

KARINA DE CASTILHOS LUCENA

UM RETRATO DO ESCRITOR QUANDO JOVEM:
OS ANOS INICIAIS DE JUAN CARLOS ONETTI

PORTO ALEGRE - RS

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
SETOR: LITERATURAS DE LÍNGUA ESPANHOLA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

UM RETRATO DO ESCRITOR QUANDO JOVEM:
OS ANOS INICIAIS DE JUAN CARLOS ONETTI

KARINA DE CASTILHOS LUCENA

ORIENTADOR: PROF. DR. LUÍS AUGUSTO FISCHER

Tese de Doutorado em Literaturas Estrangeiras Modernas – Literaturas de Língua Espanhola, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE - RS

2012

CIP - Catalogação na Publicação

Lucena, Karina de Castilhos

Um retrato do escritor quando jovem: Os anos
iniciais de Juan Carlos Onetti / Karina de Castilhos
Lucena. -- 2012.

177 f.

Orientador: Luís Augusto Fischer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Juan Carlos Onetti. 2. Literatura Hispano-
americana. 3. Primeira fase narrativa (1933 - 1941).
4. Vínculo histórico. 5. Engajamento. I. Fischer, Luís
Augusto, orient. II. Título.

Para Sérgio, Jucelda e Marina.

AGRADECIMENTOS

A Luís Augusto Fischer, pela mais que orientação, por me ensinar que Literatura é coisa de gente grande, que lê, relê, escreve, reescreve, discute, sempre em busca da clareza e da precisão do argumento; um dos poucos intelectuais brasileiros que verdadeiramente levam o debate literário para a escola, para a mídia, enfim, para a sociedade, sem perder o rigor acadêmico.

A Flávio Loureiro Chaves, por me permitir conviver com sua inteligência. Agradeço também a leitura do projeto para o exame de qualificação.

A Milton Hernán Bentancor, por me apresentar a Juan Carlos Onetti.

A Eduardo Becerra Grande, pela acolhida na Universidade Autónoma de Madrid e pelas valiosas indicações de leitura.

A Ruben Daniel Castiglioni, pela leitura do artigo para o exame de qualificação.

A Raúl Manrique Girón e Claudio Pérez Míguez, proprietários da Livraria e Editora Del Centro de Madrid, por autorizarem a consulta ao arquivo pessoal de Juan Carlos Onetti.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de estudo concedida.

À Fundação Carolina, por financiar minha ida à Universidade Autónoma de Madrid, entre janeiro e fevereiro de 2011.

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por financiar a Missão Científica de Curta Duração no Exterior para Estudantes dos Programas de Pós-Graduação da UFRGS, através da qual pude retornar à Universidade Autónoma de Madrid, em outubro de 2011.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – IFRS Campus Sertão, pela flexibilização de meus horários enquanto cursava o doutorado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, especialmente a Homero Vizeu Araújo, pelo conhecimento compartilhado.

Aos colegas, pelo debate em sala de aula. A Guto Leite, Carla Vianna, Ian Alexander, Daniel Weller e Demirse Rufatto, pelo debate e pela amizade. A Gabriela Luft, pelo debate e pela amizade incondicional.

Mi leyenda negra a la que usted refiere en su carta se basa principalmente en que mi sentido del humor se parece mucho al de Buster Keaton y la gente toma en serio mis mejores chistes.

Juan Carlos Onetti, em carta enviada a Jean Andreu, em quatro de fevereiro de 1975.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a obra inicial do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (Montevideu, 1909 – Madrid, 1994), publicada entre 1933 e 1941, tentando demonstrar que, diferentemente do que a crítica onettiana tradicional, geralmente de orientação existencialista, costuma afirmar, há engajamento do escritor e de suas personagens na realidade histórica da época. Foi escolhida essa fatia da narrativa, por refletir os anos de formação do escritor, que coincidem com eventos históricos que marcaram o Ocidente e aparecem na ficção onettiana. A experiência socialista na URSS, o franquismo na Espanha, o nazismo na Alemanha e depois no Ocidente, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, são temas presentes na narrativa de Onetti. A fase inicial é inaugurada em 1933 com a publicação do primeiro conto e encerra-se em 1941, quando Onetti instala-se em Buenos Aires e publica *Tierra de nadie*, considerado por críticos como Eduardo Becerra Grande, cuja divisão das fases da obra onettiana adotamos neste trabalho, o último livro do período de formação do escritor. O *corpus* de análise é composto de todos os textos publicados no período estudado, a saber: os artigos para o semanário montevidéano *Marcha*, com os pseudônimos Periquito el Aguador e Grucho Marx; as cartas enviadas ao crítico de arte argentino Julio Payró; os contos *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo*, *El obstáculo*, *El posible Baldi*, *El fin trágico de Alfredo Plumet*, *Crimen perfecto*, *Convalecencia* e *Un sueño realizado*; a novela *El pozo*; e o romance *Tierra de nadie*. A análise demonstrou que, independentemente do gênero adotado, a matéria histórica está presente na narrativa onettiana, através da inclusão de personagens estrangeiras e militantes de esquerda que sinalizam as disputas ideológicas da época. Além disso, há a discussão de temas relacionados à formação da literatura uruguaia, na qual o contraste entre narrativa rural e urbana assume papel determinante. Juan Carlos Onetti estabelece nesses textos iniciais um programa que balizará grande parte de sua ficção posterior: ambientação urbana, experimentações com o foco narrativo, precisão temporal, complexidade de caracteres e vínculo com a realidade histórica. Ao mesmo tempo, o perfil biográfico apresentado neste estudo sugere que a lenda negra que acompanha Onetti, a qual afirma ser a incomunicabilidade – social e política – o principal traço de sua personalidade, pode ser relativizada se considerado que o escritor constituiu família,

manteve amizades e assumiu cargos diretivos em jornais, revistas e agências de notícias do Uruguai e da Argentina.

Palavras-chave: Juan Carlos Onetti; narrativa inicial (1933 – 1941); literatura uruguaia; vínculo histórico; engajamento.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar la obra inicial del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909 – Madrid, 1994), publicada entre 1933 y 1941, intentando demostrar que, diferentemente de lo que la crítica onettiana tradicional, generalmente de orientación existencialista, suele afirmar, existe compromiso del escritor y de sus personajes con la realidad histórica de la época. Fue elegido ese fragmento de la narrativa por reflejar los años de formación del escritor, que coinciden con hechos históricos que marcaron el Occidente y están presentes en la ficción onettiana. La experiencia socialista en URSS, el franquismo en España, el nazismo en Alemania y después en el Occidente, con la eclosión de la Segunda Guerra Mundial, son temas de la narrativa de Onetti. El período inicial es inaugurado en 1933 con la publicación del primer cuento y cierra en 1941, cuando Onetti se instala en Buenos Aires y publica *Tierra de nadie*, considerado por críticos como Eduardo Becerra Grande, cuya división de las fases de la obra onettiana adoptamos en este trabajo, el último libro del período de formación del escritor. El *corpus* de análisis está compuesto de todos los textos publicados por el escritor en el período estudiado, a saber: los artículos para el semanario montevideano *Marcha*, bajo los pseudónimos Periquito el Aguador y Grucho Marx; las cartas enviadas al crítico de arte argentino Julio Payró; los cuentos *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo*, *El obstáculo*, *El posible Baldi*, *El fin trágico de Alfredo Plumet*, *Crimen perfecto*, *Convalecencia* y *Un sueño realizado*; la novela corta *El pozo*; y la novela *Tierra de nadie*. El análisis demostró que, independientemente del género adoptado, la materia histórica está presente en la narrativa onettiana, a través de la inclusión de personajes extranjeros y militantes de la izquierda que señalizan las disputas ideológicas de la época. Además, se encuentra la discusión de temas relacionados a la formación de la literatura uruguaya, en la cual el contraste entre narrativa rural y urbana asume papel determinante. Juan Carlos Onetti establece en esos textos iniciales un programa que abalizará gran parte de su ficción posterior: ambientación urbana, experimentaciones con el foco narrativo, precisión temporal, complejidad de caracteres y vínculo con la realidad histórica. Asimismo, el perfil biográfico presentado en este estudio sugiere que la leyenda negra que acompaña a Onetti, la cual afirma ser la incomunicabilidad – social y política – el principal rasgo de su

personalidad, puede ser relativizada si es considerado que el escritor constituyó familia, mantuvo amistades y asumió cargos directivos en periódicos y agencias de noticias de Uruguay y Argentina.

