desesperanzado y absurdo (ONETTI, 2013, v. 2, p. 74).

Larsen percebe que se atira rumo ao abismo, dá-se conta da armadilha, mas se conforma de que é movido por algo maior do que ele mesmo, algo que ele não consegue sequer nomear, uma força indizível que o atrai (ou o repele) em direção ao estaleiro e a

suas circunstâncias. A impossibilidade de escolha soa como um destino manifesto reverso; ele não se move para conquistar territórios alheios, mas para confirmar o próprio desterro. Por mais que ele avance sobre a empresa, a casa e a filha de Petrus, Larsen sabe, desde o princípio, que será imolado em uma terra estranha, à qual nunca pertenceu, a cidade de Santa María. Por mais que busque redenção, revanche ou vingança, Larsen, o decadente rufião Juntacadáveres, está inevitavelmente condenado à perdição, mas sem o drama da danação, apenas por meio da desintegração, do apequenamento, da sordidez, da insignificância.

Saúl Yurkievich chama a condição de Larsen em Puerto Astillero de “inexistência infernal” (YURKIEVICH, 1974, p. 536), ou, nas palavras do narrador de Onetti logo acima ditas, “el hueco voraz de una trampa indefinible”. Larsen descobre o vazio ao adentrar no mundo fechado e corrosivo do estaleiro, “un infierno que envuelve, atrapa, debilita y mata” (YURKIEVICH, 1974, p. 537). Depois de expulso da vida dos outros, resta, para Larsen, um poço que irresistivelmente o sugará, convertendo-se em sepultura: “El astillero anula las motivaciones, las ambiciones, todo se vuelve apagadura, indistinción” (YURKIEVICH, 1974, p. 537).

Diante do vazio, Larsen tenta se manter através de simulacros, seja na gerência geral de uma fábrica fantasma ou no relacionamento impossível com a estúpida Angélica Inés, réplicas degradadas do mundo ativo; “Larsen y su máscara son una misma cosa” (GALÁN, 1974, p. 605). O encontro entre Díaz Grey e Larsen expõe com toda clareza a autoficção e a impostura elaboradas por este último. O médico confronta Junta: “Todos sabiendo que nuestra manera de vivir es una farsa, capaces de admitirlo, pero no haciéndolo porque cada uno necesita, además, proteger una farsa personal. También yo, claro. Petrus es un farsante cuando le ofrece la Gerencia General y usted otro cuando acepta.” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 131). O doutor abre o jogo sobre a condição farsesca deles todos, revela-se como conhecedor da fraude, talvez até como cúmplice do embuste, alguém de quem não se pode ocultar o fingimento. Ele aperta ainda mais o interlocutor: “Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando. Pero se callan y disimulan.” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 131). Diante de um semelhante, de alguém que se revela composto do mesmo material, Larsen pensa consigo mesmo que não tem nada a esconder, “no tengo que preocuparme de que entienda” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 132), e, sorrindo, reconhece todo o falso jogo celebrado entre ele e Petrus: “su locura, los cálculos sobre metalización, los presupuestos por reparaciones de cascos de barcos que tal vez yacieran ahora tumbados en un fondo submarino, los delirios solitarios en el cobertizo en ruinas;

su esclavizado, viril amor por todos los objetos, los recuerdos no vividos y las almas en pena que habitaban el astillero.” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 132). Logo em seguida, Larsen desvela, com “la mejor expresión de inocencia, de honrada inquietud y sinceridad que le era posible componer a los cincuenta años” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 133), ou seja, com a máscara recolocada, o seu segundo objetivo: o sonhado compromisso com Angélica Inés. O médico alerta que a menina estava enferma: “Es rara. Es anormal. Está loca pero es muy posible que no llegue nunca a estar más loca que ahora” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 133). Larsen desfaz a cara de inocência, dá as costas e se retira. Sabe que o médico percebeu que não há nada de altaneiro na relação com Angélica Inés, ela é apenas o seu bilhete de acesso ao mundo da elite sanmariana.

A farsa desestabiliza até mesmo o tempo, que se converte em presentes insulares, sem futuro possível ou relevante e com passados esquecidos (YURKIEVICH, 1974, p. 537), tudo se cristaliza na simulação de uma vida, em um movimento que revela a total falta de sentido das ações: “Estaba desprovisto de pasado y sabiendo que los actos que construirían el inevitable futuro podían ser cumplidos por él o por otro” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 215).

A inexistência infernal se projetaria, ainda, nos arredores do botequim/restaurante/antro El Chámame, para onde Larsen sempre regressa, “con sus varones y hembras groseros, elementales, genéricos, está ligado con lo corporal entrañable, con sus espesas mezclas, con la crasa materialidad, con la animalidad rastrera, con lo fecal.” (YURKIEVICH, 1974, p. 538). Jaime Concha desenvolve um pouco mais a ideia de El Chámame ao dizer que, se o estaleiro é uma ruína, o bar é um arremedo de ruína, a excrescência que o ato falido de modernização, representado pelo próprio estaleiro, fez brotar em Puerto Astillero (CONCHA, 1974, p. 560); a corporificação do universo da baixeza de onde Larsen provém e não consegue se afastar.

Como se percebe, *El astillero* possibilita uma miríade de interpretações: regresso ao paraíso, uma versão degradada de *Civitate Dei*, de Agostinho, narrativa de vingança ou descida ao inferno — todas elas são versões contidas dentro do mesmo livro (PREGO; PETIT, 2009, p. 129). Outras tantas interpretações imaginativas certamente poderiam ser feitas apoiadas nos relatos do romance, porque, de alguma forma, ele alcança algo profundo da condição humana, que transita entre o medo do esquecimento, da irrelevância e a imposição avassaladora do tempo: “Convengamos, pues, que Larsen (el Junta) es el extraviado chivo emisario de nuestra voluntad de ser a costa de lo que sea.” (GALÁN, 1974, p. 609).

Larsen, ou melhor, Junta naufragou na vida marginal de explorador de mulheres e percebe que está velho, não há mais tempo para se reerguer como fora-da-lei. Depois de derrotado, ele tenta triunfar como um conforme, como alguém que está de acordo com a ordem das coisas, como gerente geral de um empreendimento e, quiçá, marido de Angélica Inés, mais um entre os notáveis de Santa María (GALÁN, 1974, p. 130). Ele almeja uma nova condição de vida, mas, ao final, como diz o próprio Onetti, “lo único que consigue Larsen es a volver a ser lo que era: el mismo Larsen de antes, el Larsen porteño que fue.” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1973, p. 256, apud PREGO; PETIT, 2009, p. 130). Ainda que anele posições sociais elitistas, Larsen sempre regressa a El Chámame, à vida do baixo meretrício de outrora, que habita as suas lembranças.

Em outro momento no romance, a condenação de Larsen à condição de pária é reafirmada. Depois de longas investidas e reiteradas visitas em “la glorieta”, finalmente Angélica Inés envia a Larsen um bilhete com um convite: “Lo vamos a esperar para comer arriba con Josefina a las ocho y media. Pero venga antes. Su amiguita A. I.” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 218). Pela primeira vez, Larsen vai poder entrar na tão almejada casa erguida sobre os pilares, o céu possível dos seus sonhos, o passo além do purgatório da fria pracinha – “la campana sombría y helada de la glorieta” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 218). É interessante perceber que pouco antes do convite, Larsen estava profundamente melancólico, quase sucumbindo, e tenta se recompor “para hacer creer al patrón que no era un fantasma” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 214). Os esforços de recomposição aparentemente foram inúteis: “Fue entonces que aceptó sin reparos la convicción de estar muerto” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 215). É neste contexto que ele recebe o convite que assume contornos de tábua de salvação. Ele guarda o papelzinho e parte em direção à redenção:

Marchando también a través del frío hacia el mismo corazón de la casa alzada más arriba de todo nivel posible de creciente. Hacia la gran sala con el calor y la vertiginosa alharaca de las llamas en la chimenea; hacia el más viejo y respetado de los sillones, el que sólo había soportado el cuerpo de Petrus (...). Trotando, viéndose trotar hacia el centro mismo de una habitación cálida, limpia y ordenada, de una escena que él presidiría, con orgullo y naturalidad, mientras iba reconociendo, sobre todo al principio, los errores cometidos al imaginarla, y planeaba los cambios que introduciría para satisfacer la necesidad histórica de dejar señalado el comienzo de una nueva época, de su particular estilo. (ONETTI, 2013, v. 2, p. 218).

Ele caminha para sair do frio em direção ao conforto de uma sala aquecida pela lareira, para deixar a miséria de sempre e habitar uma casa digna, para ocupar o lugar do

velho Petrus, assentar-se em seu trono, seguro de que inauguraria uma nova era, um novo Larsen.

O plebeu, “como en los cuentos mágicos” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 219), supera todos os desafios, mata dragões para conquistar a princesa. Contudo, a alteza está enferma e ele, mais uma vez, acaba sitiado na gélida pracinha. A notícia da doença de Angélica Inés e da impossibilidade do encontro é dada por Josefina, a empregada ou dama de companhia da moça. Ele insiste em encontrar a donzela, mas Josefina apresenta o interdito definitivo: “— Está enferma, le digo. No puede bajar y usted no puede subir. Es mejor que se vaya porque tengo que cerrar.” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 219).

Movido pelo ódio, ele se concentra em Josefina, “la mujer, pequeña, con la cara llena de luna, que le sonreía sin separar los labios” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 220) e a beija, “recordando imprecisamente, reconociendo con los labios un ardor y una paz” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 220). Eles entram no quarto da empregada, no nível do jardim, subsolo da casa suspensa; Larsen capitula, reconhece a derrota: “Nosotros los pobres” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 221). No pequeno cômodo, ele sente mais uma vez o frio que o acompanhou por toda jornada, “olisqueando el aire de la tierra natal antes de morir” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 221). Larsen reconhece que havia voltado a ser ele mesmo, aquele que havia sido desde a adolescência, com uma mulher que era a sua igual: “Podía casarse con ella, pegarle o marcharse; y cualquier cosa que hiciera no alteraría la sensación de fraternidad, él vínculo profundo y espeso” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 222). Ele se esquece da mulher adormecida no andar de cima e do paraíso que havia criado para si. Só, então, derrotado e despido de todas as ilusões, ele mergulha no seu Lago Cocito³⁶, aceita a sua condenação eterna, e se relaciona com Josefina.

Depois de tudo, Larsen é incapaz de trocar de pele, de mimetizar-se como um novo Petrus, e morrerá sozinho, abandonado, consumido por sua própria derrota (PREGO; PETIT, 2009, p. 135).

Ao sair do quarto de Josefina, Larsen passa pelo casebre do falecido Gálvez e vê pela janela que a viúva deste está sozinha em trabalho de parto. A mulher de Gálvez, em alguns momentos do romance, surge como o reverso de Angélica Inés, como o amor possível na realidade desgraçada. Apesar do vínculo entre os dois, e talvez exatamente pelo vínculo dos dois na derrota, Larsen “Temblando de miedo y asco se apartó de la

³⁶ “Canto XXXII – Estão Dante e Virgílio no fundo do fosso: o nono e último círculo do inferno, onde estão distribuídos os traidores (...), todos imersos no gelo do Cocito, todos com a cabeça para fora.” (ALIGHIERI, 2001, p. 211).

ventana y se puso en marcha hacia la costa” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 223). Larsen, um homem para quem as mulheres foram sempre um instrumento de prazer ou uma mercadoria disponível, abandona a parturiente ensanguentada e foge.

Nas últimas linhas do romance, o narrador, sempre heterodiegético e onisciente, apresenta entre parênteses — quebrando a quarta parede e falando diretamente ao leitor —, como derradeira informação, que Larsen “murió de pulmonía antes que terminara la semana, en El Rosario y en los libros del hospital figura su nombre verdadero” (ONETTI, 2013, v. 2, p. 224). Para usar as expressões de Muñoz Molina do início deste trecho, o sonho da redenção claudica e termina asfiziado pela atmosfera de inverno austral.

8.2. JUNTACADÁVERES

O romance *Juntacadáveres*, simplificado ao extremo, pode ser reduzido a duas histórias que caminham paralelamente, apesar de aqui e ali se tocarem, à semelhança das duas histórias de, acreditem, *The wild palms* (sabíamos da influência do livro de Faulkner, mas nos surpreendeu o quanto ele se projeta na obra de Onetti). Por um lado, desenrola-se a tão falada batalha de Larsen para instalar e manter aberto um prostíbulo em Santa María; por outro, as aventuras amorosas e a loucura de Julita Bergner. Mais próxima à de Julita, desfia-se a história do antigo Falanstério³⁷ de Marcos Bergner, irmão dela. Marcos, contudo, aproxima-se, no presente diegético da trama, de Padre Bergner, Lanza, revisor do jornal *El liberal*, e Barthé, boticário e vereador de Santa María, em torno da questão do bordel, que se torna a pauta número um da discussão pública da cidade. Hugo Verani esquadrinha o romance a partir de três casas: o prostíbulo ou a “casita celeste” de Larsen, o Falanstério de Marcos e a casa de Julita. Voltaremos a essas casas depois de algumas considerações sobre os narradores do romance (VERANI, 2009a, p. 133).

A partir do tímido desenho do conjunto das histórias, é possível definir os narradores dispostos pelo romance. Tratamos de uma narrativa entremeada por vários pontos de vista, considerando que cada história conta com seu próprio narrador. A de Larsen e do lupanar é contada por um narrador onisciente clássico, heterodiegético, o narrador-deus, que narra em terceira pessoa e pratica o estilo indireto livre, uma vez que sabe, vê e transmite o que ocorre, inclusive o que está no interior das personagens, mas

³⁷ De acordo com o dicionário Priberam: 1. [Filosofia, Sociologia] Sistema ou organização comunitária autônoma imaginada por Charles Fourier. (...) 3. Grupo de pessoas que vive em comunidade, partilhando tarefas ou interesses. (FALANSTÉRIO, 2022).

mantém-se invisível, como uma voz que não interfere no narrado (VARGAS LLOSA, 2009, p. 176). Os dramas de Julita são narrados pelo jovem Jorge Malabia (aqui ele é realmente um jovem, um adolescente, melhor dizendo, com 16 ou 17 anos). É o narrador-personagem prototípico, autodiegético, que fala na primeira pessoa do singular, sempre muito suspeito, afinal ele, em realidade, revela-se como um dos protagonistas da fábula (VARGAS LLOSA, 2009, p. 176). Surge, entretanto, um terceiro narrador, que, apesar de reivindicar as duas posições anteriores, consolida-se mais como um narrador homodiegético, um pesquisador improvisado que tenta criar a historiografia nunca revelada de Santa María. O velho Lanza busca expressar outras perspectivas da história que se narra, atento aos olhares dos vizinhos, da comunidade e do que podemos chamar de opinião pública (VARGAS LLOSA, 2009, p. 176). Lanza é o narrador que se propõe a elaborar a crônica dos poucos meses de funcionamento do prostíbulo de Santa María, sem se preocupar tanto com os fatos, e sim com as fantasias, os boatos, os movimentos conservadores e as bisbilhotices que o estabelecimento provoca no seio da cidade.