Palabras clave: Juan Carlos Onetti; narrativa inicial (1933 – 1941); literatura uruguaya; vínculo histórico; compromiso político.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1: Onetti leyendo en su cama / 30

Foto 2: Onetti con su nieta / 41

Foto 3: Onetti con Dolly / 42

Foto 4: Onetti con Eduardo Galeano / 50

Foto 5: Onetti con Julio Cortázar / 50

Foto 6: Onetti con Jorge Luis Borges / 50

Foto 7: Onetti con Mario Benedetti / 50

Capa do primeiro número de *Marcha*, 23 de junho de 1939 / 57

Interior do primeiro número de *Marcha*, 23 de junho de 1939 / 58

Reprodução do quadro *Mujer con fruto*, de Paul Gauguin / 81

Cartaz do filme *Dancing Lady*, de 1933 / 88

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Sistematização dos contos iniciais de Onetti / 108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / 15

- 1. NEM TÃO MELANCÓLICO ASSIM, NEM TÃO APOLÍTICO ASSIM / 30**
 - 1.1 OS TRADICIONAIS CRÍTICOS ONETTIANOS / 31
 - 1.2 FAMÍLIA HUMILDE, MAS LEITORA / 34
 - 1.3 TRÂNSITOS MATRIMONIAIS / 39
 - 1.4 ATUAÇÃO POLÍTICA DE ESQUERDA / 43
- 2. OS ARTIGOS DE ONETTI PARA *MARCHA* / 53**
 - 2.1 PERIQUITO EL AGUADOR (1939 – 1941) / 59
 - 2.1.1 Formação da literatura nacional / 60**
 - 2.2 GRUCHO MARX (1940 – 1941) / 67
- 3. AS CARTAS DE ONETTI PARA PAYRÓ / 73**
 - 3.1 UM HOMEM SENTIMENTAL / 73
 - 3.2 EM BUSCA DA APROVAÇÃO DO CRÍTICO / 75
 - 3.3 SEGURO DE SI (ÀS VEZES ATÉ DEMAIS) / 77
 - 3.4 EMPREGOS E DIFICULDADES FINANCEIRAS / 78
 - 3.5 REFLEXÕES SOBRE LITERATURA E CRÍTICA / 80
 - 3.6 LIGADO NO MUNDO / 83
- 4. OS PRIMEIROS CONTOS / 85**
 - 4.1 AVENIDA DE MAYO – DIAGONAL – AVENIDA DE MAYO (1933) / 87
 - 4.2 EL OBSTÁCULO (1935) / 93
 - 4.3 EL POSIBLE BALDI (1936) / 96
 - 4.4 EL FIN TRÁGICO DE ALFREDO PLUMET (1939) / 99
 - 4.5 CRIMEN PERFECTO (1940) / 101
 - 4.6 CONVALECENCIA (1940) / 102
 - 4.7 UN SUEÑO REALIZADO (1941) / 104
- 5. A PRIMEIRA NOVELA / 111**
 - 5.1 EL POZO (1939) / 113
 - 5.1.1 Ana María, a menina / 115**
 - 5.1.2 Hanka, a namorada / 118**
 - 5.1.3 Ester, a prostituta / 119**
 - 5.1.4 Cecília, a esposa / 120**

5.1.5 Cordes, o poeta / 122

5.1.6 Lázaro, o militante / 123

6. O PRIMEIRO ROMANCE / 128

6.1 TIERRA DE NADIE (1941) / 128

6.1.1 Intelectuais: Casal e Llarvi / 131

6.1.2 Articuladores: Aránzuru e Bidart / 133

6.1.3 Arruinados: todos / 135

CONSIDERAÇÕES FINAIS / 137

REFERÊNCIAS / 143

CORPUS DE ANÁLISE / 143

OBRAS DE REFERÊNCIA / 144

ANEXOS / 153

ANEXO I – ARTIGO *DYONELIO MACHADO E JUAN CARLOS ONETTI:*
APROXIMAÇÕES NA COMARCA DO PAMPA / 154

INTRODUÇÃO

A epígrafe deste trabalho – “Mi leyenda negra a la que usted refiere en su carta se basa principalmente en que mi sentido del humor se parece mucho al de Buster Keaton y la gente toma en serio mis mejores chistes” – já é indício de uma das hipóteses contidas neste estudo. Na carta citada, Juan Carlos Onetti (Montevideu, 1909 – Madrid, 1994) dá uma resposta precisa ao interlocutor que reproduz a lenda negra sobre seu caráter: mal-humorado, pessimista, recluso, entre tantos outros adjetivos que costumam aparecer ao lado do nome de Onetti nos trabalhos acadêmicos e conversas informais sobre o escritor.

Onetti diz que seu senso de humor é semelhante ao de Buster Keaton, o mais famoso concorrente de Charlie Chaplin no cinema de comédia norte-americano, conhecido pela criação de uma personagem que faz humor mantendo a fisionomia impassível, sempre as mesmas feições diante dos fatos ocorridos. Segundo Onetti, essa impassibilidade de sua fisionomia impede que as pessoas compreendam suas piadas, e a lenda negra permanece definindo sua personalidade.

A declaração de Onetti serve de ponto de partida para a apresentação do argumento, mas a questão é bem mais complexa do que isso. Neste estudo pretendemos demonstrar que a incomunicabilidade do escritor é um mito prejudicial à recepção de sua obra, na medida em que reduz as possibilidades de análise, instaurando como crítica onettiana única aquela de orientação teórica existencialista¹, para a qual a lenda negra cai muito bem.

Compreendemos que a teoria existencialista – centrada no indivíduo e preocupada mais com questões metafísicas e não tanto com a realidade objetiva, embora esta não esteja ausente em interpretações desse tipo – pode ser muito útil na análise de alguns textos e personagens onettianos, notadamente aqueles da denominada saga de Santa Maria, publicados entre 1950 e 1965. No entanto, essa análise pode “apagar” dados materiais presentes nas narrativas, deixando de

¹ Sabemos que o Existencialismo é uma corrente teórica que sugere interpretações muito heterogêneas, às vezes até contraditórias. Neste trabalho, partimos da conceituação empreendida por Jean-Paul Sartre, principalmente no texto *O existencialismo é um humanismo*. Além do mais, é preciso esclarecer que não é objetivo deste estudo discutir profundamente a filosofia existencialista e sim a crítica literária onettiana de orientação existencialista, como explicitaremos a seguir.

localizá-las historicamente, restringindo, assim, as leituras de diferentes orientações teóricas.

O existencialismo como corrente filosófica e literária teve seu auge nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, como maneira de reafirmar a importância da liberdade e individualidade humana. No entanto, não é uma teoria homogênea; tem seus matizes, mas pode ser resumida, muito grosseiramente, em duas acepções: os existencialistas cristãos, de confissão católica, cujos nomes principais são Jaspers e Gabriel Marcel; e os existencialistas ateus, Heidegger, Nietzsche, Husserl e os franceses, principalmente Jean-Paul Sartre, que popularizou essa filosofia no ensaio *O existencialismo é um humanismo*², de 1945.

Nesse texto, Sartre diferencia a corrente existencialista católica da ateia, obviamente, pela crença ou não em Deus. Ambas acreditam que a existência precede a essência, ou seja, que o ponto de partida é sempre a subjetividade, a liberdade do indivíduo. No entanto, se Deus existe, o homem individual realiza conceitos que estão no entendimento divino, o que prejudica a ideia da liberdade, já que há um ser superior que julga as ações humanas. Precisamente aí está a crítica dos ateus.

Por outro lado, se Deus está morto, o homem está diante do nada – *O ser e o nada* é um livro canônico de Sartre, publicado em 1943 – logo é o único responsável por suas ações individuais. Sartre escreveu *O existencialismo é um humanismo* – na verdade o texto é a transcrição de uma palestra dada no Club Maintenant de Paris – como resposta às críticas que a teoria vinha sofrendo, principalmente, segundo ele, de alguns intelectuais de tendência materialista marxista.

Ele afirma que esses “adversários” haviam distorcido o existencialismo, taxando-o de incentivador do quietismo, da desesperação, da impossibilidade de ação, da filosofia contemplativa burguesa, do sórdido, do isolamento. Toda a argumentação de Sartre é dirigida para demonstrar que essas características não correspondem ao verdadeiro existencialismo; foram criadas por teóricos da corrente oposta para reprovar a teoria.

De acordo com Sartre, não era a intenção dos existencialistas apregoar que nada pode ser mudado, que todo homem está fadado ao fracasso, à alienação e ao sofrimento. O verdadeiro existencialismo defenderia basicamente que o homem tem

² Disponível em: <<http://www.webliblioteca.com.ar/occidental/exishuman.pdf>>. Acesso em: 25. fev. 2012.

total possessão sobre sua existência e essa responsabilidade invariavelmente gera uma angústia que foi confundida com pessimismo, fracasso e falta de ímpeto para a mudança.

Assim, ainda segundo Sartre, seria simplório entender o existencialismo como defensor da estagnação do indivíduo, já que a base de qualquer existência são as ações. Embora a teoria existencialista efetivamente possa ter sido distorcida – e é provável que parte das análises desse tipo aplicadas a Onetti tenham sido fruto dessa distorção –, o argumento de Sartre pode ser discutido porque é difícil entender esse homem universal, desprendido de classes sociais e de nacionalidades, ainda mais se aplicado a um escritor periférico³ de um país também periférico do Novo Mundo.

Explicamos melhor. Ainda que Sartre defenda que a subjetividade, a experiência individual esteja relacionada à experiência do outro, o homem, embora seja o único responsável por suas ações, deve responder pela interferência delas coletivamente, as ações subjetivas têm uma repercussão para além do próprio indivíduo, o problema está na compreensão desse indivíduo como se fosse uma figura homogênea. Como se todas as pessoas, de qualquer parte do globo – seja um milionário norueguês, um assalariado uruguaio ou um mineiro angolano – tivessem as mesmas possibilidades de escolha e ação e pudessem ser responsabilizadas da mesma forma por suas atitudes. Também não queremos cair no determinismo, na pecha do homem fruto do meio, mas é preciso considerar que condições históricas precisas geram atitudes individuais distintas que refletem a classe social, o acesso ou não aos meios de produção.

Sendo assim, podemos admitir que este trabalho adota uma perspectiva materialista que compreende a literatura em sua relação com a história e com o contexto social no qual foi criada. Como detalharemos a seguir, existem teóricos que seguiram esse ponto de vista nos anos 1950 e 1960 e também recentemente. No entanto, parece ser o existencialismo que toma conta das análises da obra onettiana.

Como dissemos, o existencialismo era moda nos anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial. Isso fez com que até críticos de marcada ideologia de

³ Consideramos Juan Carlos Onetti um escritor periférico em relação aos autores que obtiveram renome internacional com o chamado *boom* da literatura hispano-americana nos anos 1970, notadamente Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa. Compreendemos, no entanto, que se considerado o sistema literário uruguaio, Onetti assume função de protagonista.

esquerda, como Emir Rodríguez Monegal, por exemplo, se aventurassem por esse território e condenassem análises históricas como as de Ángel Rama, para citar um nome. Em *Onetti o el descubrimiento de la ciudad*, de 1950 mas reescrito em 1969, publicado no segundo tomo de *Narradores de esta América*, Monegal alimenta a lenda negra sobre a personalidade de Onetti e analisa a obra inicial do escritor, principalmente a primeira novela *El pozo* (1939), como um texto descolado de seu contexto de produção e vinculado à obra já madura do escritor, dando o pontapé inicial para as análises que vão seguir essa linha.

Com a crítica existencialista a todo vapor a partir de 1950 e sendo também este o ano de publicação de *La vida breve*, o romance que inicia a saga de Santa Maria, considerado o período áureo da narrativa de Onetti, é explicável que essa tenha sido a tendência adotada para interpretar esse recorte da obra onettiana. No entanto, e aí nos parece problemático, o existencialismo foi empregado também na interpretação da obra inicial do escritor e daquela que produziu enquanto estava exilado na Espanha (1975 – 1994), as quais apresentam vínculos materiais que não poderiam passar despercebidos. Delimitaremos melhor cada uma das fases da obra onettiana a seguir.

Atualmente as análises existencialistas da obra de Onetti ainda são recorrentes. Para citar apenas um exemplo, – no decorrer do trabalho mencionaremos outros nomes – o crítico mexicano Reyes E. Flores, professor da Ohio Wesleyan University, publicou em 2003 o livro *Onetti: tres personajes y un autor*, no qual se propõe a evidenciar a base filosófica existencialista da obra de Onetti. Na introdução do trabalho, ele apresenta os teóricos que vai seguir – Heidegger, Jaspers e Sartre – e se propõe, baseado na crítica de Sartre às distorções dos comunistas ao existencialismo, a demonstrar que há otimismo nas personagens onettianas. O texto é interessante, ele analisa detidamente Eladio Linacero, Juan María Brausen e Junta-Larsen, três clássicos protagonistas na narrativa de Onetti, mas as conclusões não são muito diferentes daquelas que critica. Ele troca a figura dos derrotados pela dos sonhadores, outro lugar-comum da crítica onettiana.

O subjetivismo e o individualismo defendidos pelas análises existencialistas, sejam as verdadeiras ou as distorções levantadas por Sartre, atribuíram a Onetti uma incomunicabilidade que se manifesta tanto em sua biografia quanto na obra. Como dissemos, são relativamente comuns as afirmações de que Onetti passou boa

parte de sua vida deitado na cama, fumando, bebendo, lendo e escrevendo. Se são verdadeiras essas declarações, também são as viagens, as visitas de e a amigos, a presença em eventos, os matrimônios, enfim, uma série de episódios que depõem contra a reclusão do escritor.

Acontece que, atrelada à lenda da reclusão social de Onetti geralmente vem a da incomunicabilidade política. Também são recorrentes os pareceres que descartam qualquer engajamento de Onetti nas questões políticas de seu tempo, como demonstraremos no primeiro capítulo deste trabalho, no qual traçamos o perfil biográfico do escritor. No entanto, sua atuação jornalística, principalmente no semanário uruguaio *Marcha*, sugere uma orientação ideológica de esquerda. O simples fato de assumir o cargo de secretário de redação da revista, em um período (1939 – 1941) no qual a censura aos órgãos de imprensa era uma constante, pode dar mostras do compromisso político de Onetti. Assim como são eloquentes as amizades que manteve durante toda a vida, na maioria dos casos com pessoas de marcada ideologia de esquerda: Carlos Quijano, Torres García, Eduardo Galeano, Mario Benedetti, entre tantos.

Geralmente quem vê incomunicabilidade na vida de Onetti transfere-a também para sua obra, e assim a maioria das personagens passa a representar essa imagem distorcida do escritor. Na verdade, não é fácil localizar o início desse ciclo: a lenda negra de Onetti condiciona a análise das personagens ou a lenda negra das personagens serve de parâmetro para a interpretação biográfica de Onetti? De todo modo, ambos os mitos aparecem ligados.

Certamente a interpretação de algumas personagens onettianas como fracassadas, desesperançosas, perdedoras é adequada, dependendo da obra em que aparecem. Mas estender essa classificação à totalidade das criaturas parece pretensioso, além de empobrecer a personalidade destas, que costuma ser mais complexa do que a leitura superficial pode sugerir. É preciso deixar claro que não entendemos a crítica existencialista como superficial, apenas pleiteamos que não seja instituída como a única forma de compreender a obra de Onetti.

O passo seguinte a análises desse tipo – talvez o livro mais atual seja *Onetti/La fundación imaginada: la parodia del autor en la saga de Santa María* (2003) de Roberto Ferro – é visualizar uma lógica metafísica interna na obra onettiana que, às vezes, a desvincula do contexto histórico de produção. Assim, a narrativa do escritor, de 1933 a 1993, é vista como uma única obra e cada texto

publicado – contos, novelas, romances – como um capítulo dessa narrativa total onettiana. A ficção passa a ser interpretada como um universo que se sustenta em si mesmo, e que, em muitos casos, dispensa a conexão com a realidade objetiva. Ainda que compreendamos que a literatura, para alcançar o *status* de arte, não deva ser mera cópia do mundo real, tenha que empregar estratégias narrativas que garantam a verossimilhança e a autonomia da ficção, o vínculo entre literatura e história é fundamental para uma compreensão mais abrangente dessa ficção, na qual texto e contexto – como nos ensinou Antonio Candido – unam-se em uma relação dialética.

Embora a visão de conjunto da obra onettiana seja cabível para a compreensão de temas e estruturas recorrentes, se mal feita, o que não é o caso de Ferro, pode entender como dominantes traços comuns apenas ao cânone onettiano.

Explicamos melhor: Franco Moretti nos ensinou que às vezes o critério quantitativo, que leva em conta obras secundárias de determinada tradição, deixa transparecer coisas que a leitura apenas dos clássicos obscurece. Para a história da literatura, argumenta ele, é importante conhecer as continuidades e rupturas presentes na totalidade dos romances de seu contexto, de sua língua, de seu tempo.

É claro que Moretti não tem a pretensão de ler todos os romances publicados na Europa no século XIX, seu *corpus* de estudo, mas o argumento – apresentado grosseiramente, agora – é mais ou menos este: os noventa e nove por cento dos livros publicados, em sua maioria não mais lidos e esquecidos, podem retratar características de um período histórico que aquele um por cento que se tornou cânone deixa de lado.

Empregando o desafio da quantidade, Moretti encontrou uma técnica precisa para analisar um vasto período da história da literatura: os mapas, que lhe permitiram visualizar tanto a natureza espacial das formas literárias quanto a lógica interna da narrativa. Em seu livro *Atlas do romance europeu: 1800-1900*, Moretti constrói um mapa, por exemplo, da Londres dos romances *silver-fork* ou elegantes – um gênero já esquecido, mas que foi popular nos anos 1820. Ele chega à conclusão de que esses livros não são ambientados em Londres, mas sim em uma classe: o *West End*, uma zona onde as pessoas apenas moram, não trabalham. Análises como essa, que se munem de métodos próprios da geografia, iluminam questões cuja interpretação de apenas um livro de Charles Dickens, por hipótese, talvez não tornasse tão claras.