Assoma-se, ainda, um último narrador, que parece despropositado, com uma voz distinta da dos demais, com a autoridade de autor da obra, que reflete sobre o seu ofício de criar um mundo a partir de suas palavras. Projeta-se a voz do suposto autor da obra — talvez Brausen ou o próprio Onetti, quem sabe? — que se infiltra nas palavras de Lanza e assume a primeira pessoa do singular — afastando-se do “nosotros” do velho jornalista espanhol —, para dizer:

Y, sin embargo, ahora al contar la historia de la ciudad y la colonia en los meses de la invasión, aunque le cuente para mí mismo, sin compromiso con la exactitud o la literatura, escribiéndola para distraerme, ahora, en este momento, imagino que hay un cerro junto a la ciudad y que desde allí puedo mirar las casas y personas, reír y acongojarme; puedo hacer cualquier cosa, sentir cualquier cosa; pero es imposible que intervenga y altere. (ONETTI, 2013, v. 3, p. 155)

Na sequência, desenrola-se um longo solilóquio do suposto autor sobre a tarefa de inventar a cidade imaginária, a concepção daquele universo, a nomeação dos lugares, dos bares, dos espaços e das praças, a definição da paisagem e da fauna humana que a habita (VARGAS LLOSA, 2009, p. 178). A passagem, estranhamente, remete-nos a Tunda Prada desenhando o mapa de Santa María, no documentário *Jamás leí a Onetti*, ocupando o lugar de recriador da cidade, e a “Consideração do poema”, de Drummond, mencionados alhures. Vargas Llosa se pergunta a quem pertence essa voz. Ele sustenta que não é a de Juan Carlos Onetti, porque um autor não é nunca o narrador de um

romance, ainda que usurpe seu nome e reivindique um eu para falar: “(...) un narrador es un ser hecho de palabras cuya existencia nace y termina con su narración. En otros términos, un narrador es siempre una invención” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 178). O trecho, na sua compreensão, soa como mero alarido técnico que distrai e desorienta o leitor, uma das incongruências de *Juntacadáveres*, que, no fundo, enfraquece o romance. Para Verani, contudo, o trecho em questão, que é parcialmente reproduzido em *Dejemos hablar al viento*, estabelece uma continuidade entre os romances e insere, por meio da ficcionalização, uma reflexão teórica, de modo que, no texto, teoria e ficção coexistem, uma iluminando a outra (VERANI, 2009a, p. 146). Tal artifício, como já vimos, não é uma novidade na obra de Onetti e se espraia por *El pozo*, *La vida breve* e *Para una tumba sin nombre*, para ficar nos escritos trabalhados por aqui. Há, como sempre, a lembrança de que estamos diante de um produto literário, da pura e simples literatura.

Depois de um brevíssimo resumo da estrutura do romance e das considerações sobre os seus narradores, que não poderiam deixar de ser feitos, passemos a debates mais aprofundados, sempre tendo em conta que, como costuma acontecer nos relatos onettianos, vamos nos deparar com ações e conflitos envoltos na mais completa incerteza.

A ideia de Larsen da criação do prostíbulo perfeito pode ser lida como uma metáfora muito onettiana do afã de um homem que busca corrigir artisticamente uma vida de errâncias. Por meio de seu infame ofício de “filatelista de putas pobres” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 125), Larsen persegue a perfeição para superar a sua condição de artista fracassado, mas apenas a reafirma pela frustração de sua empresa (VERANI, 2009a, p. 131). Larsen, mais uma vez, encontra-se no centro da narrativa. Para José Pedro Díaz, Larsen é o personagem central da saga de Santa María, não apenas porque é o que mais largamente sustenta e rega os episódios de dois dos romances centrais (*El astillero* e *Juntacadáveres*), senão porque ele manifesta o sentido de todo conjunto, como expressão da narrativa contemporânea que se movimenta tocando extremos absurdos, como sonhos feitos de pesadelos, heróis absolutamente degradados, perfeição na mais completa imperfeição (DÍAZ, 1989, p. 70-71), a criação imaginária de um universo regido pela degradação universal. Jorge Ruffinelli complementa a ideia:

El pesimismo, la rebeldía absurda, el afán de perfección, la búsqueda de una utopía, todo lo que parece caracterizar la ‘literatura’ de Onetti, está reunido en una sola imagen: Larsen. Larsen es la literatura de Onetti más que otros personajes, y por eso Importa determinar su forma, su carácter, su representatividad. (RUFFINELLI, 1974, p. 101).

No entanto, *Juntacadáveres* não para por aí. Como aludido muitas vezes neste trabalho, não é diferente neste romance o tratamento conferido ao texto narrativo como matéria em gestação, em que o criador elabora o relato como literatura e metaliteratura. A figura recorrente do artista criando dentro do romance é central na obra de Onetti; acompanhamos a poesia de Jorge Malabia neste romance e a do poeta Cordes de *El pozo*, a dramaturgia do conto “Un sueño realizado”, a crônica de Díaz Grey e de Lanza, as memórias de Eladio Linacero, o diário de *Cuando ya no importe* (que veremos adiante), o roteiro de cinema/romance de Juan María Brausen, a pintura de Medina em *Dejemos hablar al viento* (RUFFINELLI, 1974, p. 132). Há uma constante que atravessa a escritura do nosso autor: a tentativa de transformar a vida como ela é por meio da fabulação e da arte para se chegar a uma realidade alternativa composta de sonhos irrealizados: a superação da vida cotidiana através do recurso da ficção. Díaz Grey, em *Juntacadáveres*, faz uma declaração que cristaliza o apelo artístico que inspira todos esses personagens: “Cuando el desánimo debilita mis ganas de escribir — y pienso que hay en esa tarea algo de deber, algo de salvación — prefiero recurrir al juego que consiste en suponer que nunca hubo una Santa María ni esa Colonia, ni ese río.” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 155). Se tudo é inventado, nesse mundo tudo é possível.

Já nos dedicamos longamente neste trabalho a um dos princípios-chave que atravessam toda a obra de Onetti, que também se apresenta em *Juntacadáveres*: a identificação da condição do homem com a do artista (VERANI, 2009a, p. 131). No entanto, neste romance o autor parece trabalhar mais as atitudes artísticas dos personagens que condições existenciais. Aqui a obra de arte vem mascarada em atividades privadas de atributos artísticos, mas que são elaboradas com o mesmo cuidado artístico que um artista trabalha as suas criações (VERANI, 2009a, p. 132). Tal princípio já está disposto em outras obras, mas em *Juntacadáveres* Onetti faz uma provocação ao aplicá-lo a um proxeneta do baixo meretrício. O prostíbulo representa o extremo da degradação, mas como diz o próprio Onetti em entrevista a Ruffinelli: “Larsen no estaba en París, sino hundido en un pueblucho de mierda, como él mismo dice. La ‘perfección’ es también relativa.” (RUFFINELLI, 1974, p. 115). De toda forma, o autor é obsedado pela reiteração do instante criador. Não importam os resultados, que geralmente se revelam como retumbantes fracassos, mas o fulgor do momento da criação. A confabulação mais completa do processo de criação se mostra em *Juntacadáveres*, onde o referente do romance adquire um papel secundário diante dela. As histórias narradas não estão

subordinadas a um tema, mas a um jogo de máscaras onde até o abjeto alcança um objetivo purificador (VERANI, 2009a, p. 133).

Retomando a proposta das três casas de Santa María que balizam o romance, o Falanstério surge como um acontecimento anterior às duas outras histórias que serão desenvolvidas no curso da narrativa. A comunidade é apresentada por Lanza durante uma conversa com Malabia sobre os poemas do jovem (o trecho é narrado por Jorge). A principal crítica de Lanza é a de que os poemas “están mal por estar bien” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 123); o velho preferiria “un grito, una mueca incomprensible, alguna forma de la locura” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 123) a versos bem-escritos. Lanza, de maneira não muito bem exposta, atribui os equívocos dos poemas a falhas de memória e a trabuções de velhos decorrentes da história do Falanstério. Ele revela que houve outro Marcos Bergner antes daquele que Malabia conhecia — é preciso aclarar que Marcos, nesse período, era um dos terratenentes da empreitada moralista contra o prostíbulo, ao mesmo tempo em que brutalizava sexualmente Rita (sim, aquela de *La muerte y la niña*), a sua empregada doméstica. Na época do início da comunidade, Marcos tinha a idade de Jorge Malabia — o adolescente com potência criativa de Onetti —, mas se diferenciava do interlocutor (Malabia) pelo temperamento sanguíneo. Por conta disto, ele não escrevia poemas, e sim tentava viver no corpo e na alma as experiências que julgava importantes. Marcos era noivo de Moncha Insurralde (ou Insaurralde, o sobrenome sempre é posto em dúvida, como no conto “La novia robada”, de 1968). Não estranhe, caro leitor, cara leitora, tantas intervenções da nossa parte, pois elas são, a todo tempo, colocadas pelo próprio Lanza, que interrompe a narração para fazer considerações e referências a outras histórias de Santa María, bem como para alertar que sempre incorre em “anacronismos, exageraciones, imposibles”, apesar de se apresentar como “un pobre viejo que busca la verdad” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 126). Finalmente, ele começa a descrever a dinâmica do Falanstério: “Eran seis, al principio todos ricos y jóvenes. (...) En el periodo de la grandeza llegaron a diez, sin contar con los niños” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 127). A ideia do grupo era muito simples: sair de Santa María, estabelecer-se no campo, fazer as colheitas, alegrar-se com o crescimento e a multiplicação dos animais. O próximo passo seria o de comprar mais terras, trazer animais de raça e acumular milhões. Daí em diante a descrição da sociedade ideal é ironicamente proporcionada por Lanza: os homens se ocupariam de todo planejamento, mas contratariam peões para fazer o trabalho duro; as mulheres chamariam meninas da vizinhança para que cuidassem das crianças, da casa e da comida. “Una comunidad cristiana y primitiva basada en el altruismo, la tolerancia, el

mutuo entendimiento.” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 128). Eles realmente tocaram o projeto adiante, por pelo menos um ano ou um ano e meio, “Los historiadores no nos hemos puesto de acuerdo respecto a la duración de la dicha” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 128). Era um consenso entre os historiadores, entretanto, que Moncha, la Vasquita, fugira da comunidade depois de seis meses e fora embora para a Europa. Pouco a pouco, o Falanstério foi se despovoando, a experiência comunal foi fracassando. A partir de supostos depoimentos de trabalhadores, o nosso historiador, Lanza, tenta reconstruir a deterioração da comunidade utópica, que é corporificada no novo Marcos Bergner se embriagando todos os dias em Santa María para chorar a desilusão da derrota. Marcos, depois da decepção, abarrota um iate de bebidas e se vai da cidade rio acima. Depois de tudo, Lanza anuncia que, a partir dos testemunhos dos trabalhadores, chegou a uma “Introducción a la Verdadera Historia del Primer Falansterio Sanmariano” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 129). Por volta de seis meses depois da fundação da comunidade, começou a se notar uma certa confusão entre os falansterianos: “No era posible, a primera vista y intención, determinar con exactitud quiénes integraban los sagrados núcleo familiares.” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 129). Segundo as más e sujas línguas, Marcos Bergner liderava um ritual báquico celebrado duas vezes por semana com seus convivas. Para superar a solidão — que muitas vezes pode ser experimentada a dois —, os casais “optaron por los encantos de las actividades sociales, por los placeres de las obras colectivas” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 130). A “fatal promiscuidad” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 130) se iniciou assim que Moncha Insurralde renunciou ao grupo e, com o desgaste do tempo, seria a causa do definhamento da comunidade. Ao final da apresentação do Falanstério, Lanza o aproxima do prostíbulo de Larsen e parece esclarecer um pouco a configuração interna da novela:

Y tampoco entiendo que una vez aceptada la integridad de una existencia comunal, los personajes del drama hayan podido convivir tanto tiempo sin terminar a balazos o patadas. Y agrego que resulta curioso ver y oír a su pariente Marcos organizando una Santa Cruzada contra el humilde prostíbulo que regentea en la costa el ciudadano Larsen, por mal nombre Juntacadáveres. Considerando el asunto desde punto de vista psicológico, puede tratarse de la tan común rivalidad vocacional que ha caracterizado siempre a los artistas. Ahora, si aplicamos un criterio marxista, puede ser que la inquina tenga como origen el hecho de que las tres mujeres de la casita celeste no trabajan gratis, no son movidas, en la cama, por el noble amor al oficio. Tan distintas a las que Marcos tuvo y conoció en el breve tiempo idílico del inolvidable Falansterio. (ONETTI, 2013, v. 3, p. 131).

Sim, o Falanstério também assume traços artísticos. A história da comunidade é apresentada como um drama que termina em uma decomposição tranquila de seus fins

primários, enquanto que, mais adiante, o fim do prostíbulo será muito mais violento, “a balazos o patadas”. A “casita celeste” e a comunidade são mostradas como mundos opostos, mas unidos pela corrupção sexual (VERANI, 2009a, p. 134). Ocorre que as duas se distanciam pela condicionante financeira, que teria o condão de afastar o amor da operação — ao que parece a grande motivação do artista Marcos Bergner. Sem o amor falansteriano, ele se converte em “un de los personajes más desagradables de *Juntacadáveres*” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 173), ou seja, um grande hipócrita, antisemita, um nazista, segundo Malabia, com talvez a visão de mundo mais negativa do romance: “Todos somos inmundos y la inmundicia que tenemos desde el nacimiento, hombres y mujeres, se multiplica por la inmundicia del otro y el asco es insoportable.” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 184). A conduta de Marcos confirma o entendimento de Fernando Ainsa sobre os homens de Onetti: “Así, cuando los protagonistas, aburridos o resignados de sus cuentos y novelas, deciden participar en el mundo que apesta, sólo tienen un modo de hacerlo: odiando o amando, dos sentimientos no necesariamente antagónicos.” (AINSA, 1974, p. 190). Sem o amor perdido, a Marcos só resta o ódio.