Voltando ao nosso caso. Embora a análise de Moretti seja muito mais ampla que a empreendida aqui – ele se debruça sobre centenas de livros, enquanto nos atemos a um único autor – algo de seu método quantitativo pode ser aplicado neste trabalho. Geralmente as análises que tomam a obra completa de Onetti, mesmo que pareça contraditório, levam em consideração um critério apenas qualitativo. Seleccionam o cânone onettiano – parece haver uma coincidência de que a obra-prima é *La vida breve* – e interpretam a obra anterior como preparação e a posterior como continuação desse cânone, deixando escondidos traços que uma análise quantitativa *stricto sensu*, como que a que fazemos no presente trabalho, pode tornar visíveis.

Sendo assim, este estudo adota um critério quantitativo em pequena escala, é claro, sem abrir mão da qualidade. Lemos a totalidade dos textos publicados por Juan Carlos Onetti – independentemente do gênero adotado: artigo, carta, conto, novela, romance – em sua primeira fase literária, de 1933 a 1941. Nessa leitura global, procuramos averiguar duas hipóteses: 1) a incomunicabilidade social e política não é o traço determinante nem da biografia e nem da obra inicial de Onetti, já que o próprio autor e suas personagens envolvem-se em uma série de atividades nas quais buscam uma integração com a sociedade; 2) o contexto histórico do período está representado nesses textos iniciais, gerando, inclusive, engajamento por parte do escritor e das personagens em face das questões políticas e sociais da época.

A tradição crítica onettiana costuma dividir sua obra em três fases: os anos de formação, a maturidade literária e o exílio na Espanha. As datas de início o fim dessas fases não são um consenso e, como explicaremos melhor a seguir, adotamos a classificação do pesquisador espanhol Eduardo Becerra Grande, que decompõe a obra do escritor assim: de 1933, ano da publicação do primeiro conto, até 1941, ano do primeiro romance, do desligamento da revista *Marcha* e da mudança para Buenos Aires; de 1942 até 1975, os anos de plenitude, quando Onetti escreve a parte de sua obra que se tornou clássica, a chamada saga de Santa María, cidade imaginária que inventou para ambientar a maioria dos textos literários dessa época; e de 1976 a 1994, quando o autor esteve exilado em Madrid, em consequência da perseguição política que a ditadura militar uruguaia direcionava a ele.

Como tentamos demonstrar nesta tese, os anos de formação de Onetti são marcados pelo engajamento do escritor em atividades de esquerda, notadamente seu envolvimento na equipe diretiva do semanário *Marcha* de Montevideu que, como apresentaremos do segundo capítulo, tornou-se um clássico dessa orientação ideológica. Na primeira metade do século XX, a experiência socialista na URSS, o franquismo na Espanha, o nazismo na Alemanha e depois no Ocidente, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial e o reflexo disso na sociedade rio-platense, que também passava por períodos de autoritarismo e censura, são acontecimentos que balizaram a formação social e, por conseguinte, a literatura. E Onetti não virou as costas a esses eventos que se manifestam em sua obra inicial; estão em *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo, El pozo e Tierra de nadie*, respectivamente, primeiro conto, novela e romance publicados por Onetti, para citar três picos de representação histórica na narrativa onettiana, embora isso seja uma constante nos textos publicados no período.

A segunda fase, geralmente se denomina a saga de Santa María, ainda que nem todos os textos do período estejam ambientados na cidade imaginária. Esta surge pela primeira vez em *La vida breve* (1950), fruto da criação do narrador Brausen que precisa de um lugar para ambientar o roteiro de cinema que está escrevendo. Brausen trabalha em uma agência de publicidade para sobreviver e vive com sua esposa doente em um apartamento precário. Ao mesmo tempo, está escrevendo um roteiro para o cinema, no qual cria a história de Díaz Grey em Santa María, marcas registradas da narrativa onettiana. Tudo isso enquanto escuta os movimentos de sua vizinha e cria um corpo e atitudes para essa mulher que sequer vê.

Assim, o narrador onettiano divide-se em três enredos que jogam com os conceitos de realidade e ficção. No primeiro, Brausen executando um trabalho que odeia, tendo que conviver com o câncer de Gertrudis, o asco que lhe causa a perda do seio da esposa. O segundo enredo, a escrita do roteiro, não contribui para modificar a realidade de Brausen, já que o texto é uma encomenda de seu chefe que só vem para ressaltar suas incapacidades, pois só a duras penas consegue desenvolver o argumento. Resta apenas a terceira história de Brausen que até dá novo fôlego a sua trajetória, embora escutar atrás da porta os encontros da vizinha com outros homens e imaginar o que fazem do outro lado não seja a melhor forma de encontrar a felicidade.

O clima do romance efetivamente é pesado, assim como é o de *El astillero* (1962) e *Juntacadáveres* (1964), os livros que completam a trilogia de Santa María. Convencionou-se que essa trilogia é o cânone da obra onettiana e esse clima pesado passou a caracterizar toda a narrativa do escritor, ainda que, como tentamos apresentar, isso não seja aplicável à fase inicial da ficção onettiana, nem a sua fase final. Ritmo lento da narração + temática melancólica + ambientação em uma cidade imaginária, o que pode dar a impressão de desapego da realidade objetiva, constitui a fórmula existencialista para a compreensão da literatura de Onetti, mesmo que essa fórmula esteja presente em alguns romances da segunda fase do escritor, não da totalidade de seus livros.

No entanto, uma análise mais apurada da criação de Santa María pode demonstrar que a cidade não corresponde a um projeto de fuga da realidade desenvolvido pelo escritor; pelo contrário, pode ser a representação de cidades reais que, por artimanha literária, para escapar da censura ou para construir uma identidade narrativa, aparecem metamorfoseadas em territórios da ficção. Assim ocorre, de maneiras distintas é claro, com a Macondo de García Márquez, a Comala de Juan Rulfo, as Santa Fé e Antares de Erico Verissimo. Uma declaração de Onetti demonstra que sua cidade imaginária está relacionada às cidades reais que lhe serviram de modelo:

Eu vivi muitos anos em Buenos Aires, e de alguma maneira a experiência de Buenos Aires está presente em minha obra; mas muito mais que Buenos Aires, está presente Montevideú, a melancolia de Montevideú. Por isso fabriquei Santa Maria: fruto da nostalgia da minha cidade. Fora dos meus livros Santa Maria não existe. Se existisse, com certeza eu faria lá a mesma coisa que faço hoje. Naturalmente inventaria uma cidade chamada Montevideú” (*apud* NEPOMUCENO, 1989, p. 8).

O depoimento do escritor deixa transparecer que a criação da cidade imaginária não exclui o vínculo histórico. Por isso, embora essa segunda fase da narrativa de Onetti seja a mais propícia a críticas desapegadas da materialidade objetiva, é preciso cuidado na interpretação da saga de Santa María como um projeto metafísico que nada deve ao contexto de sua produção.

A partir de 1975, Onetti estabelece residência em Madrid, devido ao exílio que a ditadura militar uruguaia lhe impõe, como discorreremos no próximo capítulo. Inicia, então, a terceira fase da narrativa onettiana, na qual a temática do exílio

estará presente, configurando, assim, como nos anos de formação, um período no qual a matéria histórica está refletida na ficção.

Para tomar apenas um exemplo da narrativa dessa fase, analisamos brevemente o conto *Presencia*, de 1978. Jorge Malabia está exilado em Madrid e quer saber o paradeiro de María José Lemos, que conheceu em Santa María, foi detida durante o golpe militar e, posta em liberdade, desapareceu. Malabia contrata um detetive para tentar encontrá-la em Madrid, embora saiba que será impossível tê-la de volta e a busca é apenas uma maneira de conviver com a saudade que sente.

No enredo, percebemos a influência do exílio do escritor. O protagonista encontra-se na mesma condição que ele, na mesma cidade, pelo mesmo motivo – o golpe militar uruguaio. Santa María é um lugar distante para o qual nem o protagonista do conto, nem o escritor voltarão, já que, na narrativa escrita na Espanha, Onetti abandona a ambientação de sua narrativa na cidade imaginária. Ele até cria outros territórios: Monte, Lavanda, Santamaría, mas nunca mais a Santa María da segunda fase.