Há, portanto, duas casas onde vivem homens e mulheres, o Falanstério e a “casita celeste”; a primeira nasce do sonho criador de Marcos e dos seus ideais de juventude, enquanto a segunda se origina da grotesca profissão de Larsen de explorar “las putas pobres, viejas, consumidas, desdeñadas” (AINSA, 1974, p. 166) — daí a origem do nome junta-cadáveres —, do desejo de lucro e da politicagem local (o vereador Barthé é o entusiasta da empreitada); a primeira pretende levar a Santa María um ideal de existência comunal, inspirada no ideário de socialistas utópicos, como Charles Fourier, enquanto a segunda se propõe como o submundo da burguesia de Santa María (VERANI, 2009a, p. 135). As duas, contudo, encontram-se unidas novamente pelo fracasso, mesmo que para uma seja decorrente de causas externas (o prostíbulo) e para outra de causas internas (Falanstério).

A terceira casa, a de Julita, é o espaço onde uma das loucas de Onetti revive ou inventa um passado do qual não consegue se desprender e que a retira do presente, em um processo que culminará com o seu suicídio (VERANI, 2009b, p. 135). Já discorreremos sobre a importância do tema “casa” nas obras de Onetti ao refletirmos a respeito do casarão sobre os pilares de *El astillero*. As três casas de *Juntacadáveres* reiteram o tema irrefreável da derrota e da degradação, contra o qual todo intento de rebelião se revela como farsa. O Falanstério, com sua organização comunitária alternativa, dissolve-se pela força da promiscuidade sexual; o bordel, como mimetização da mentalidade burguesa,

esbarra na moralista bandeira da família empunhada pelas jovens da Acción Cooperadora e pelos velhos da Liga de Caballeros; os amores de Julita terminam frustrados por morte (de Federico, seu falecido marido, irmão de Jorge Malabia), loucura e suicídio (VERANI, 2009b, p. 135).

Lanza já havia advertido Malabia: “Pero no importa demasiado. Todo trasplante a Santa María se marchita y degenera” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 125). Díaz Grey reforça o sentimento de desorientação e de falta de sentido na cidade maldita: “Me parecen cómicas todas las convicciones, todas las clases de fe en esta gente lamentable y condenada a muerte; tampoco me interesan las cosas que, objetivamente, socialmente, deberían interesarme.” (ONETTI, 2013, v. 3, p. 84).

Toda tentativa não passa do experimento em si, não consegue lograr o resultado pretendido. Há, talvez, uma ponderação sobre o próprio trabalho artístico, cujo ato criador, para Onetti ao menos, é mais relevante que a consequência concreta. Na verdade, se aprofundarmos um pouco mais esse princípio, veremos que a tentativa é, em si, a obra de arte. Se o propósito da perfeição é inatingível, o percurso fracassado para tentar alcançá-la é o que perdura. Ao refletirmos sobre o assunto, lembramo-nos de dois poemas que trabalham na própria forma a precariedade do fazer artístico que, em contradição aparente, dá completa liberdade para a construção poética, uma vez que não está orientada por um ideal, consubstanciando-se na própria tentativa. O primeiro deles é “Áporo”, de Carlos Drummond de Andrade, o segundo é “Não sei fazer poemas sobre gatos”, de Ana Martins Marques.

ÁPORO

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclediana,
uma orquídea forma-se.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2012, p. 45)

Não sei fazer poemas sobre gatos

Não sei fazer poemas sobre gatos
 se tento logo fogem
 furtivas
 as palavras
 soltam-se ou
 saltam
 não capturam do gato
 nem a cauda
 sobre a mesa
 quieta e quente
 a folha recém-impressa
 página branca com manchas negras:
 eis o meu poema sobre gatos
 (MARTINS MARQUES, 2015, p. 24)

A poesia (ou a narrativa, tanto faz) como áporo, como problema aparentemente sem solução, é feita por meio da insistência de se escavar o cotidiano, enfrentar o mistério do labirinto da linguagem, uma tarefa supostamente fadada a malograr, mas que, ao ser enfrentada, conforma algo de novo, dá origem a uma orquídea-poema. No poema de Ana Martins Marques, o eu-lírico, a partir da impossibilidade de mimetizar uma realidade-gato, com palavras que lhe escapam e que nunca dão conta do que se pretende apresentar, não consegue sequer tocar a cauda na folha recém-impressa, mas captura em seu ritmo o movimento do felino e, por fim, alcança, com a consciência da insegurança de suas palavras, o poema que lhe era inviável. Os dois trabalham o poema como uma representação impossível, que nunca captura o referente. Uma reflexão muito semelhante é feita por um dos personagens de *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad: “Não, é impossível; é impossível transmitir a sensação vital de qualquer momento dado de nossa existência – a que faz a sua verdade, seu sentido –, sua essência sutil e penetrante. É impossível. Vivemos como sonhamos, nós...” (CONRAD, 2019, p. 36). Os artistas, assim como os personagens onettianos, sempre fracassam, estão a todo momento bloqueados, mas os fracassos é que constituem a própria obra de arte. Fernando Ainsa percebe tal postura em nosso autor: “Onetti prefere manejar las mismas claves poéticas (...): la imposibilidad de fijar ese instante, lo irrecuperable que resulta ser el pasado, aun reconstruído.” (AINSA, 1974, p. 191). As derrotas de Larsen são as suas obras de arte, afinal todas elas — não só as dele, mas todas as da humanidade — são, inexoravelmente, inacabadas. No prefácio de Tutameia, Guimarães Rosa ilumina mais um pouco:

Por onde, pelo comum, pode-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entrelimite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso (ROSA, 1985, p. 15-16).

A arte se produz no caminho entre o grotesco e o sublime, como um silogismo inconcluso, como travessia impossível:

Pero ese viaje frustrado, ese objeto inalcanzable constituye además otra prueba de la tesis general con que Onetti orquesta todas las funciones de su obra: prueba del sin sentido de cualquier acción, de la imposibilidad de cuajar un estado, importando siempre más la actitud de búsqueda que el resultado logrado (AINSA, 1974, p. 208).

Se a inconclusão é inerente à elaboração da arte, o que dizer da fragmentação da obra após o seu ponto final? Nas aulas sobre a preparação do romance, em particular nas discussões sobre a dialética do livro e do álbum, Roland Barthes problematiza ainda mais a questão. O álbum se apresenta como um amontoado de notas e pensamentos soltos - inconclusos, portanto - que é constituído com vistas ao livro; logo, o livro é o fruto e o futuro do álbum. Na outra ponta, o livro feito volta a ser álbum; logo, o futuro do livro é o álbum, assim como a ruína é o futuro do monumento. Ele se vale das palavras de Valery para explicar: “É estranho como a passagem do tempo transforma toda obra - portanto, todo homem – em fragmentos. Nada de inteiro sobrevive – exatamente como na lembrança, que não é mais do que cacos e só se torna precisa através de falsidades” (BARTHES, 2005, pp. 132-133). Barthes conclui que o livro está “fadado a tornar-se destroços, ruínas erráticas; é como um torrão de açúcar derretido na água” (BARTHES, 2005, pp. 132-133).

De volta ao romance, as cruzadas moralizadoras dos conservadores sanmarianos também perseguem uma perfeição, ou melhor, uma conduta exemplar, que aporta um sentido redentor a sua existência (VERANI, 2009a, p. 139). Eles são liderados pelo padre Bergner, que surge como uma antípoda de Larsen, como uma alma gêmea com sinais trocados: os dois defendem até o fim a fé na sua vocação; um é o proxeneta, o outro é o defensor da moral e dos bons costumes. A partir de seus sermões dominicais, o padre dá início ao movimento pela decência que toma as ruas da cidade com cartazes que exigiam “novios castos y maridos sanos” (ONETTI, 2013, v. 3, p.). Patéticas, as ações dos conservadores se modulam teatralmente sempre em busca do comportamento ideal, a perfeição mais uma vez, em um exercício que celebra o ritual da impostura onettiano: a necessidade de cada um criar sua própria realidade para suspender, à sua maneira, o

desolado devir humano (VERANI, 2009, p. 140). Uma teatralidade que se assemelha muito à entrada Larsen em Santa María no começo do romance:

Junta avanzaba medio paso delante de las mujeres y su mano derecha colgaba con un ramo de flores rojas, raquílicas. (...) empujaba, dominado, el gesto perdonador de quien regresa al país natal autorizado por el triunfo, lo cubría a medias con una mueca alegre y transigente. Encabezaba el taconeo de las mujeres en el andén, las guiaba con la victoriosa seguridad de su marcha, con el confiado balanceo de los hombros. (...) En el aire velado de la tarde, moviéndose a compas frente a las formas y colores de las sedas, de los sombreros, de los adornos, de las joyas, de los rostros y los brazos desnudos, la cara de Junta, pronta para la lucha, para la traición y el negocio, podía traducir, indiferentemente, el vigor o la debilidad de su empresa, de él mismo en relación a su empresa (ONETTI, 2013, v. 3, pp. 17-18).

De lado a lado, há uma insistência em manter uma patética, frágil e, em última instância, falsa dignidade. Tudo é impostura. Diante dela, Díaz Grey formula a teoria do medo segundo a qual todas as associações humanas estão orientadas pelo medo: “Unidos por el miedo. (...) Y no sólo aplicable a ellos; todas las parejas humanas, todas las amistades están motivadas por el miedo. (...) El hombre es disipación, postuló, y el miedo a la disipación” (ONETTI, 2013, v. 3, pp. 89-91). Ainda que todas as ações humanas que pretendam justificar a vida se revelem inúteis, as pessoas recorrem ao simulacro de autossuficiência, movido, no fim das contas, pela presença do medo. Autossuficiência fingida e temor são os elementos que conduzem os personagens a inventar atividades e obrigações, modos de se viver, projetos de experiências comunais, simulações de loucura, movimentos moralistas e puteiros, como uma forma de desafio à inevitável dissipação. Em um contexto de pesadelos de medos indefinidos, de mentiras e autoenganos, a autossuficiência de homens incapazes de diferenciar a realidade e a própria imaginação surge como recurso, como uma arma de proteção contra a ansiedade da vida (VERANI, 2009a, p. 144).

Não há muito a acrescentar sobre os finais das histórias de *Juntacadáveres*: Larsen expulso da cidade, o prostíbulo fechado e o suicídio de Julita. Todos já estão devidamente desenvolvidos até aqui. O mais importante da obra são as peripécias que sobrepõem épocas como uma sucessão de fracassos estáticos.

Para fechar o ponto, é preciso observar que, apesar da importância de *Juntacadáveres*, há praticamente um consenso na crítica – ao qual nos filiamos – de que o ambicioso romance, que trata de várias historietas, dentre as quais – a menos tratada neste trabalho, e por isso a ressaltamos - a educação sentimental de Jorge Malabia,

apresenta, especialmente a partir da metade, inúmeras inconsistências. O próprio Onetti considerava *Juntacadáveres* “una obra malograda” (VERANI, 2009a, p. 144). Ángel Rama, para ficar em um único crítico, apontava que a falta de harmonia interna do romance sucede como uma “concentración sobre diversas estampas sueltas, relacionadas o no entre sí o con las exigencias de la narración, que tienen un aire de catálogo de momentos, interesantes, pero escasamente funcionales” (RAMA, 1965, p. 26 apud VERANI, 2009a, p. 144). O enlace entre os diversos acontecimentos termina apenas esboçado. A trama principal de Larsen, que dá o título da obra *Juntacadáveres*, perde-se em meio a sequências do romance e nelas se desvanece, fazendo com que as tramas secundárias (especialmente a de Jorge Malabia) assumam o leme da narração. As excessivas elipses e suposições não podem aqui ser compreendidas como o processo elusivo da construção do segredo, como vimos no caso das novelas. São apenas sequências sem fim, que se mostram como uma progressiva desagregação estrutural (VERANI, 2009a, p. 146).

Apesar de tudo, sobreleva-se a nossa conhecida finalidade redentora por meio da criação – que também pode ser pela própria escrita de um romance lacônico e inacabado -, como uma dimensão de suspensão da falta de sentido do mundo, como refúgio momentâneo, como poder compensatório de se contar uma ou várias histórias para possibilitar a própria vida.

8.3. ESCRITOS SANMARIANOS DO EXÍLIO: “PRESENCIA”, “EL ÁRBOL”, *DEJEMOS HABLAR AL VIENTO E CUANDO YA NO IMPORTE*

Depois da amarga experiência da prisão imposta pelas forças da ditadura, Juan Carlos Onetti parte definitivamente para Madri em março de 1975. É um exílio muito distinto do suportado pela maior parte dos escritores uruguaios em atividade na mesma época – Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Eduardo Galeano, Cristina Peri Rossi, dentre vários outros. Vale ponderar sobre algumas das diferenças. Primeiro, é um exílio sem retorno - nunca mais ele regressaria ao Uruguai; segundo, diferentemente dos demais, ela não introduz na sua literatura, com as raríssimas exceções dos contos “Presencia” (1978) e “El árbol” (1986), uma ação política de contestação ao arbítrio, não parece muito disposto a refletir sobre a tão dura derrota sofrida por sua geração; terceiro, ele, que já era um recluso, rejeita por completo a vida e o debate públicos, encerrando-se em seu apartamento, mais precisamente deitado de forma quase definitiva sobre sua cama,

dedicado à leitura. É verdade que ele nunca foi dado a arroubos políticos, profundas reflexões sociais ou coisa do tipo. Pelo contrário, Onetti sempre manteve o mais convicto ceticismo diante da vida: apesar de assegurar que costumava tomar o lado dos mais fracos – “Siempre, no sólo ahora, he tomado posición frente a los abusos del poder” (GILIO; DOMÍNGUEZ, 1993, p. 320), ele desconfiava que se os mais fracos virassem o jogo e se tornassem os mais fortes certamente imporiam aos derrotados as opressões outrora sofridas – “Y, eso pasa con los conversos. Siempre se van para el otro extremo” (GILIO; DOMÍNGUEZ, 1993, p. 319). Para deixar mais clara a sua condição diante do mundo, na última das inúmeras entrevistas concedidas a Maria Esther Gilio, Onetti coloca um ponto final na conversa com a sentença: “Para mí yo soy un indiferente y nada más. ‘Indiferencia’ es la palabra que me define” (Idem, p. 354). Nessa fase, mais do que o exílio político, Onetti aprofunda o seu obstinado exílio interior, reclama para si o isolamento e a auto-imaginação (VERANI, 2009a, p. 148).