Presencia é só um exemplo de como a matéria histórica está presente na terceira fase da narrativa onettiana, além de, mais uma vez, reafirmar a relação entre Santa María e as cidades rio-platenses onde viveu o escritor: se não pode mais habitar sua cidade natal, aquela que é sua representação ficcional não voltará a aparecer em sua narrativa. Sendo assim, na última fase da obra de Onetti, o vínculo com a realidade objetiva é marcante, da mesma forma como o é nas obras iniciais. No entanto, críticos existencialistas debruçam-se principalmente na fase central da ficção do escritor, que parece ser a mais metafísica, e estendem essa categoria aos extremos de sua produção literária. Liliana Reales, por exemplo, coordenadora do Núcleo Onetti da Universidade Federal de Santa Catarina, até publicou um artigo sobre *Presencia*⁴, fazendo questão de afirmar que nesse texto acontece uma “infiltração” da realidade imediata que não é característica da ficção onettiana, marcada pela perspectiva metafísica simbólica. Assim, o conto citado seria quase um acidente de percurso dentro da trajetória do escritor.

A análise empreendida neste trabalho pretende demonstrar que esses “acidentes de percurso” são mais recorrentes do que costuma parecer e, se

⁴ Texto disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5360/4759>>. Acesso em 26. fev. 2012.

considerada a primeira fase da narrativa onettiana, deixariam de ser acidentes para tornarem-se constantes. Não queremos, contudo, afirmar que Juan Carlos Onetti escreve narrativa histórica, nem que sua obra inicial é mero panfleto político. O foco nos anos de formação do escritor, assim como em grande parte de sua obra, é a psicologia da personagem, como já apontou a maioria dos críticos onettianos. No entanto, a construção de caracteres responde a uma contextualização histórica precisa, dialoga com ela, interroga-a, e até aquela alienação defendida por certas análises existencialistas surge como resposta a uma circunstância histórica, na qual políticas autoritárias impossibilitavam a participação.

Apresentamos a seguir uma longa citação, e desde já nos desculpamos por isso, que se justifica pelo perfeito alinhamento às ideias que defendemos neste trabalho. O autor é Juan Carlos Mondragón, uruguaio, atualmente professor da universidade francesa Lille III e um importante crítico onettiano de tendência histórica:

La obra de Juan Carlos Onetti y la crítica, mantienen una óptima y fecunda relación; se conectan en una curiosa unánime complementación donde proliferan las respuestas – eruditas, ingeniosas – y escasean los interrogantes o cuestionamientos. Releer la bibliografía, intensa y abundante, verifica esta intuición. Su literatura no parece acompañar la afirmación de un personaje de **Tierra de nadie**, “*Soy el hijo del misterio*”. Se suceden así la canonización de las fuentes, la sencilla afición a caídas ontológicas de la condición humana formuladas por filosofías contemporáneas, la reiterada nostalgia de adolescencias irremediadamente perdidas y la fascinación de una escritura ostensiblemente acompasada por una biografía de público conocimiento. La utopía, en él, se convierte en un valor; el tardío reconocimiento internacional, un acto de justicia, y hasta se percibe una clara intención de rescatarlo de toda posible contaminación generacional, seguramente para exaltar lo diferente, el valor de lo individual; queda excusado – aún para la crítica uruguaya muy celosa de esas cuestiones – de niveles de compromiso con lo cotidiano. Parece como si Onetti fuera muchas veces considerado un estilista desprendido de lo contingente. Sin recordar lo suficiente que Onetti es parte del Uruguay batllista; el país de los golpes de estado y las prósperas post-guerras, signado por la inmigración y un marcado urbanismo estructurado por el eje Buenos Aires-Montevideo; los tiempos de “Marcha” y campeonatos mundiales de fútbol. Todo parece diluirse en un universo paralelo llamado Santa María, que impone una cronología, una geografía y una historia ficticias. Sin embargo la producción onettiana exuda referencias refractarias del trasfondo histórico, de sus concretas condiciones de producción que, al menos, nos legitiman el plantearnos la relectura de su literatura desde una perspectiva quizá menos rica retóricamente, pero propensa a incentivar en ella nuestro reconocimiento en tanto colectividad histórica (1989, p. 45-46).

Na citação, Mondragón começa ironizando análises da obra onettiana que apregoam verdades inabaláveis, certezas sobre temas e formas de narrar que

verificou à exaustão na bibliografia que leu. Podemos entender, então, que o crítico defende aquelas análises que levantam problemas sobre o texto literário, hipóteses, questionamentos, indo ao encontro do que o professor Flávio Loureiro Chaves nos ensinava em suas aulas: a literatura é o terreno da dúvida, não da certeza.

Depois levanta um assunto que também desenvolveremos neste trabalho: a confusão entre a biografia do escritor e a de suas personagens. Parece haver um círculo vicioso que alimenta a fama de pessimista de Onetti e suas criaturas. A crítica que Mondragón faz a filosofias contemporâneas pode ser alinhada à que fazemos ao existencialismo que, em parte considerável das análises, empreende justamente o que o autor descreve acima: um julgamento unânime que desconecta Onetti da história, do cotidiano.

É então que Mondragón praticamente resume o argumento defendido nesta tese: o contexto histórico no qual Onetti se insere – batllismo, golpes de estado, guerras, *Marcha*, etc – está presente em sua obra e uma releitura desta é necessária para demonstrar essa presença. É isso que o crítico faz em seu texto, rastreando na narrativa do uruguaio dados materiais que justifiquem seu ponto de vista.

É óbvio que a análise empreendida aqui, que visa entender a literatura em suas complexas ligações com a história, não é a primeira do tipo a debruçar-se sobre a narrativa onettiana. Além de Mondragón – que se localiza mais nos anos 1980 – em 1960 e 1970 trabalhos de Ángel Rama, Jorge Ruffinelli, Fernando Ainsa, entre outros, iniciaram a tarefa, embora se detivessem a análises pontuais, principalmente dos romances de Onetti, sem a visão de conjunto que tentamos esboçar. Em 2009, quando se comemorou o centenário de nascimento do escritor, houve um *boom* editorial de crítica onettiana. Pesquisadores do Uruguai, Argentina, Brasil, Estados Unidos e Espanha publicaram novas análises que alargaram muito o horizonte teórico sobre a obra do autor.

Nesse grupo, destacamos o trabalho de Hugo Verani, da Universidade de Notre Dame – Indiana, que tornou pública a correspondência de Onetti com o crítico de arte argentino Julio Payró, fazendo aparecer um Onetti vaidoso e sensível, características até então difíceis de serem atribuídas a ele. Daniel Balderston, da Universidade de Pittsburgh, teve acesso aos manuscritos de algumas das novelas do escritor, encontrando discrepâncias editoriais que modificaram a recepção desses textos. Eduardo Becerra Grande, da Universidade Autónoma de Madrid, foi o

coordenador das homenagens a Onetti por ocasião de seu centenário, e vem conduzindo proeminentes pesquisas sobre a influência do exílio na fase madrilenha do escritor, como pode ser constatado no monográfico sobre Onetti que organizou para o Centro Virtual do Instituto Cervantes, cuja referência completa encontra-se na bibliografia deste trabalho.

São apenas três nomes que vêm propondo leituras históricas do texto onettiano. Ao que tudo indica, essas leituras tendem a concentrar-se nos Estados Unidos e na Espanha. Parece que a maioria dos pesquisadores de universidades uruguaias, argentinas e brasileiras – Roberto Ferro e Liliana Reales, por exemplo – opta por um paradigma de desapego da narrativa onettiana em relação à história, o que reafirma aquela postura existencialista e metafísica que apresentamos anteriormente.

Talvez a relevância do presente trabalho seja propor – em língua portuguesa, o que é importante, já que nem a obra completa de Onetti está traduzida para o português, o que dirá a fortuna crítica – a análise histórica da obra de Juan Carlos Onetti, fazendo eco ao que respeitadas pesquisas desenvolvem na Europa e nos Estados Unidos e, assim, diferenciando-se da tradicional crítica onettiana escrita pela maioria dos pesquisadores rio-platenses e brasileiros.

Algumas decisões metodológicas precisam ser justificadas. Há pelo menos três formas de demarcação temporal da fase inicial da obra de Onetti. A primeira entende que os anos de formação do autor vão de 1933, data de publicação do conto *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo*, até 1943, ano de *Para esta noche*. Essa divisão, embora considere como marco inicial o primeiro conto publicado por Onetti, está muito baseada nos romances, assim *Para esta noche* encerraria uma fase de experimentação narrativa nesse gênero, sem considerar o que ocorre nos contos e novelas, que também integram nosso *corpus* de análise. Assim como a segunda divisão, essa etapa responde à sombra que *La vida breve* estende sobre a obra anterior do escritor; assim, encerra-se a primeira fase em *Para esta noche* porque é o romance que antecede a obra canônica.

Seguindo essa lógica da primeira, a segunda divisão iria de 1933 até 1949, na véspera da publicação de *La vida breve* (1950) que inauguraria o período de ouro da narrativa onettiana. Ambas as classificações apresentadas, respondem a um paradigma da tradição crítica rio-platense que referimos anteriormente. Entendemos que essa segunda categorização é favorável à parte da crítica que entende *La vida*

breve como o principal livro de Onetti por ser o aparentemente mais distante do mundo real. A escrita de Onetti estaria madura nesse texto porque, como já dissemos, ele cria Santa María, a cidade imaginária que ambientará boa parte de sua narrativa posterior. A tendência é vincular a criação do território fictício ao desapego à realidade objetiva. Contudo, uma análise mais vertical poderia demonstrar que o efeito é justamente o contrário: aquela cidade da ficção representa, metonimicamente, a cidade real que serviu de modelo ao escritor. Mas, por estar estritamente relacionada a uma tendência existencialista distante da crítica adotada aqui, descartamos também essa classificação.