A descrença na ação política atravessa toda a sua obra, ainda mais o rechaço à ideia de uma função social da literatura, mas em *Dejemos hablar al viento* – e nesta etapa da vida no exílio - ela é descortinada, na voz de Medina, narrador e protagonista, como impossibilidade de renovação coletiva:

Desde muchos años atrás yo había sabido que era necesario meter en la misma bolsa a los católicos, los freudianos, los marxistas y los patriotas. Quiero decir: a cualquiera que tuviese fe, no importa en qué cosa; a cualquiera que opine, sepa o actúe repitiendo pensamientos aprendidos o heredados. Un hombre con fe es más peligroso que una bestia con hambre. La fe los obliga a la acción, a la injusticia, al mal; es bueno escucharlos asintiendo, medir en silencio cauteloso y cortés la intensidad de sus lepras y darles siempre la razón. Y la fe puede ser puesta y atizada en lo más desdeñable y subjetivo. En la turnante mujer amada, en un perro, en un equipo de fútbol, en un número de ruleta, en la vocación de una vida. El leproso se exalta cuando tropieza, suda olores fosfóricos frente a la oposición más pequeña o sospechada, busca afirmarse -afirmar la fe- pisando cabezas o intimidades tiernas, sagradas (ONETTI, 2013, v. 4, p. 20-21).

Os conflitos históricos, as disputas políticas, as ideologias, as crenças religiosas, os modelos e as formas estabelecidas ou não de amar, as famílias, o torpor das torcidas de futebol, enfim, toda sorte de relação humana parece submetida a uma profunda deterioração interior, algo que esvazia o sentido de qualquer forma de experiência pela condenação a uma condição de fé enlouquecida, castradora e homicida. Há uma clara condenação aos extremismos, mas, aparentemente, ela ultrapassa a denúncia das intolerâncias para reunir qualquer expressão de apreço, convencimento e interesse em um conjunto absoluto de paroxismos. O tema da degradação sobeja na escritura de Onetti,

mas durante o exílio talvez ele tente queimar as últimas pontes entre o eu e o outro, entre o eu e o mundo. Ainda mais, as temáticas da incomunicabilidade, dos mal-entendidos, da desgraça, da farsa, da deterioração da vida sempre foram uma constante em Onetti, porém nunca alcançaram o ponto com que nos depararemos. Pela primeira vez, Juan Carlos Onetti chega a tocar o que podemos chamar de niilismo, não aquele que compõe a estrutura da descoberta do eterno retorno e do *amor fati* de Nietzsche³⁸, mas um niilismo mais coloquial e popular: a ideia de que toda experiência humana não passa de um delírio.

Desenvolveremos, neste ponto, a análise dos escritos sanmarianos mais tardios de Onetti, aqueles elaborados durante o seu exílio, em que ele mesmo declara que atravessou um longo silêncio pela “situación de desarraigo, de sequedad literaria, de total indiferencia” (VERANI, 2009a, p. 149). É importante esclarecer que o romance *Dejemos hablar al viento*, ocuparia o lugar central neste trecho, mas, ao longo de sua elaboração, *Cuando ya no importe*, um romance de despedida, roubou para si o protagonismo deste capítulo final.

Antes de adentrarmos em *Dejemos hablar al viento*, vamos abrir um pequeno espaço para conhecer topicamente os dois contos em que Onetti trata de questões prementes do contexto político e histórico daquele tempo. A escolha por situar os contos neste momento decorre da condição de haverem sido escritos, assim como os romances que trataremos, durante o exílio, depois dos sofrimentos da covarde prisão política. Importa destacar que durante os três meses em que esteve encarcerado Onetti sofreu profundamente. Ele entrou em um claro processo de depressão, deixando de comer, de dormir e até de falar em alguns momentos, sofrendo crises de abstinência de álcool e soníferos. No documentário “Onetti – retrato de un escritor” (1990), Mercedes Rein expõe que, no último mês de prisão deles, foi transferida com Onetti para um hospital psiquiátrico de tão grave que era a situação psíquica dos dois. Como metáfora da gravidade da situação, Rein diz que Onetti estava obcecado com o capítulo XX de D. Quixote: “Era la noche, como se ha dicho, oscura (...), todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban ni el viento dormía ni la mañana llegaba, añadiéndose a todo esto el ignorar el lugar donde se hallaban” (CERVANTES, 2004, p. 91).

³⁸ Quando as ilusões perdem a máscara e o abismo do nada se revela: o niilismo necessário para abandonar a procura por um sentido que não existe, para se rechaçar a totalidade, sistematização e organização em todo acontecer, a fim de aceitar a necessidade da vontade de se aceitar e de se repetir: o eterno retorno. E, ainda, a ideia de amar o necessário, aceitar esse mundo e amá-lo: *amor fati* (REALE, ANTISERI, 2003, pp. 435-436).

“Presencia” é um conto sobre o exílio de Jorge Malabia em Madri. Nesses idos, ele sobrevive com o dinheiro da venda imposta, para não falar em expropriação, do jornal *El liberal*, que pertencera à sua família. Narrando em primeira pessoa, Malabia, de início, expõe: “Para mí ya no había ni habría Santa María reconstruida ni El Liberal. Todo estaba muerto, incinerado y perdido sobre el río, sobre la nada” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 239). Ao mesmo tempo, ele não consegue tocar a vida, encontra-se paralisado, atônito, perdido, insone, não à toa em cima de uma cama:

A veces pasaba hambre o pereza de moverme para comer; a veces dejaba pasar las horas, desde el ajetreo sin sentido de las madrugadas hasta la noche, tirado en mi cama, repitiendo mi nombre sílaba a sílaba, mirando el retrato de María José que pasaba regular de un bolsillo a la mesa de noche y regresaba por las mañanas. Sólo en los insomnios me permitía saber que no era feliz y extrañaba. En mi planisferio veinte centímetros separaban Santa María de Madrid (ONETTI, 2013, v. 6, p. 239).

Algo interrompe a apatia: a chegada às suas mãos da revista *Presencia*, uma publicação improvisada, quase que mimeografada, composta de artigos de sanmarianos exilados sobre más notícias e tiranias da terra natal. Há, como de costume, um segredo na história. A revista lhe era enviada a partir dos lugares mais ilógicos do mundo. A ideia da revista parece se referir diretamente às redes de solidariedade de perseguidos e exilados das ditaduras latino-americanas. Malabia, contudo, preocupa-se tão-somente em providenciar a expatriação de María José, que se encontrava em uma prisão sanmariana, mesmo que gastasse todo seu dinheiro o para realizar a missão.

Subitamente, entra em cena um personagem esquivo, um detetive particular chamado A. Tubor, cuja imagem nos remete obliquamente a *Baterbly, o escriturário* (1853), de Herman Melville, e ao próprio Larsen, que, “perforando sin gran convicción la astucia, la estafa y la añeja costumbre de mentir y adornar” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 240), propõe, ressaltando todas as dificuldades, que poderia ir organizando as coisas (a princípio, supostamente para trazer María José) por cinco mil pesetas.

Não há garantias para a consecução do serviço, especificação das tarefas e dos obstáculos; há apenas a requisição de uma quantia para ir organizando as coisas. A trapaça estava apresentada. Malabia, no lugar de rechaçá-la, anima-se com a ideia, sai da modorra: “Pensé que aquél era exactamente el compañero de disparate, de juego, que yo había deseado” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 240). Encontrou alguém disposto para jogar o jogo. Depois de pagar o valor acertado, preencher os documentos, Malabia explicita a tarefa, o detetive deve seguir os passos de María José: “Quiero que la sigan, que me digan

qué hace, con quién anda” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 240). Apesar de María José não se encontrar em Madri, como sabemos desde o início, ele inventa um endereço para ela na cidade, concede-lhe um trabalho imaginário em uma biblioteca pública.

Com o dinheiro recebido, as descrições e a fotografia da mulher, Tubor inicia a sua busca. Em realidade, ele vai ao bar da esquina, paga o que ali devia, e embriaga-se por três dias seguidos. A partir daí, a narração se complica, não sabemos se Jorge Malabia passa a perseguir Tubor e relatar as suas ações ou se um narrador em terceira pessoa se interpõe. Depois de se recuperar da ressaca e rezar para uma “virgencita pequeña, mal tallada en madera, con grandes ojos; tan pobre, tan escuálida, que estaba obligada a cumplir milagros para hacerse perdonar” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 241), Tubor começa a criar na máquina de escrever a história de María José em Madri, a partir de informes com numerações despropositadas. Malabia se refastela com os relatos:

Así, pagando mil pesetas diarias, tuve a María José fuera de la cárcel sanmariana; la pude ver recorriendo calles con amigas, bajar hasta la rambla —con niebla y sol marchito, con los botes de los pescadores, los más frágiles del club de remo—, no del todo feliz, porque no estaba conmigo preguntándose qué intrusión de la vida impedía que yo le escribiera o imaginando mi última carta de mesurado optimismo que hacía resbalar entre líneas la promesa del reencuentro. (ONETTI, 2013, v. 6, p. 242).

Ele goza o engano por uns vinte dias, alegra-se com a farsa que o aproximava da mulher distante. Até que Tubor o convoca a um encontro urgente. Logo que se topam, o detetive ressalva: “Usted me recomendó una misión y yo siempre cumplo. Sin ganancias, le puedo decir. Casi es más lo que me cuesta el agente y los gastos que lo que yo le estoy cobrando. Pero una palabra es una palabra” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 241, p.243). Feito o destaque sobre a sua seriedade profissional, Tubor informa que María José, regularmente, encontra-se com um homem em um motel x e um horário y.

Depois desse trecho, há uma das mais tristes (e bonitas) passagens dos contos de Onetti. Recebido o relato sobre o imaginário caso clandestino, Jorge compra uma garrafa de uísque, volta para casa e, bebendo e fumando, recorda-se dos momentos íntimos que viveu com María José, fantasia outros tantos e se despedaça com a cena de “la muchacha” na cama com esse outro homem mais velho (“canoso”, é como o detetive o descreve). As imagens viajam entre a paisagem de Santa María e o corpo de María José, um chalé em Villa Petrus e María José se despindo para ele, os sons do rio batendo na base do chalé e as listras do sol sanmariano entrando pelas frestas da janela, elementos com que eles acreditavam inventar a felicidade um do outro. De pronto, tudo o que era sagrado se torna

grotesco, o homem velho sem cara cada vez mais voraz e María José profanando as palavras de amor que um dia havia lhe dito. Até que tudo se interrompe com a polissemia de uma frase: “En el pasado; ya nunca más” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 244).

A leitura desse trecho provoca um profundo estranhamento e uma dura comoção. Em 1978, no auge da brutalidade das ditaduras uruguaia e argentina, Onetti se utiliza daquele que seria, poucos anos depois, o maior lema da condenação peremptória dos anos de chumbo do Cone Sul, eternizado nas palavras do promotor de justiça argentino Julio Cesar Strassera: “Señores Jueces, NUNCA MÁS”³⁹, para falar de um tempo perdido pela força da barbárie, de experiências de vida usurpadas pelo arbítrio, de um vazio criado na história de tantos, de um poço atulhado de mortos e desaparecidos políticos, de felicidades inventadas que se depararam com um incontornável “ya nunca más”.

Depois dessa noite, Malabia esquece a história por um tempo, vai de férias a Sevilha, para logo voltar e buscar o detetive Tubor incessantemente. Por não o encontrar, retoma rotina de insônia e preguiça. Quando desiste, Tubor entre em contato, marca um encontro, exige mais cinco mil pesetas: “Ahora tengo algo grande, muy grande de veras” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 245). Eles se encontram no aeroporto, Malabia lhe passa as notas e Tubor revela que María José “Se hizo humo, se hizo perdiz. No volvió a la biblioteca; en la casa no saben nada de la muchacha. Como se dice: se la tragó el aire” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 245). Jorge exige a fotografia dela de volta, o único registro, e recebe-a do golpista/jogador/artista/criador de histórias.

O conto se encerra com a chegada de mais um exemplar de *Presencia* com a notícia de uma ausência: “María José Lemos, estudante, detenida en la isla de Latorre desde el golpe militar, fue apresada por efectivos de la Guardia Nacional el 5 de abril, fecha en la cual abandonaba el penal y recuperaba la libertad. Desde entonces se encuentra desaparecida, sin que ninguna autoridad militar ni policial se responsabilice de su paradero” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 246).

Em “El árbol”, um conto curto, a história se inicia quando uma menina chega com seu violino à casa do professor. Na residência dos Rissi, ela é atendida por um homem que abre a porta de supetão e a obriga a passar com uma ordem: “-Póngase contra la pared y apóyese en las manos” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 266). Ela estranha a situação, observa a empregada dos vizinhos pálida, sendo açoitada por dois outros homens bestiais em um

³⁹ Não há como deixar de mencionar o recente filme *Argentina: 1985* (2022), que culmina com a cena em questão.

interrogatório. Durante a revista, os meganhas encontram entre as partituras da professora um papel com uma lista de nomes “de sentenciados a muerte que tal vez aún sigan vivos” (ONETTI, 2013, v. 6, p. 266). A funcionária da casa assegura que não sabia de nada. Os homens mandam a garota se dirigir ao jardim, com a advertência de que não crie caso. A menina vai ao jardim, onde estava o garoto Bob, os dois ficam jogando bola. Enquanto isso, a empregada é torturada.

Aqui vemos, mais uma vez, a viagem à ficção de Onetti, a única saída para sobreviver:

Jugaban y la muchacha estaba segura de no estar allí, de soñar los subibajas de la pelota. No había hombres dentro de la casa acosando a la sirvienta de Fide, no existía la amenaza del pronto encierro, el interrogatorio, la tortura. Miraba la pared húmeda que rodeaba el jardín, pensaba en la posibilidad de saltar, la de huir del sueño, de quebrar la pesadilla.

No había en el mundo otra cosa que el jardín escuálido, el vaivén de la pelota, la alegría del niño a cuyos padres estaban matando en otro lejano inimaginable lugar, país, continente...

Era necesario seguir jugando con el niño, sentir que la pelota le golpeaba la barriga, lanzarla de vuelta.

El niño, puro y sencillo, tan cerca de la casa y el horror; el niño, lo único que subsistía de los padres en aquel momento y ella tenía que ser padre y madre mientras durara la pesadilla infinita, las voces groseras en la casa, la risa nerviosa del chico en el árbol.

Porque si prolongaba sin pausa el monótono juego, ambos quedarían apartados del tiempo, nunca rozados por la suciedad del mundo (ONETTI, 2013, v. 6, p. 267).

Não há muito a comentar, senão que é necessário seguir brincando com a criança para se proteger e protegê-la da ameaça. Não é uma pura evasão da realidade, mas uma consciência de que ela é tão dura, tão suja, que, por vezes, a ficção é uma questão de preservação da vida, de sobrevivência.

Ainda sobre o contexto dos golpes militares, há apenas um trecho de *Dejemos hablar al viento* em que o desprezo aos milicos golpistas é apresentado sem filtros, claro que através de Medina (curiosamente um ex-comissário de polícia, que, por sinal, voltará a sê-lo no decorrer da história). Logo no início do romance, quando Medina atua como enfermeiro de um consagrado velho militar à beira da morte – nunca fica claro se a sua tarefa como enfermeiro é preservar a vida ou matar de uma vez o moribundo -, ele comenta, ao observar a atitude do genro do general, por sua vez, um capitão, que se acerca do leito:

Además, al hablar de tácticas y de batallas que le había contado su abuelo, (...) compensaba en parte una larga humillación de cuartel, rescataba algo de frustración de generaciones que aprendieron en teoría a guerrear para enterarse de que la clase de guerras conocidas por ellas ya nada tenía que ver con el futuro. Y, sobre todo, sus discursos invitaban al olvido de un coraje vocacional, que la mala suerte había condenado a morir virgen, sin expresión ni fracaso. Aquel año, en Lavanda, sólo podía apalearse obreros y estudiantes. Cumplía e se descargaba sin felicidad (ONETTI, 2013, v. 4, p. 23).

Por outro lado, há uma pequena passagem no livro que tenta retratar uma sorte de pessoas que clamam por uma intervenção da autoridade marcial, um tipo gente que não consegue lidar com a liberdade e recorre ao arbítrio de outrem para que seja contida, para que não tenha o direito de escolha, para conceder a uma figura paterna, primeva e devoradora o controle de si. Durante uma conversa, Medina é lembrado de Heyward, um sujeito que sempre chegava ao destacamento policial perfeitamente bêbado e pedia abrigo: “-Estoy en el limite -decía, sucio o correcto-. Una hora más y me pierdo. No en las calles; dentro de mí, para mí. Y se llega a suceder, usted y yo sabemos que hay sólo una solución, un final. Una cama con chinches y mañana me voy” (Idem, p. 32). Heyward dormia na cela até o meio-dia, deixava no balcão um valor equivalente ao dobro de uma diária no melhor hotel da cidade e partia. Ele não precisava de uma cama, ele necessitava de alguém que o contivesse.

De volta à estrutura de *Dejemos hablar al viento*, como já sugerido, tratamos de um texto que ultrapassa os limites da autorreferência textual para chegar ao limite de se bastar em absorver e reescrever histórias já contadas. Diante da natureza caótica do texto, talvez seja melhor fazer um resumo da fábula.

O romance é construído em torno de Medina, que, além de protagonista, é o narrador. Na história de Santa María, Medina atuava como comissário de polícia em *Juntacadáveres* e *El astillero*. Em *Dejemos hablar al viento*, ele se encontra exilado na cidade de Lavanda, mais uma cidade inventada, para alguns mais próxima de Montevideu (VARGAS LLOSA, 2009, p. 203). No entanto, apesar de estar situada do outro lado do rio, Lavanda não chega a ser um contraponto a Santa María, tampouco pode ser considerada uma verdadeira invenção do mundo imaginário. Ao contrário de Santa María, que contava com sua forte e sempre reconhecível atmosfera, Lavanda quase não tem personalidade, e figura, no fim das contas, mais como uma ausência dentro de um romance que fala de uma fuga sem fim (VARGAS LLOSA, 2009, p. 208).

Medina escapa de Santa María e foge para Lavanda com a ajuda de contrabandistas. Lá, após uma breve experiência como cuidador de um idoso, ele passa a

ser mantido por uma mulher chamada Frieda. Na verdade, Medina desempenha a atividade de pintor artístico, tem o seu ateliê e até vende algumas pinturas para um cliente rico, mas não se mantém com o seu trabalho. Além de o financiar, Frieda aceita seus casos com outras mulheres, algumas chegam a se envolver abertamente com o casal. Porém, acima de tudo, Medina bebe. Ele também conta com um suposto filho chamado Julián Seoane, também bêbado e, ainda, drogado, que conta com aproximadamente 20 anos. A mãe do garoto, María Seoane, é apresentada como uma versão completamente degradada de Queca, de *La vida breve*; não apenas envelhecida, mas destruída pela passagem do tempo. Julián enlouquece pela mulher do pai; logo, como é de se esperar, um conflito dramático se instala em torno de tais relações. No final, Frieda é assassinada, tudo indica que pelo próprio Medina; Julián Seoane se suicida com uma overdose, deixando uma carta em que acusa diretamente o pai da morte da mulher. Vargas Llosa tenta sintetizar a obra em cinco palavras: “delito, degradación, alcohol, hastío y decadencia” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 204).

No livro, Larsen ressurge do mundo dos mortos. Desta vez, ele parece mais frio e muito mais bem sucedido que outrora. Finalmente é dono de um prostíbulo, sem qualquer resistência da cidade (Lavanda) e de seus vizinhos.

A questão da viagem à ficção é introduzida no livro através da personagem Juanina, “la muchacha” da vez, que convence Medina de que está grávida e que tem uma tia rica. Medina pinta a garota nua muito impulsionado pela história inventada. No transcurso da fábula, descobre-se que tudo não passava de uma mentira engendrada para ocultar uma vida paralela.

De pronto, é um livro que pressupõe um conhecimento prévio e profundo da obra do autor. Abundam as referências a contos, novelas e romances sanmarianos, bem como a personagens e situações conhecidas do leitor. Ángel Rama chamava tal artifício de “el enclaustramiento de un maestro” (VERANI, 2009a, 150), que se afunda cada vez mais nas narrativas passadas, sem se preocupar em elaborar um segredo, um não dito, fabular histórias, “sucesos y sueños”, realidades e imaginários, ou apreender o leitor através do deciframento de um mistério. Pelo contrário, há uma insistência na paródia e na incessante reescritura da própria obra literária (VERANI, 2009a, p. 151). No romance, nós nos deparamos com inúmeras citações literais de *El pozo*, *La vida breve*, *Juntacadáveres* e a reescritura do conto “Justo el 31” - no decorrer do romance, mais precisamente no capítulo VIII, Onetti reconstrói e recupera todo o conto com pequenos retoques (VARGAS LLOSA, 2009, p. 204).

Há a menção ao casamento de Díaz Grey com Angélica Inés – que perpassa a história de *El astillero* e *La muerte y la niña* - e o reaparecimento de um personagem do conto “La casa en la arena” (1949) – não analisado neste trabalho -, chamado Colorado, que será peça central para o desfecho da trama.

De *El pozo*, temos a citação integral do primeiro parágrafo, com a única alteração do decadente quarto de Linacero para o ateliê do pintor Medina. A permanência do espaço que traspassa 40 anos, de *El pozo* a *Dejemos hablar*, “Hay dos catres, sillas desparratadas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana em el lugar de los vidrios” (ONETTI, 2013, v. 4, p. 60), só demonstra que Onetti continua fincado nas temáticas da marginalidade e da sordidez (VERANI, 2009a, p. 151).

O encontro de Medina com o ressuscitado Larsen, cheio de vermes – “Lo vi manotear los gusanos que le resbalaban de nariz a boca” (ONETTI, 2013, v. 4, p. 141) -, recompõe a trama de *Juntacadáveres*: “Piense: usted era comisario y yo un pobre cashio fracasado, que es el peor fracaso que puede sufrir un hombre en este mundo” (ONETTI, 2013, v. 4, p. 141). O sucesso de Larsen na cidade de Lavanda assume contornos de uma vingança pessoal a Brausen e a Santa María: “-Y a mí Brausen me echó de mala manera, eso dicen. Pero yo estoy igual em cualquier lado del planeta. Ahora vivo aquí y tengo mi casa. Y con espejos falsos en cada habitación. También con micros. Pero ya me aburrí. Fíjese que todos hacen lo mismo, aunque crean estar inventando. Y dicen las mismas pavadas o mentiras. Un asco, pero pagan” (ONETTI, 2013, v. 4, p. 142). Larsen, depois de vencer a morte, perdeu todo pendor artístico. Torna-se a sombra daquele que almejava perfeições, ou apenas se aceita como mais um medíocre, morto-vivo, que não é mais capaz de mentir para si mesmo; alguém que se empenha em achacar os seus clientes com microfones e espelhos falsos. É este homem que apresenta a Medina as atas fundacionais de Santa María, lançadas lá em *La vida breve*:

Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Estuve sonriendo, asombrado y agradecido por que fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera. La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas (ONETTI, 2013, v. 4, pp. 142-143).

No livro, a luta entre jovens e velhos, tão bem-marcada no conto “Bienvenido, Bob” e na novela *Jacob y el outro* (que também não abordamos neste texto), é sublinhada na história de Medina e seu suposto filho Julián Seane, apesar deste não ter qualquer

ideal ou ilusão. O suicídio do filho para denunciar o hipotético crime do pai pode ser lido como a rendição do novo ante o velho, pois não há mais nada a esperar do futuro.

Ainda percebemos a mesma dinâmica do conto “El infierno tan temido”, em que Gracia envia fotografias pornográficas dela com outros homens para seu marido, Riso, e todo o círculo profissional, familiar e afetivo dele, no nu de Olga que Medina pinta com tanta dedicação para simplesmente enviá-lo à noiva do ex-amante dela com a mensagem em letras garrafais: “ES BUENO COMPARAR PASADO CON FUTURO” (ONETTI, 2013, v. 4, p. 51).

O motivo de “la muchacha” regressa na forma de Juanina, com seu conto da gravidez, à semelhança de Rita e “el chivo”, de *Para una tumba sin nombre*, como mais uma das expressões da farsa, tão dispersa na obra de Onetti.

Além de Deus-criador, Brausen se torna moeda – brausens – com a qual Medina paga Colorado para incendiar, por obra da beneficência, “la otra ciudad”.

Dejemos hablar al viento é uma obra elaborada a partir da intercalação de fragmentos dos relatos anteriores, completamente extemporâneos ao relato em curso, como se fosse um parêntese reflexivo que coloca toda ênfase no artifício, como paradigma da narrativa moderna (VERANI, 2009a, p. 151). Há um fenômeno estranho, entretanto. Enquanto, ao que parece, o autor tenta radicalizar a ideia de uma obra autorreferencial total, ele derruba o castelo de cartas, desfigurando o que seria o palimpsesto narrativo em uma sobreposição de rabiscos de histórias já conhecidas e, talvez, esgotadas. Para usar o exemplo de Roland Barthes, de álbum a livro e de livro a álbum; do monumento à ruína, da obra narrativa total a fragmentos.

Depois de tudo, resta a epígrafe do livro, de Ezra Pound:

Do not move
Let the wind speak
That is paradise

Para fechar o presente trabalho, vamos nos voltar ao último romance de Juan Carlos Onetti com um pouco mais de atenção. *Cuando ya no importe* se constitui como um testamento ou as últimas palavras do escritor, um romance que põe fim à saga de Santa María, um livro construído para descortinar um final que se traduz em um desmantelamento total de um sistema literário. Esclareça-se que as expressões testamento ou últimas palavras podem parecer sentimentalistas demais, mas há algo de muito íntimo na trama, que convida os leitores como velhos conhecidos para dentro dela; para Mario Benedetti, “(...) a los lectores fieles, esos que seguimos a Onetti libro por libro, ella

(*Cuando ya no importe*) nos recibe con otro talante, como a viejos conocidos, casi como a familia” (BENEDETTI, 1993, p. 3). Trata-se da despedida romanesca do autor, em um livro publicado em 1993, um ano antes de sua morte. É importante dizer que, no último passo, Onetti recupera a verve literária com total ímpeto, ainda que a partir de um relato absolutamente espatifado – ou talvez até mesmo por isso -, fechando o seu ciclo criativo com contundência.

Para nos aproximarmos do romance, primeiramente é relevante refletir a respeito do título. *Cuando ya no importe* parece fazer eco ao título da novela anterior *Cuando entonces* (1987), mas o “cuando” desta vez se abre a um tempo futuro, no qual, paradoxalmente, não sobram esperanças ou aberturas; aqui *Cuando ya no importe* sugere um encerramento resignado. Como observado por Mathilde Silveira (SILVEIRA, 2011, 114), trata-se de um romance de fecho triplo: em primeiro lugar, é uma história autônoma – bem mais independente do restante da obra que várias outras – que conta com a conclusão de sua própria fábula; em segundo, revela-se como encerramento do ciclo de Santa María (aqui chamada Santamaría, como uma derivação); por derradeiro, por consistir, de forma mais ampla, no desfecho da escritura onettiana.

Abordamos uma despedida literária feita na forma de um romance, uma série de adeuses lançados ao longo dos relatos que são dirigidos a lugares reais e imaginários, a temáticas reiterativas e a personagens tão familiares na obra do autor. Ao analisar a escrita testamentária de Onetti, vamos nos concentrar em tais despedidas. Antes disso, entretanto, precisamos fazer algumas considerações sobre o narrador, o diário que ele escreve e a cidade de Santamaría.