Adotamos, por fim, a terceira divisão para a obra inicial de Onetti, que vai de 1933 a 1941. Esse arranjo, proposto por Eduardo Becerra Grande (2009), baseia-se em três feitos objetivos que marcaram a trajetória do escritor: o desligamento do semanário *Marcha*, sua mudança para Buenos Aires e a publicação do romance *Tierra de nadie*, todos ocorridos em 1941. Ainda que Onetti tenha vivido na capital argentina entre 1931 e 1934, essa segunda experiência será mais longa – de 1941 a 1955 – e mais representativa quando se pensa em mudanças na forma de narrar. Além do mais, até 1941 temos já o primeiro conto, a primeira novela e o primeiro romance, ou seja, conhecemos a iniciação do escritor em todos os gêneros que desenvolveu. A partir dessa data teremos o segundo romance, a segunda novela, novos contos, já influenciados pela recepção crítica dos primeiros textos, enfim, demonstrando a maturidade do autor.

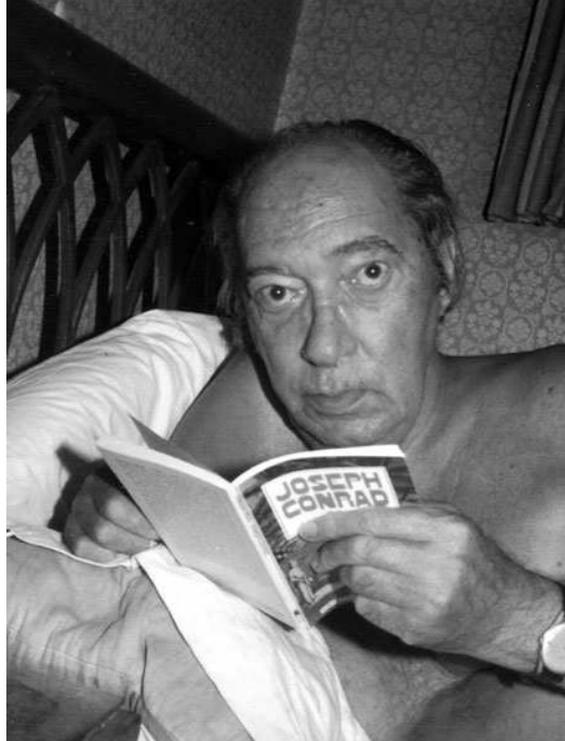
A ausência de *Tiempo de abrazar* no *corpus* de análise desta tese também precisa ser explicada. Foram incluídos apenas os textos publicados até 1941, não aqueles que foram escritos no período, mas editados posteriormente. Sabe-se que Onetti redigiu *Tiempo de abrazar* nos anos 1930, porém a narrativa só veio a público em 1974, graças à pesquisa de Jorge Ruffinelli, porque se fosse por Onetti é provável que esse livro nunca fosse editado. Ruffinelli organizou os fragmentos que o escritor mantinha escondidos e foi dessa forma fragmentada que o texto recebeu publicação. Onetti, ainda vivo em 1974, não releu nem reescreveu o romance e é possível que só tenha autorizado a edição em virtude da amizade que tinha com Ruffinelli. Além do mais, como reiteraremos adiante, na década de 1970 Onetti já era considerado um grande escritor, sendo assim, textos de duvidosa qualidade como *Tiempo de abrazar* não comprometeriam mais sua vida literária.

Compreendemos que, como ensinou Antonio Candido, a plenitude da obra literária se dá no circuito autor – obra – público. No caso desse livro, não temos o terceiro ângulo do tripé de Candido, dificultando a análise integral da obra. Embora seja provável que Onetti tenha produzido *Tiempo de abrazar* pensando no público de 1930 e 1940, não podemos afirmar com certeza quanto disso se manteve na edição dos anos 1970. Além do que, como já enunciamos, o texto editado por Ruffinelli está composto apenas de fragmentos da narrativa inicial, o que também dificulta o parecer crítico, principalmente no que diz respeito ao gênero literário.

Esse é outro ponto que merece nota. As fronteiras entre os gêneros literários na narrativa onettiana são incertas. Textos presentes em antologias de contos são também considerados novelas que, por sua vez, são tidas como romances. Não é o objetivo deste trabalho propor uma classificação genérica dos textos analisados, entretanto questões pertinentes à análise são discutidas no início de cada capítulo. Por ora, basta dizer que adotamos a classificação de Daniel Balderston (2009), que parece ser o pesquisador mais preocupado com os limites entre os gêneros nos relatos de Onetti.

Isso justifica por que para a análise de *El pozo* utilizamos a edição que integra o volume *Juan Carlos Onetti: Novelas cortas* (2009), organizado por Balderston para a coleção Archivos. Para o estudo dos artigos de *Marcha*, contos e romance adotamos a edição mais recente das obras completas do escritor, a cargo de Hortensia Campanella, publicada na Espanha entre 2005 e 2009. As cartas de Onetti a Julio Payró analisadas neste estudo são aquelas presentes no livro organizado por Hugo Verani (2009), que reproduz fielmente a correspondência.

1. NEM TÃO MELANCÓLICO ASSIM, NEM TÃO APOLÍTICO ASSIM



Onetti leyendo en su cama
Foto 1: Dolly Onetti⁵

Homem solitário, sempre deitado em sua cama lendo e fumando: talvez essa seja a imagem mais recorrente que se tem do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (1909 – 1994). Provavelmente foi construída pela confusão entre a personalidade do escritor e a de suas personagens; certa parte da crítica (de caráter existencialista e metafísico) acreditou na persona que Onetti criou para si mesmo. Hortensia Campanella afirma:

No existen biografías propiamente dichas de Onetti, aunque sí buenas semblanzas basadas en sus declaraciones. Pero los estereotipos se han repetido sin mayor cuestionamiento. A pesar de ciertos testimonios acerca de 'la cara oculta' del escritor, estos no han sido recogidos mayoritariamente, como si el mito del hombre hosco, difícil, misógino, fuera el preferido para acompañar una obra que habla de la incomunicación, el fracaso, el pesimismo vital, el erotismo complicado (2005, p. 26).

⁵ Disponível em: <<http://www.aviondepapel.tv/2011/07/%C2%A1que-maniaticos-son-estos-escritores/>>. Acesso em: 29. jan. 2012.

Dito de outro modo: o Onetti melancólico parece ter sido inventado pelo próprio Onetti e aparecia quando entrevistado por desconhecidos. Ele confessou o truque em 1973, a um jornalista do espanhol *Pueblo*: “en mis libros soy mucho menos cordial y bondadoso que en mis relaciones personales” (apud MARCO; GRACIA, 2004, p. 890). Certa parte da crítica onettiana não se inteirou dessa diferença e comprou a ideia do Onetti carrancudo sem questioná-la. Segundo Ruffinelli, “los primeros veinte años de Juan Carlos Onetti permanecen en una nebulosa que el propio novelista ha ayudado a crear” (1987, p.15).

No entanto, análises mais recentes tentam desfazer essa nebulosa demonstrando que a figura de inveterado pessimista não corresponde à totalidade dos traços do escritor e nem de sua obra. Esse novo Onetti foi, em grande parte, resultado do trabalho de Dorotea Muhr, sua última esposa, que possibilitou o acesso da crítica a materiais inéditos, revelando uma imagem diferente da conhecida até então. A seguir serão apresentados alguns eventos da vida do escritor, e também de sua literatura, que fundamentam esse outro Onetti.

1.1 OS TRADICIONAIS CRÍTICOS ONETTIANOS

Para traçar o perfil biográfico de Juan Carlos Onetti, vamos analisar o que alguns críticos escreveram sobre ele. Luis Harss publicou em 1969 *Los Nuestrós*, um panorama das letras hispano-americanas no auge do chamado *boom*. Nesse livro, fruto de entrevistas que realizou com cada um dos escritores apresentados, o crítico pôs lado a lado Carpentier, Asturias, Borges, Guimarães Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez e Vargas Llosa. O objetivo de Harss não é contrastar as narrativas desses autores e sim apresentá-los a um público que não os conhece, em um primeiro momento, já que o livro foi escrito originalmente em inglês, e que os conhece vagamente, em um segundo momento, quando da tradução do texto para o espanhol.