Iniciamos este ponto atribuindo uma finalidade testamentária ou de despedida ao livro em questão em clara violação ao interdito estipulado pelo autor na primeira epígrafe do romance:

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

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

Uma proibição fixada como um convite: publique-se e descumpra-se.

O narrador do romance – e personagem central – apresenta-se como John Carr. Trata-se de um homem que, no princípio e no decorrer da história, parece querer se aproximar da vida de um escritor chamado Juan Carlos Onetti. Logo no início, quando

vivia em profunda penúria financeira, com dificuldades até para se alimentar, o narrador é abandonado pela companheira: “Hace una quincena o un mes que mi mujer de ahora eligió vivir em otro país. (...). Cómo no comprenderla si ambos compartimos, casi exclusivamente, el hambre” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 73). Neste trecho, o narrador descreve o desespero de procurar um amigo pela cidade que pagasse um jantar para o casal ou que emprestasse algum dinheiro. Há um paralelo direto aqui com a história do próprio Onetti, ele revisita os episódios de miséria que o assombraram quando aos vinte e poucos anos vivia em Buenos Aires, como podemos ver no trabalho biográfico *Construcción de la noche*. Em *Cuando ya no importe*, o narrador confessa:

Nos consolábamos a veces con comidas a las que buenos amigos nos invitaban, chismes, discusiones sobre Sarte, el estructuralismo y esa broma que las derechas quieren universal, saben pagar bien a sus creyentes y la bautizan posmodernismo. Participábamos, reñíamos y nos adornábamos con nuestras risas las frases ingeniosas. Aquellas cenas a las que no podíamos aportar ni un solo peso ofrecían a un posible observador, tal vez a uno de los comensales que pagaban su parte de la cuenta, un aspecto admirable. Porque merecía admiración la astucia que ella y yo, sin dejar de reír despreocupados, robábamos pancitos que caían en la cartera de ella o en alguno de mis bolsillos. Así nos asegurábamos un desayuno seco para cuando despertáramos mañana en la cama de la pensión (ONETTI, 2013, v. 9, p. 73).

Na velhice, o autor evoca um trecho que surge como espelhamento quase idêntico do seu período de maior privação de dinheiro na juventude, como apresentado em *Construcción de la noche*:

Cuando andaba sin trabajo y el hambre se ponía intratable, salía a caminar por Corrientes para ver si encontraba algún amigo que le prestara plata para comer. “Cuando rajés lis tamangos buscando ese mango que te haga morfar..., decía Discépolo. Bueno, yo recorrí la calle Corrientes no buscando el mango sino buscando cinco mangos, porque tenía una mujer que quedaba en la cama de debilidad, de pura hambre sin poder moverse.” Si tenía suertem conseguía que alguno los invitara a cenar a los dos. Entonces María Malia, disimuladamente, tomaba un pancito de panera y lo escondía en su cartera, y Onetti deslizaba otro a un bolsillo, asegurándose el desayuno del día siguiente (GILIO; DOMÍNGUEZ, 1993, p. 38).

Desde o primeiro parágrafo, o livro volta às origens do autor, talvez para rememorar-las, elaborá-las ou despedir-se delas.

Em resumo, o romance pode ser apresentado como a história de um homem abandonado, que precisa ir a outro país, com uma nova identidade, com documentos falsos, para desempenhar de forma fraudulenta a profissão de engenheiro, apenas como farsa, considerando que ele não chega a exercer efetivamente qualquer atividade

profissional, e passa a se envolver com contrabando, descaminho, prostituição e exploração de trabalho escravo. O romance é o relato composto por esse homem de forma muito fragmentária através de um diário sobre os acontecimentos de sua vida e o seu entorno - a chamada cidade de Santamaría. O nome John Carr, por sinal, é-lhe conferido por um terceiro, o Profesor Paley, que o recruta para o trabalho como engenheiro na conclusão da obra de uma represa no leste de Santamaría.

O diário de John Carr reclama para si, como não poderia deixar de ser, uma escrita em primeira pessoa, mas ela se distancia muito de uma narrativa com linearidade. Os fragmentos escritos não seguem uma ordem cronológica, não observam uma extensão assemelhada, não são espalhados com uma frequência regular (SILVEIRA, 2011, 115); pelo contrário, trata-se de uma narrativa que se aproxima do monólogo interior, metonímica e sem qualquer fio condutor.

A despedida literária de Onetti é feita por meio de um diário que é o contrário de um diário, pertencente a um homem que não sabemos – e talvez nem ele mesmo saiba – de quem se trata, em uma cidade que se prolifera e se desintegra ao mesmo tempo – “Pero nuestra Santamaría es cosa distinta” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 78).

A respeito do desordenado diário, o narrador expõe: “Siempre se me entreveran los recuerdos o mejor dicho cuándo, en qué día sucedieron las cosas que quiero o tengo de recordar” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 169); ou ainda: “Pienso en mis días y los imagino como placas de una mesa de juego que van cayendo unas sobre las otras, todas del mismo color desvaído y valiendo siempre lo mismo” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 169). Ele não consegue e nem se importa em ordenar os dias, o fluxo dos acontecimentos. Se durante a escrita de suas memórias o narrador não se implicava com cronologias, em certo momento a aleatoriedade se corporifica com a total confusão entre os apontamentos, que intencionalmente nunca foi desfeita: “Hoy durante el exilio en mi santa helena personal estos apuntes resbalaron y cayeron al suelo entreverándose. Los junté como pude y nunca traté de ordenarlos. (...) Miro la montañita de los apuntes y sé que no tienen destino” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 170).

A fragmentação no romance se apresenta, ainda, no ritmo das frases. Aqui Onetti se distancia das orações complexas e extensas para sacudir frases que justapõem fatos aparentemente desconectados que se unem apenas no curso do pensamento do narrador (SILVEIRA, 2011, p. 115). Se o único critério é a compreensão subjetiva do narrador, muitas vezes descompromissada e até desinteressada, revela-se mais uma faceta de um discurso repleto de conjecturas, incertezas, lacunas e mentiras. É um narrador que

desconfia dos interlocutores ao mesmo tempo em que desconfia de si mesmo, pulverizando ainda mais a confiança que se poderia alcançar acerca da história narrada. Mais uma vez recorrendo à díade de Roland Barthes antes mencionada, deparamo-nos com uma narrativa que se coloca nos limites entre o álbum e o livro (BARTHES, 2005, pp. 132-133). Um livro que não apenas se converterá em fragmentos, mas que reclama para si inerentemente uma natureza fragmentária.

Apesar de toda desordem e fracionamento, o caderno de memórias de Carr revela a obsessão onettiana em escrever, a escrita como uma forma de salvação: “Otras alegrías me llegaban cuando vencía la torpeza creciente y lograba agregar nuevas páginas a estos apuntes” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 131). A fabulação consiste, como de costume na obra do autor, no papel mais privativamente humano, ou melhor, o que confere a condição humana aos personagens: “(...) Elvira, la niña, comenzó su turno de mentiras propias, quedé asustado y desde entonces la pensé de manera distinta. Porque la riqueza de las fantasías infantiles me desbordaba e iba convirtiendo en persona a la niña mugrienta y descalza que parloteaba a mi lado” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 107). Acima de tudo, a escrita é a comprovação de que se está vivo: “Tal vez, Lejana, te mostrara el montón de hojas como una avergonzada y lastimoniosa prueba de que yo estuve viviendo en tu ausencia” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 170)⁴⁰. Não dá para deixar de imaginar que o nosso autor escreveu tais palavras tão perto do fim, algo que sugere um ímpeto de vida, uma prova de vida: continuo escrevendo, ainda estou aqui. Não por acaso, a segunda epígrafe do livro é um trecho dos escritos de Jorge Luís Borges que condensa a experiência onettiana:

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

No entanto, ao longo do texto, a atividade da escrita vai também se degradando. Se na epígrafe ela é um ímpeto vital, no curso da fábula ela passa a ser questionada: “Así que para qué seguir con estos apuntes hechos incongruentes al entretarse” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 164). Nos últimos apontamentos, Carr segue escrevendo, mas sem a convicção de outrora: “Ya no se trata de un apunte. Será una historia de extensión no predecible y cuya veracidad me sigue resultando dudosa” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 184). Um pouco depois, o desinteresse pela escrita se desnuda pela ausência de considerações

⁴⁰ Lejana é como Carr se refere à mulher ausente, aquela que o abandonou, a que partiu: “En la vida de todo hombre normal y maduro hay siempre una mujer lejana” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 131).

sobre o ato em si, resume-se a um “Y que sigo escribiendo” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 186). Ao final, ela não passa de uma imposição: “Ahora, definitivamente, (...), persisto em redactar apuntes porque absurdamente siento que debo hacerlo como cumpliendo un juramento sagrado que nunca hice pero que lo siento impuesto” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 196). Há um processo de dismantelamento da própria escrita em curso no livro, de salvação a uma maldição, uma condenação. Por outro lado, não deixa de ser uma jornada de distanciamento da escrita, de desencanto com ela e - por que não dizer? - de despedida.

De volta ao narrador, vemos que o suposto Carr sempre está ao redor de questionamentos sobre a sua própria identidade. Como já vimos, o nome lhe foi atribuído por Paley. A falsa identidade de John Carr é comprovada por documentos falsificados, para desempenhar uma função farsesca e sem propósito aparente. Há uma dúvida existencial, tão comum nos personagens onettianos: será que ele não passa de um personagem ficcional? Contudo, a questão parece ultrapassar o espectro da ficção e se fundar em uma dúvida ainda mais profunda: “En el comienzo yo pensaba mi nombre completo y lo repetía sin hablar, miles de veces, hasta que ya no era mi nombre, nada significaba. Pero como yo seguía siendo yo, tenía fatalmente que preguntarme quién es yo, porque yo soy yo y definitivamente no otro. Y la imposibilidad de pensarme, sentirme otro” (ONETTI, 2013, v. 9, pp. 150-151). E ainda: “Comencé interrogando quién soy, porque no soy otro y estuve repitiendo mentalmente un número infinito de veces mi nombre verdadero, hasta que perdió sentido y lo siguió siendo un gran vacío blanco el que me instalé sin violencia y era el ser y el no ser” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 165). Há uma forte angústia sobre a natureza de sua própria existência, com um nome verdadeiro que ecoa incessantemente na cabeça do personagem, mas que não pode ser por ele enunciado. É um nome que perdeu o sentido, que se esvaziou, pertencente a um homem desnortado, desorientado, que desconhece a sua natureza.

A dúvida sobre a própria existência se relaciona com a falsa identidade; de alguma forma, a falsificação atesta que ele existe: “Sin los papeles yo dejaba de ser Carr y si no era Carr no era nadie” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 163). Os documentos falsificados – ou a farsa - lhe conferem um lugar no mundo: “(...) comprobé con alivio que tres documentos confirmaban la existencia de Carr con mi cara inconfundible en las fotos” (ONETTI, 2013, p. 163). A existência do narrador está demonstrada em duas frentes: o lacônico caderno de memórias e os documentos falsos com a sua fotografia. Mais uma vez, vemos um personagem inseguro sobre a sua própria condição, e ele não estará sozinho neste romance, como veremos. Vale trazer, aqui, outro personagem que explicita sérias dúvidas

sobre a sua verossimilhança. O verborrágico e, por certo, mitômano Turco Abu, ou Abu Hosni, que em algum momento revela “Yo no soy Abu ni Kalim (...). Ni turco siquiera” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 134), um homem sem identidade definida que suspeita sobre si inclusive no nível ficcional: “Y dígame, si usted está leyendo um libro y se encuentra com um tipo que habla tanto como yo, ¿qué hace? Cierra el libro y putea al que lo escribió” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 127).

Quase todos os personagens do romance são desterrados ou foram extraviados em algum período da vida. Como sabemos, o autor também foi exilado e nunca regressou ao país de origem. As referências no livro ao Uruguai são muito claras. Antes de aceitar o emprego na represa, Carr vivia em uma cidade chamada Monte – não muito distante, como vemos, do nome da capital uruguaia. O narrador chega a se referir à pichação nos muros do aeroporto de Carrasco, que sintetiza a fuga em massa do país por motivos políticos e econômicos: “Que el último en irse apague la luz” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 75). Trata-se de uma cidade que pode ser considerada real, pertencente a uma realidade, e não ao universo ficcional, de onde narrador sai ou foge rumo ao imaginário. Há aqui uma despedida de Onetti a Montevideú, ao Uruguai, às suas origens.

O autor se aproxima muito de seus personagens neste livro, todos expatriados que se encontram em uma cidade chamada Santamaría. Os personagens surgem subitamente na cidade, como se nascessem naquele instante, quando passam a existir no texto. Assim como a cidade, eles também são personagens sem passado, todos (o lugar e seus habitantes) estão situados em uma atemporalidade ficcional. No caminho para Santamaría, Carr segue “con un currículum abusivamente sobresaliente y bajo el brazo un recién nacido título de ingeniero” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 79); ou seja, com um passado inventado. Nas declarações que o narrador chamou, pomposamente, de confissões de Díaz Grey, o médico assevera:

(...) y declaro que estoy libre de pasado (...). Claro que el día de hoy ya lo hice pasado por haberle vivido. Pero lo que quiero decir es que mi memoria no ha registrado nada anterior a mi aparición en Santamaría a los treinta años de edad y con un título de médico bajo el brazo. Puede ser, lo pienso a veces, un caso muy extraño de amnesia. Imagino que yo también tuve, como usted, infancia, adolescencia, amigos y padres, lo inevitable. Hace años jugué a imaginar sustitutos para llenar esos vacíos. Pero, por ejemplo, ninguno de los padres que fui inventando fueron nunca definitivos. Los iba cambiando para mejorarlos o darles calidad de malditos. Cualquiera cosa, el juego. Hasta que llegué a olvidar todos los pasados que nunca tuve y conformarme con mi arribo a Santamaría, médico y treintaero. Un pasado creíble solo puede ponerle

por escrito un novelista, presentes y futuros verosímiles para personajes. (ONETTI, 2013, v. 9, p. 141).

Santamaría se torna, portanto, o ponto central do romance. É o local de reencontro do escritor, dos leitores e dos personagens; é um território literário conhecido e percorrido pelos leitores, inclusive os desta tese. *Cuando ya importe* reúne temáticas, personagens e lugares muito característicos da obra de Juan Carlos Onetti, podendo ser entendida com um compêndio do estilo onettiano (SILVEIRA, 2011, p. 118). A grande novidade no romance é o personagem central, John Carr, que não havia aparecido nas histórias anteriores. Ainda que ele se encaixe no modelo do anti-herói típico do autor, um homem entristecido e cínico ao mesmo tempo, sem realizações nem pretensões, que costuma se embebedar com frequência, permanecer tempo demais deitado, lendo romances policiais etc., Carr aparece como um pretexto literário, uma mediação para permitir o reencontro com os personagens de antes e, sobretudo, despedir-se deles (SILVEIRA, 2011, p. 118). O próprio John Carr assume esse papel: “Vi que casi la totalidad de los asuntos se refiere a Santamaría y sus aconteceres. Y cómo, misteriosamente y sin ganas de confesarlo, lo único que verdaderamente me importa es esa ciudad, villa o pueblucho” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 164).

Ao longo do romance, vários lugares da cidade são revisitados ou mencionados, como a praça central, a casa dos catorze pilares, o estaleiro, o Chamamé, dentre outros. No entanto, a cidade está claramente se ampliando e se diluindo no decorrer da narrativa. Ela surge, assim como da primeira vez em *La vida breve*, sob o olhar de um homem através de uma janela: “De pie frente al vidrio combado de un ventanal que daba al río, quieto y de espaldas, un hombre vestido con túnica blanca miraba hacia fuera” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 94). A atitude de Díaz Grey é a mesma, mas a ele e a cidade já não são mais iguais. A primeira grande mudança está no nome do lugar, de Santa María a Santamaría. A segunda é no surgimento de três espaços que compõem “la ciudad, comarca, provincia, país o reino llamado Santamaría” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 92): Santamaría Vieja, Nueva e Este.

A ação do romance acontece quase toda no Leste e na Velha cidade, a Nova apenas figura como a referência de uma cidade desenvolvida, rica e distante (talvez inalcançável): “tierra incógnita de Santamaría Nueva” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 79). Santamaría Nueva é erguida onde havia a Colonia Suíza dos livros anteriores e, por sua prosperidade econômica, passa a ocupar o lugar de centro enquanto joga Santamaría Vieja para a periferia: “No olvide que Santamaría es hoy casi una colonia de la colonia de

suizos alemanes” (ONETTI, 2013, v. 9, pp. 96-97). Ela contrasta por completo com a Velha Santamaría, uma cidade deteriorada, composta por “callecitas, calles, avenidas, plazoleta de inverosímil héroe desmontado” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 88) - a imponente e beligerante estátua equestre de BRAUSEN-FUNDADOR, de *El astillero*, foi substituída por uma do desamparado Brausen sem a sua cavalgadura, carregando um cacho de uvas enrolado em uma folha de parreira. A cidade em *Cuando ya no importe* “era como una maqueta grande de una proyectada ciudad desierta con muchos eucaliptos jóvenes, con cortinas de hierro tapando y prohibiendo negocios variados” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 89). Santamaría não tem mais vida, não tem atividade, encontra-se suspensa no tempo; acima de tudo, ela está despovoada: “Pero quisiera saber por qué Santamaría se ha vaciado de gente” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 90). A epítome de Santamaría Vieja é o decadente Chamamé⁴¹: no lugar do bordel perfeito resta “el más extraño prostíbulo de todo el mundo” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 119); em vez do artista Larsen, o Chama é, ironicamente, administrado por um militar que se autodenomina Autoridá.

O Leste da cidade é onde fica a casa de Carr à beira do rio e onde foi construída a represa. É um ambiente dominado pelas águas, muito úmido, cercado por rios e florestas, marcado por mudanças bruscas de temperatura e chuvas constantes: “(...) un lugar que sólo existe para geógrafos enciados” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 81). Nesse espaço insular, Carr vive com Eufrasia, a servente herdada dos tempos em que a companhia internacional construiu a represa, e com Maria Elvira, Elvirita, suposta filha da empregada. O Leste revela outra faceta sanmariana: a da escravidão. Ainda em Monte, a única condição imposta por Carr ao Profesor Paley foi a de que não exploraria trabalho escravo - “No me ofrecería para lucrar negros ni cualquier clase de esclavos” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 78) –, exigência prontamente aceita pelo contratante. Contudo, assim que chega à represa, demonstra-se que a servidão forçada era o motor da construção: “(...) con mi falso título de ingeniero, tratando de dirigir el trabajo de unos veinte peones mestizos y explorados” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 81). A exploração é manifesta, com direito a três gringos colonialistas dominando os habitantes daquela terra: “Supe que durante mi ausencia Tom, Dick y Harry habían vuelto a vigilar el trabajo del peonaje negruzco, flaco y semidesnudo que iba regresando al río. (...) Éste (el capataz) era un mulato sonriente, engreído, adúlón de los gringos, despiadado con sus esclavos famélicos” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 105). É interessante perceber que há uma remuneração para os trabalhadores, mas ela é tão

⁴¹ O bar ou botequim miserável que surge em *Juntacadáveres* (1964).

irrisória que não desconfigura a escravidão: “Pasaron meses rellenos por la monótona reiteración de los días. Al agua para vigilar su presión y vigilar el trabajo del mestizaje, casi recompensados de la miseria que les aguardaba en sus chozas de la selva, por las libras que, turnados, algunos de mis amigos gringos les tiraban (...)” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 83). A relação com Eufrasia, a empregada doméstica, também é apresentada no mesmo registro, com o tradicional complemento escravocrata, machista e humilhante de estender os seus domínios até a cama dela.

Mais um espaço é acrescentado ao universo sanmariano: a fronteira. É nela que se desempenha a mais importante atividade econômica da cidade, o contrabando, o descaminho e o tráfico de produtos ilícitos: “- Sí, para mí no es nuevo. Me han dicho que la mayoría de este pueblo vive del contrabando. De manera directa, quiero decir, o por consecuencia” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 96). Em conluio com Díaz Grey e o Turco Abu, John Carr dedica-se à criminalidade, por meio da qual mais uma vez explora o labor alheio. É uma fronteira em que militares corruptos facilitam o traslado de mercadorias, mas implicitamente impedem a travessia de pessoas, em particular daquelas miseráveis de “color cobre y torso desnudo” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 135), provenientes de um país vizinho chamado Brasil, que se matavam por uma moeda dada em pagamento ao frenético trabalho de carregamento e descarregamento dos produtos. É uma fronteira aberta à circulação de riquezas, independentemente de suas origens, mas fechadas aos derrotados deste mundo.

Ao percorrer os espaços sanmarianos, desvelamos as cruéis bases da economia do universo de *Cuando ya no importe*: a servidão forçada, a prostituição e o contrabando. Todas elas fincadas na exploração do outro, tradição iniciada pelo prócer Jeremías Petrus em seu estaleiro: “(...) don Petrus contratava y siempre había peleas para cobrar. Como decirle que hasta huelgas hubo y problemas de alimentación” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 145). As atividades, como visto, são capitaneadas por Díaz Grey, Abu e John Carr que integram uma elite muito exclusiva de Santamaría. Díaz Grey, por sinal, herda a condição de patrão em decorrência do casamento com Angélica Inés, filha do próprio Petrus; o médico assume o lugar do antigo industrial, mora na casa de catorze pilares, senta-se na sua poltrona. Neste ponto, talvez Onetti faça a mais clara e dura crítica às elites da América Latina. Elas promovem a miséria, abusam dos miseráveis, engendram a barbárie, lucram com ela, mas ao mesmo tempo desprezam e odeiam as vítimas de seus feitos e a realidade que eles mesmos geraram e que os cerca. O narrador faz um apontamento revelador: “(...) las charlas nocturnas con el doctor me devolvían al mundo civilizado y

yo las necesitaba, fuera o no a visitar el Chamamé” (ONETTI, 2013, v.9, p. 131). John Carr mete os pés na lama para explorar o trabalho escravo, promover o contrabando, frequentar o prostíbulo pestilento, mas não se reconhece como parte de tal realidade; ele se sente acima dela, separado, civilizado ao celebrar com o seu clubinho ilustrado, como se tentasse limpar a lama que já está inquinada em sua pele. Na fronteira em Santamaría, revela-se o retrato de um continente.

No decorrer do romance, alguns personagens constantes do universo sanmariano reaparecem e, assim como a cidade, também vão se desintegrando. O velho Lanza, cronista oficial da Santa María, antigo editor do jornal *El liberal*, surge, em um ambiente em que os meios de comunicação foram proscritos, como o dono de um pobre sebo: “(...) vale la pena oírsele contar al gallego Lanza. Estaba trabajando en el diario cuando estalló la cosa. Ahora tiene un reparto de revistas y trata de vender libros viejos y demasiados buenos para estos animales. También, creo, que algo de pornografía” (ONETTI, 2013, v. 9, pp. 124-125). Destronado da condição de cronista, don Lanza é silenciado.

Brausen, por sua vez, praticamente não é mencionado. De deus pai, criador de Santa María, ele é reduzido pelo turco Abu a um detalhe aleatório de Santamaría: “- Bueno, la cosa es que al triste diosecito de ustedes le dio un día por darle un respiro al paisito. No por maldad y acaso sin propósito. Como es su costumbre, la buena cosa les llegó de carambola” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 125). Como mencionado anteriormente, a sua estátua foi destituída do cavalo e está à altura dos meros mortais. A última menção ao seu nome é para batizar um bar ordinário por pura falta de criatividade: “Fui en el jeep y encontré el bar que llamaban Brausen. Se me ocurrió que los sanmarianos andaban escasos de apellidos” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 132).

A decadência mais evidente é a do médico Díaz Grey. Ele desponta na história como o senhor da casa dos catorze pilares, pajeando a louca Angélica Inés – em uma relação incestuosa em que desempenha mais o papel de pai que de marido: “La convencí de que éramos padre severo e hija traviesa. No me importa decirle que vivimos en pleno incesto. Y muy felices.” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 101) - e constantemente manipulado por Jose, a Josefina de *El astillero*. Grey já não é mais o médico da cidade, atende apenas os amigos (o clubinho, a elite) e desempenha a função de médico forense. Ademais, ele participa, como patrão, das ações de contrabando, e convida Carr a se associar a elas: “Ya ve: aquí hay costa y hay fronteras, contrabando como para elegir” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 96).

O médico recorda com algum tom de lamento os seus tempos de narrador: “Volviendo a mí, si es que en algún momento me alejé, repito que estaba, (...) metiéndome en anécdotas, aceptando que algunas anécdotas se me acercaran para incluirme” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 142). Ao relembrar das anedotas, Díaz Grey conduz a despedida do autor às histórias sanmarianas. Com muita desconfiança, John Carr vai anotando as sucessivas histórias relatadas pelo médico. A primeira é a da iniciativa prostibulária de Larsen em *Juntacadáveres*: “Creo que su mayor orgullo fue sacudir la Santamaría pacata contribuyendo en forma clandestina a que el proxeneta danés, cuyo nombre me dijo y apunté y perdí, se instalara en esta ciudad ‘donde gobernaban viejas beatas, empresarios gordos y militares nunca asomados que protegían la reserva espiritual de Occidente’” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 157). Em seguida, Díaz Grey transita entre acontecimentos do conto “La casa de arena” e do romance *La vida breve*:

Un vagar sin sentido comprensible por las arenas que rodeaban una casa, un infantil empeño en enterrar un anillo que debió estar unido a una historia amorosa y difunta; meses de drogas prescritas y usadas por tres o cuatro personas que se fugan disfrazadas, sumergidas en la estupidez de cantos, músicas y sudores hediondos de un carnaval ya añoso (ONETTI, 2013, v. 9, p. 158).

A próxima parada é *Por una tumba sin nombre*: “un adolescente empeñado en dar sepultura cristiana a un chivo maliolente” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 158). Sem se esquecer da novela *Jacob y el otro*: “un promotor de lucha libre, viejo campeón ya vencido por combates y el tiempo, que resulta vencedor de un muchacho mucho más fuerte y joven sin que pueda explicarse por qué” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 158). Com direito a uma lembrança do conto “La novia robada” e da presença fantasmagórica de Moncha Insaurralde e seu vestido de noiva.

Em poucos parágrafos, Carr, por meio das frases de Díaz Grey, faz um sobrevoos sobre décadas da literatura de Juan Carlos Onetti: “Demasiadas historias, tantas pequeñas aventuras para un hombre solo vegetando en soledades provincianas. Perdí los apuntes o nunca los escribí, por desconfianza” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 158). Nesses trechos, sobreleva-se o ímpeto febril do contador de histórias Díaz Grey, a ponto de Carr não suportar mais tantas fabulações:

Porqué pensé que el médico iba a descargar aquella noche otro torrente de sucesos mentidos, siempre protagonizados por él. Pensé que para haber vivido tantas cosas se hubiera necesitado disponer por lo menos de dos vidas. En todo caso yo, pobre diablo, sentía envidia por su imaginación y su manera tan personal de narrar sucedidos que nunca sucedieron (ONETTI, 2013, v. 9, p. 171).

Depois de transitar pelo percurso de narrativas sanmarianas, Carr, ou Onetti, toma uma decisão: “Ahora, tan lejos y tan solo como siempre, me obligo a escribir el final” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 179), certamente por intuir – ou intuïrem, autor e narrador, que o jogo entre realidade e ficção, entre a farsa e o imaginário, potencialmente não tem fim:

Pero ya sabía, y de ese saber ya no podía escapar, que todo lo que estaba respirando era una farsa gigantesca y sin sentido porque tanto Díaz Grey como las nostalgias que estaba compartiendo nunca habían sido lo que yo, forastero, llamaba realidad. Por inercia, por miedo a tropezar y sentir la obligación de sumar hasta el infinito dos más dos y quedarme tranquilo porque siempre el juego me confirmaba cuatro (ONETTI, 2013, v. 9, p. 185).