Os méritos de Harss são muitos: o ineditismo da empreitada, ainda hoje *Los Nuestrós* é considerada uma obra fundacional da crítica hispano-americana; a inclusão de um autor brasileiro no cenário, em consonância com a perspectiva de

integração latino-americana que marcou a década de 1970⁶; o bom faro para a descoberta de clássicos, afinal Borges, Carpentier e Asturias já eram nomes fortes da literatura hispano-americana, ao passo que García Márquez, Vargas Llosa e Fuentes, ainda eram relativamente desconhecidos. Já é lendária a narração de Harss para a maneira como conheceu Vargas Llosa. Harss vivia em Paris e por acaso comprou uma edição de *Rayuela*. Se encantou pelo livro e foi atrás de seu autor; assim começaram as entrevistas. Ao final do diálogo com Cortázar, o romancista lhe disse: "¿Sabés que hay otro tipo, acá a la vuelta, que se llama Mario Vargas Llosa? Ha publicado un solo libro, no es muy conocido todavía, pero es un excelente escritor. Te lo recomiendo"⁷. Então Harss entrou em contato com Vargas Llosa que lhe sugeriu outros nomes, e assim foi sendo construído o livro.

A descrição de Onetti empreendida por Harss vai dar o tom para a maioria das análises subsequentes. Em suas palavras:

Parece huérfano, desocupado y ausente, males que padece desde siempre, por algún defecto de naturaleza, algún fracaso interior que remonta por lo menos a la adolescencia, cuando 'ya nada tenía que ver con ninguno'. Vive incomunicado, en soledad y desamparo. (1969, p. 215).

São relativamente comuns as abordagens que confundem o escritor com as personagens que ele criou, e ainda assim com certa leitura que se faz dessas personagens, já que muitas dessas criaturas são irônicas e até certo ponto felizes. Por que só conhecemos o lado melancólico e pessimista do Eladio Linacero de *El Pozo*, se ele diz em mais de uma parte do texto que está feliz, apaixonado, tem amigos?

⁶ Entre os anos 1960 e 1970, a perspectiva da integração latino-americana ocupou intelectuais de diferentes países do continente. Luis Harss foi um dos primeiros a analisar o tema de forma mais detida, embora Enrique Anderson Imbert já dizia, em 1954, que a literatura latino-americana não poderia ser entendida como um mosaico de pequenas literaturas nacionais. Logo em seguida, em 1970, Antonio Candido publicou *Literatura e Subdesenvolvimento*, no qual entende o atraso cultural e o subdesenvolvimento como categorias homogeneizadoras (embora fale da unidade na diversidade) da produção literária na América Latina. Em 1973, Flavio Loureiro Chaves publica *Ficção latino-americana*, no qual inclui o romance brasileiro *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva, no conceito de literatura regionalista aplicado à América Latina. José Hildebrando Dacanal, também em 1973, publicou *Nova narrativa épica no Brasil*, propondo um diálogo entre *Grande sertão: veredas* e a narrativa latino-americana. Ángel Rama, já no final dos 1970, também vai interessar-se pela integração do continente, tentando aplicar o conceito de formação literária que Antonio Candido cunhou na tradição brasileira à América Latina.

⁷ Esta é uma entrevista que Luis Harss concedeu a Tomás Eloy Martínez e está disponível em: <<http://www.onetti.net/es/descripciones/martinez-te>>. Acesso em 27. jan. 2012.

Roberto Ferro, em *Onetti/La fundación imaginada: la parodia del autor en la saga de Santa María* (2003), diz que “la ‘leyenda negra’ de su vida no debe estar separada del conjunto de su ficción” (2003, p. 384). Trinidad Barrera segue a mesma linha e afirma:

Privilegio de minorías, ‘outsider’, una marginalidad que lo convierte en escritor de culto, Juan Carlos Onetti (1909-1994) fue desde su juventud un perdedor sistemático [...] cuentan sus biógrafos que desde pequeño experimentó sentimientos de fracaso en las facetas vitales de niño, luego de adolescente y más tarde, ya instalado en la literatura tras el estímulo de su indiscutible maestro, Roberto Arlt, fue segundón de galardones literarios hasta que llegó el Premio Cervantes en 1980⁸.

A ideia de um homem cansado, doente, solitário, que passou a maior parte de sua vida em uma cama alternando copos de whisky a maços de cigarro pode representar parte da personalidade de Onetti, mas não sua existência como um todo, e não necessariamente suas criações ficcionais. Afinal um homem que viveu oitenta e cinco anos; morou em Montevideu, Buenos Aires e Madrid; viajou para Nova York, Caracas, México, Chile, Roma, Cuba, França; e se casou quatro vezes, deve ter alguma felicidade em sua biografia.

O próprio Onetti, que foi o responsável pela sua imagem de pessimista devido ao mau-humor com o qual tratava os jornalistas que tentavam se aproximar dele, diz sobre sua infância: “yo fui un niño conversador, lector y organizador de guerrillas a pedradas entre mi barrio y otros. Recuerdo que mis padres estaban enamorados. Él era un caballero y ella una dama esclavista del sur del Brasil. Y lo demás es secreto. Se trata de un santuario sagrado” (apud VERANI, 1987, p. 16).

Justamente por manter em segredo parte considerável de sua trajetória pessoal, a imagem do escritor foi se distorcendo com as versões da crítica e assim chegamos ao Onetti totalmente infeliz. Emir Rodríguez Monegal, um dos mais reconhecidos analistas da obra onettiana, também reproduz essas máximas da trajetória do autor, embora com certas ressalvas. Ele reafirma a lenda negra em torno da figura de Onetti:

⁸ Este texto compõe o monográfico em homenagem a Juan Carlos Onetti organizado pelo Prof. Dr. Eduardo Becerra Grande, titular de Literatura Hispano-Americana da Universidade Autónoma de Madrid, e disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/>>. Acesso em 27. jan. 2012.

Una leyenda se iba coagulando lenta pero insistentemente a su alrededor: la leyenda del humor sombrío y del acento un poco arrabalero; la leyenda de sus grandes ojos tristes de enormes lentes tras los que asoma la mirada de animal acosado, con la boca sensual y vulnerable; la leyenda de sus mujeres y sus múltiples casamientos; la leyenda de sus infinitas copas y de sus lúcidos discursos en las altas horas de la noche. (1993b, 103).

O perfil traçado por Monegal, ainda que reproduza a lenda negra sobre o escritor, em certa medida equilibra a trajetória de Onetti, demonstrando que ele não era tão melancólico assim, afinal este animal de olhos tristes tinha mulheres e perdia o sono em conversas com amigos. Para seguir a linha de equilíbrio empreendida por Monegal, apresentamos a biografia de Juan Carlos Onetti com ênfase em aspectos às vezes esquecidos pela crítica.

1.2 FAMÍLIA HUMILDE, MAS LEITORA

Onetti nasceu em Montevideu em primeiro de julho de 1909 em uma modesta família da classe média uruguaia. Esse sobrenome, aparentemente italiano, é na verdade uma variação de *O'Netty*, que esconde a origem irlandesa de sua família. Seu pai, Carlos Onetti, era funcionário de um depósito alfandegário, e sua mãe, Honoria Borges, havia nascido em Quaraí, uma pequena cidade na fronteira entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai. Foi essa cidade fronteiriça que possibilitou o encontro de Carlos e Honoria, levando-os rapidamente a casar-se e a firmarem residência em Montevideu. O casamento gerou três filhos: Raúl e Raquel são o irmão mais velho e a irmã mais nova do escritor.

Do pai, Onetti herdou a laboriosidade e o gosto pela leitura, já que, como relata Vargas Llosa, “Don Carlos acostumbraba leer a sus hijos en voz alta, en el comedor, capítulos diarios de las obras de Dumas, Eça de Queiroz y Flammarion” (2008, p. 36-37). Talvez esteja explicado o interesse de Onetti pela literatura que vai, no início da adolescência, ser um dos fatores a afastá-lo da escola: havia mais energia nas histórias que lia. Sobre sua voracidade pelos livros, o próprio Onetti afirma:

Cuando era niño me encerraba en uno de esos armarios que ya no se ven más por el mundo, esos armarios enormes que cubrían toda una pared y que casi siempre estaban llenos de trastos. Bueno, pues yo me escondía dentro con un gato y un libro. Dejaba la puerta entreabierto para poder ver y allí permanecía durante horas (apud VERANI, 1987, p. 16).

Tudo nos leva a acreditar, no entanto, que o abandono do ensino formal foi consequência de dificuldades financeiras enfrentadas pela família. Quando Onetti tinha treze anos, ela abandonou a casa no centro de Montevideu para viver ao norte da cidade, em Vila Colón, onde os aluguéis eram mais baratos. É provável que a mudança tenha encarecido a passagem de trem para Onetti continuar frequentando a escola situada no antigo bairro, gerando a concordância dos pais com esse abandono que, para um jovem que já havia descoberto outras formas de alcançar o conhecimento, não terá sido tão drástico assim.