Enquanto narra as histórias a Carr, “Díaz Grey se conservaba siempre tranquilo y casi feliz” (ONETTI, 2013, v. 9, p.186). Quando Carr se esquiva daquele diálogo interminável, evita o interlocutor, o colapso acontece. Sem a narração, o médico sucumbe e abraça o declínio completo: “Aquello ya no era Díaz Grey. Era un viejo borracho, impúdico, que alzaba la calvicie y los ojos aceptando resignado no comprender. La cara, también está oscilante, parecía dominada por la piel que se apoyaba inclemente y antigua en la calavera (...). (...) se estaba momificando, era casi momia” (ONETTI, 2013, v. 9, p. 188). Sem a fabulação, não havia mais vida. A última mensagem do doutor a John Carr é uma breve carta, logo antes da sua morte, para lhe dizer adeus. É um *mise en abyme* de despedida dentro da despedida, uma antecipação dos adeuses que serão enunciados pelo próprio narrador no fechamento do romance (SILVEIRA, 2011, p. 120). Com a morte de Díaz Grey, ao se cerrarem os olhos do homem diante dos quais surgiu Santa María, a cidade também vai se apagando. Há um desmoronamento completo dos personagens e da cidade, mas sem a grandiloquência de um apocalipse, apenas o apagamento de um universo literário, a vida se esvaindo, a morte, que também cercava o próprio autor, pronunciando-se.

Diante da morte, pela primeira vez, Onetti se permite dar um desfecho claro e conclusivo.

Em face do encerramento tão bem resolvido e acabado, também se nos impõe concluirmos este estudo. Ao longo destas páginas, tratamos de um autor muito consciente das lacunas e incompletudes de todo o processo criativo, afinal ele trabalhou tal questão na forma e nas temáticas de seus escritos durante quase toda a vida. Se olharmos bem, ele o fez não apenas dentro de suas narrativas. Apesar de, por muitas vezes, escrever sobre temas desiludidos, sobre fracassos incontornáveis, ele não deixa de persistir escrevendo, em uma atitude irônica de quem sabe que a derrota pode até estar assegurada, mas com a

consciência de que o momento da criação vale a pena e, ao menos para ele, faz-o sentir-se vivo. Aí está a impenitente poesia, a ilusão romântica, a ficção cálida, humana, intimamente bela, a que aludimos no primeiro parágrafo desta tese. É uma piscadela dirigida ao leitor e talvez a si mesmo: apesar das desgraças da existência e da precariedade de qualquer iniciativa, ele não deixa de fazer a sua tentativa de escritura, que veio a se converter em obra de arte e que, mesmo sob a ameaça irrefreável da ruína, pode ser analisada neste momento, aqui neste trabalho, quase 30 anos depois de sua morte.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. “Juan Carlos Onetti: lo que cuenta es imaginar”. In: LAGO, Sylvia et al (org.). *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de Universidad de la República, 1997.

AINSA, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Editorial Alfa, 1970.

_____. “El amor como búsqueda imposible de la perfección”. In: MARAVALL, José Antonio (org.). *Cuadernos hispanoamericanos*: octubre-diciembre, 292-94. Madrid: Revista Mensual del Instituto de Cultura Hispánica, 1974.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2001.

ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Caseros: Gradifco, 2013.

_____. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora S.A., 2004.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *A preparação do romance vol. II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENEDETTI, Mario. *La tregua*. Madrid: Santilina Ediciones Generales, 2009.

_____. “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”. In: GIACOMAN, Helmy. *Homenaje a Juan Carlos Onetti: variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: L. A. Publishing Company Inc., 1974.

_____. *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

_____. “‘Cuando ya no importe’ y las últimas noticias de Santa María. El país, Madri, 1º de abril de 1993. Cultura.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. “Juan Carlos Onetti en el pozo de la escritura”. In: LAGO, Sylvia et al (org.). *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de Universidad de la República, 1997.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas*, v. 1 - Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *Escritos sobre o mito e a linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

BLIXEN, Carina. *Juan Carlos Onetti: aproximación a El pozo*. Montevideo: Editorial Técnica s.r.l, 2002.

BORGES, Jorge Luís. *Cuentos completos*. Nueva York: Vintage español - Penguin Random House LLC, 2011.

_____. *El etnógrafo*. Disponível em: <http://investigacionsocial.sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/103/2013/09/El-etnografo.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2021.

_____. *Borges professor: curso de literatura inglesa dictado en la Universidad de Buenos Aires / Editado por Martín Arias y Martín Hadis*. Buenos Aires: Emecé, 2000. Acesso em: 8 fev. 2021.

_____. *El arte narrativo y la magia*. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/132517.pdf>. Acesso em: 18 set. 2021.

BRAUDILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’água: 1991.

BROMWICH, Davi. “Posfácio”. In: JAMES, Henry. *A outra volta do parafuso*. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2011.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo Companhia das Letras, 2009.

- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Colectivo AMAUTA, 2009.
- CASA DE AMÉRICA. *Coloquio tras la proyección de 'Jamás leí a Onetti'*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DCHBdAGdHNI>.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*, Edición del IV Centenario. São Paulo: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- CONCHA, Jaime. “*El astillero: una história invernal*” in MARAVALL, José Antonio (org.). *Cuadernos hispanoamericanos*: octubre-diciembre, 292-94 Madrid: Revista Mensual del Instituto de Cultura Hispánica, 1974.
- CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos/1*. Montevideo: Ediciones Santilana S.A., 2010.
- COUTO, José Geraldo. “O mestre e suas lições. In: JAMES, Henry. *A morte do leão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CUETO, Alonso. *Juan Carlos Onetti: el soñador en la penumbra*. Lima: FCE, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- DELEUZE, Giles. *El pliegue – Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- DEREDITA, John. “El lenguaje de la desintegración: notas sobre ‘El astillero’ de Onetti”. *Revista Iberoamericana*, 37(76-77), 1971, p. 651-665.
- DÍAZ, José Pedro. “La necesidad de lo imaginario”. In: COSSE, Rómulo (org.). *Juan Carlos Onetti, Papeles críticos*. Montevideo: Editorial Monte Sexto s.r.l., 1989.
- _____. *J. C. Onetti – El espectáculo imaginario*, II. Montevideo: Arca, 1989.
- DÍEZ, Luís Alfonso. “La muerte y la niña: Brausen y el otro”. In: MARAVALL, José Antonio (org.). *Cuadernos hispanoamericanos*: octubre-diciembre, 292-94. Madrid: Revista Mensual del Instituto de Cultura Hispánica, 1974.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EAGLETON, Terry. *O sentido da vida: uma brevíssima introdução*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

ENGLANDER, Nathan. *Para alívio dos impulsos insuportáveis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *Las palmeras salvajes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940.

_____. *Palmeiras selvagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FERRO, Roberto “La fundación de la ciudad por la escritura”. In: *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de Universidad de la República, 1997.

FIGUEIREDO, Rubens. “Apresentação”. In: TOLSTÓI, Liev. “Sonata a Kreutzer”. In: *Novelas completas*. São Paulo: Todavía, 2020.

GALÁN, Joaquín. “Larsen o el espanto de la lucidez (dos apostillas y otras más en ‘El astillero’)” in: MARAVALL, José Antonio (org.). *Cuadernos hispanoamericanos*: octubre-diciembre, 292-94. Madrid: Revista Mensual del Instituto de Cultura Hispánica, 1974.

GAMARRO, Carlos. *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

GILIO, María Esther; DOMINGUÉZ, Carlos M. *Construcción de la noche – La vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1993.

HOOLEY, Daniel. *Roman satire*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

JAMÁS LEÍ A ONETTI. Direção: Pablo Dotta. Espanha: AC/E – Acción Cultural Española y Tornasol Films, 2010, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RMNzrpr4js8>.

JAMES, Henry. *A outra volta do parafuso*. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2011.

_____. *The art of fiction*. Disponível em: <https://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html>. Acesso em: 5 fev. 2021.

_____. A coisa autêntica. In: JAMES, Henry. *A morte do leão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. O desenho do tapete. In: JAMES, Henry. *A morte do leão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LARRE BORGES, Ana Inés. “Del policial metafísico y el crimen moral en toro a *La cara de la desgracia*”. In: ONETTI, Juan Carlos. *La cara de la desgracia*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2008.

LIBEDINSKY, Juana. “Antonio Muñoz Molina - Me marcó desde siempre”. *El País Cultural*, Montevideo, año XX, n. 1013, 17 de abril de 2009, p. 1-3.

LUDMER, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

MAIRAL, Pedro. *A uruguaia*. São Paulo: Todavía, 2021.

_____. *Salvatierra*. São Paulo: Todavía, 2021.

MARTINS MARQUES, Ana. O livro das semelhanças. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

MENDONZA, Juan José. “Vanguardia, barroco, antropofagia”. In: *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 7, n. 1, jan./jun. 2012, p. 23-33.

MENNINGHAUS, Winfried. “Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin”. In: MASSUH, Gabriela; FEHRMANN, Sylvia. *Sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Alianza Editoria – Goethe-Institut, 1993.

MORAÑA, Mabel. *Crítica impura*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 2004.

MIGDAL, Alicia. “Las locas de Onetti”. In: LAGO, Sylvia et al (org.). *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de Universidad de la República, 1997.

MORENO ALISTE, Ximena. *Origen y sentido em la obra de Juan Carlos Onetti*. Poitiers: Universidad de Poitiers, 1973.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. “Sonhos realizados: um convite aos contos de Juan Carlos Onetti”. In: ONETTI, Juan Carlos. *47 contos de Juan Carlos Onetti*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. “Un lugar, una atmósfera”. In: ONETTI, Juan Carlos. *El astillero*. Buenos Aires: Seix Barral Biblioteca Onetti, 2003.

ONETTI, Juan Carlos. “Carlos Reyles”. In: *Artículos 1939-1968* (v. 10). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. “Cuando entonces”. In: *Últimas novelas* (v. 9). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. *Cuentos completos* (v. 6). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. *El astillero* (v. 2). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. “El pozo”. In: *Novelas breves* (v. 5). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. *Juntacadáveres* (v. 3). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. “La cara de la desgracia”. In: *Novelas breves* (v. 5). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. “La muerte y la niña”. In: *Novelas breves* (v. 5). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. *La vida breve* (v. 1). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. “Literatura nuestra”. In: *Artículos 1939-1968* (v. 10). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. “Otra vez ‘Lolita’”. In: *Artículos 1939-1968* (v. 10). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. “Para una tumba sin nombre”. In: *Novelas breves* (v. 5). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. “Quién es quién en la literatura uruguaya”. In: *Artículos 1939-1968* (v. 10). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. “Retórica literaria”. In: *Artículos 1939-1968* (v. 10). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. “Señal”. In: *Artículos 1939-1968* (v. 10). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. *Tan triste como ella* (v. 5). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. *Tierra de nadie* (v. 7). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

_____. “Una voz que no ha sonado”. In: *Artículos 1939-1968* (v. 10). Montevideo: Galaxia Gutemberg, 2013.

ONETTI – *Retrato de un escritor*. Dirección: Juan José Mugni. Uruguay: Productora Imágenes, 1990, digitalizado e remasterizado em 2019, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6uelpgQG9Ho>.

PÉREZ DE MEDINA, Elena. “El pozo y Tierra de nadie: experimentos con la profundidad de la superficie en la elaboración de un espacio ficcional”. In: LAGO, Sylvia et al (org.). *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de Universidad de la República, 1997.

PIGLIA, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019.

_____. *Respiração artificial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Lectulandia, 1980.

_____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *A carta roubada e outras histórias de crime e mistério*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

PREGO, Omar. “Juan Carlos Onetti y la contranovela policial”. In: LAGO, Sylvia et al (org.). *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de Universidad de la República, 1997.

_____. *Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1996.

PREGO, Omar Gadea; PETIT, Maria Angelica. *Onetti: la novela total – Opera prima/Opera Omnia*. Montevideo: Seix Barral, 2009.

RAMA, Ángel. “Origen de un novelista y de una generación literaria”. In: GIACOMAN, Helmy. *Homenaje a Juan Carlos Onetti: variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: L. A. Publishing Company Inc., 1974.

RENAUD, Maryse. *Hacia una búsqueda de la identidad*. Montevideo: Proyección, 1993.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “La fortuna crítica de Onetti”. In: GIACOMAN, Helmy. *Homenaje a Juan Carlos Onetti: variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: L. A. Publishing Company Inc., 1974.

- ROSA, João Guimarães. “Prefácio: Aletria e hermenêutica” in: _____. *Tutameia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RUAS, Liliane Reales de. *Onetti: a escritura como universo auto-referente*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.
- SAER, Juan José. “Prólogo”. In: *Novelas breves*. Madrid: Eterna Cadencia, 2012.
- _____. *El entenado*. 2013. Barcelona: Rayo Verde Editorial.
- _____. Saer lee *La vida breve*. 2014. Disponível em: https://www.clarin.com/rn/literatura/Saer-lee-vida-breve_0_SJP-Lsh9PQl.html. Acesso em: 18 set. 2022.
- SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de la plata, 2011.
- SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1999.
- SILVEIRA, Mathilde. “Escritura final de *Cuando ya no importe* de Onetti” in: Revista Letral. Granada: 2011.
- STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Jandira: Princípio, 2019.
- TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. Disponível em: <http://bedigital.soaresbasto.pt/cops-master/index.php?page=13&id=5&db=>. Acesso em: 17 out. 2021.
- TOLSTÓI, Liev. “Sonata a Kreutzer”. In: *Novelas completas*. São Paulo: Todavía, 2020.
- TORGA, Miguel. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- ULLA, Noemí. “El pozo: construcción de una poética rioplatense”. In: LAGO, Sylvia et al (org.). *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de Universidad de la República, 1997.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción*. Montevideo: Ediciones Santaliana, 2008.
- VERANI, Hugo J. *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2009.
- _____. *Juan Carlos Onetti: cartas de un joven escritor – correspondencia con Julio E. Payró*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2009.
- VILARIÑO, Idea. *Poesía completa*. Montevideo: Cal y Canto, 2019.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

YURKIEVICH, Saúl. “El hueco voraz de Onetti” in MARAVALL, José Antonio (org.). *Cuadernos hispanoamericanos*: octubre-diciembre, 292-94. Madrid: Revista Mensual del Instituto de Cultura Hispánica, 1974.