Mas as lições de inglês e francês recebidas no colégio continuaram sendo exercitadas por Onetti, agora de forma autodidata, possibilitando que algumas de suas leituras de Faulkner, Céline, entre outros, tenham sido feitas no original. Já na idade adulta, Onetti vai continuar em contato com essas línguas estrangeiras através de duas esposas fluentes nesses idiomas e preocupadas em compartilhar seu domínio com o escritor: a holandesa Elizabeth María Pekelharing e a violinista uruguaia Dorotea Muhr, de excelente formação intelectual.

Pablo Rocca destaca que na década de 1930 a revista portenha *Sur* foi responsável por traduzir para o espanhol boa parte da nova literatura europeia e norte-americana, popularizando-a entre os escritores e leitores platinos (2009a, p. 27). Isso certamente contribuiu para a formação intelectual de Onetti, já que a biblioteca da família pôde ser incrementada. No entanto, como ainda afirma Rocca (2009a, p. 22), essa sempre foi uma biblioteca de pobre, com livros populares, mal traduzidos, edições baratas, mais ou menos como acontecia com Roberto Arlt e muito diferente do acervo de obras raras da casa de Borges, dois contemporâneos e mais ou menos conterrâneos, com quem sua vida e sua formação podem ser comparadas.

A educação formal que recebeu (ou não) Onetti é um dos temas mais controversos de sua biografia; é muito difícil imaginar que um jovem da classe média baixa uruguaia consiga de forma autodidata aprender idiomas a ponto de ler livros complexos na língua original. Talvez a situação privilegiada do Uruguai no período tenha sido determinante. Hortensia Campanella diz:

Los niños que crecieron en Uruguay durante las primeras décadas del siglo – Onetti nació en 1909 – lo hicieron en el marco de un sistema educativo que gozaba de un prestigio generalizado, que potenciaba la afición a la lectura, que facilitaba el ascenso social y que garantizaba ciertas condiciones mínimas para la supervivencia (2005, p. 27).

As décadas iniciais do século XX foram os anos de ouro do Uruguai; nesse período se inventou o mito da Suíça da América, como desenvolveremos melhor a seguir. Comparada a outras nações latino-americanas, efetivamente a situação político-econômica uruguaia estava muito à frente, no entanto, a vida difícil que levou a família de Onetti durante esse período aparentemente áureo pode questionar essa ideia. De todo modo, permanece uma interrogação sobre o acesso de Onetti à educação formal, interrogação esta que é comum a outros escritores. Florencio Sanchez, para citar outro uruguaio, de uma geração anterior a de Onetti e muito admirado por este, também abandonou a educação regular e se tornou um grande escritor; isso para não falar do brasileiro Machado de Assis, este sim um caso de genialidade.

María Esther Gilio e Carlos María Domínguez, autores da mais completa biografia sobre o escritor – *Construcción de la noche: La vida de Juan Carlos Onetti* (1993) –, levantam uma parte desconhecida de suas práticas da juventude: a de esportista. Onetti jogou basquete, fez remo, lançou disco e dardo em clubes de Montevideú, mais ou menos nessa época em que devia estar trancado em um armário com um livro e um gato.

Em certo período de sua juventude, Onetti aliou esporte e literatura. Ele descobriu um parente que possuía a coleção completa de *Fantomas*, o clássico policial francês do início do século XX, e caminhava cinco quilômetros para buscar os livros. Nas palavras de Onetti:

Y esta pasión por la lectura fue incrementada por el descubrimiento de un pariente lejano (en el parentesco y en la distancia). Había llegado a mis oídos que este hombre tenía la colección completa de las aventuras de *Fantomas*. Entonces yo tenía que hacer cinco kilómetros a pie para conseguir que me prestara un tomo en cada visita. Me parece verlo todavía: me recibía tirado en la cama. Con una boina puesta porque era totalmente calvo; tenía una gran barriga y sobre ella balanceaba una palmatoria con una vela y con las manos extendidas sostenía un libro. Entonces yo llegaba a mi casa, devoraba el libro y volvía a hacer los cinco kilómetros para saber lo que seguía. Naturalmente esta constancia tuvo un premio; al final resultaba que en el último tomo había un parrafito que decía: ‘Estas aventuras continúan en las aventuras de la hija de *Fantomas*’. Mi pariente

no tenía ni un solo tomo de estas aventuras. Todavía sigo buscando las aventuras de la hija de *Fantomas*" (apud VERANI, 1987, p. 16-17).

É claro que essa aproximação entre esporte e literatura é aleatória, mas serve para demonstrar que muito do perfil solitário atribuído a Onetti foi criado por ele próprio, que só contava o que lhe interessava de sua biografia. Na declaração acima, está evidente que a imagem que ele guardava desse parente é muito semelhante àquela que criou para si: na cama lendo um livro. Além do mais essa busca pelas aventuras da filha de *Fantomas* pode ser uma metáfora de sua busca pessoal pela ficção, seja como leitor, seja como escritor.

Mario Vargas Llosa, em *El Viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*, tem uma frase ótima sobre isso: "lo que de veras interesa en la biografía de un escritor es lo que él quiso o creyó que fuera la vida" (2008, p. 41-42). É óbvio que o autor dessa frase é o Vargas Llosa escritor e não o crítico literário, mas muitos críticos embarcaram nessa máxima, quando deveriam modalizar as afirmações de Onetti para tentar chegar o mais próximo possível da realidade. Gustavo Guerrero escreveu um interessante artigo para a Revista Insula ~ 750 de junho de 2009, toda em homenagem a Onetti, no qual analisa as entrevistas concedidas pelo escritor, o quanto o narrado ali é também em certa medida criação ficcional. Segundo Guerreiro, a narração de Onetti durante as entrevistas é:

[...] un rosario de anécdotas, detalles y estampas dispersas que están muy lejos de componer una narración autobiográfica comparable, por ejemplo, a la de la infancia de Borges. Aquí no hay abuelos militares, ni escrutinio de la biblioteca del padre, ni precoces lecturas del *Quijote*, ni la convicción temprana de que se posee un destino literario. Es verdad que, a diferencia del argentino, Onetti siempre pensó que la infancia era tan inexpresable como los sueños; pero no es menos cierto que, en su caso, el veto se extiende mucho más allá de la infancia y no sólo abarca la adolescencia y los años de formación del escritor, sino que erige además en una postura de principio que persigue dejar fuera del campo de la entrevista prácticamente cualquier contenido de orden biográfico (2009, p. 31-32).

Aproveitando a comparação com Borges, nosso escritor está longe de ser o filho pródigo de uma família bem estabelecida socialmente. Assim como seu pai, Onetti teve que trabalhar desde cedo em ofícios comuns a qualquer indivíduo de sua classe: porteiro, garçom, vendedor de bilhetes no estádio Centenário, funcionário de uma empresa de pneus, vendedor de máquinas de escrever, até conseguir ingressar na carreira jornalística, mas isso já perto dos trinta anos de idade. Mesmo depois, na

altura dos anos 1950, com livro publicado e certo nome no circuito literário, continuou colaborando para jornais e revistas, *Marcha* e *Acción*, por exemplo, além de trabalhar na agência de notícias Reuters de Montevideu e como diretor de bibliotecas municipais também em sua cidade natal. Sobre os empregos que teve Onetti, Vargas Llosa afirma:

Juan Carlos Onetti contrasta con sus colegas latinoamericanos, escritores casi siempre salidos de las aulas universitarias, profesionales liberales, diplomáticos o funcionarios, en quienes la literatura comenzó casi siempre como un hobby de domingos y días feriados (2008, p. 40).

A afirmação do escritor peruano é válida, mas é questionável, pois assim como existem os Borges, educados para se tornarem escritores desde a infância, há também os Horacio Quiroga, os Dyonélio Machado, os Roberto Arlt, que vêm de origem humilde e tiveram que trabalhar cedo em ofícios populares para garantir o sustento da família. É provável que a primeira geração literária hispano-americana que conseguiu viver somente de literatura tenha sido a do *boom* e isso estaria intimamente relacionado ao sucesso do movimento. Assim, trajetórias como as de Onetti são mais recorrentes do que a afirmação de Vargas Llosa parece indicar. Inclusive no canônico livro *La novela en América Latina: Diálogo* (1967), no qual entrevista García Márquez no ano de publicação de *Cien años de soledad*, Llosa concorda com o colombiano no que diz respeito aos escritores que tinham a literatura como trabalho secundário, porque o que garantia sua sobrevivência era o emprego comum que defendiam diariamente.

A trajetória do homem que desde cedo teve que trabalhar para se sustentar vai ser determinante em sua formação como escritor. As personagens que Onetti cria, em sua maioria, são estas que encontramos diariamente no cotidiano das cidades, vagando de um lado a outro, batalhando para alcançar as mais básicas condições de sobrevivência. Se há algo que pode ser transferido da personalidade do escritor para a de suas criaturas é essa rotina do capital, que prevê trabalho árduo e, como resposta, às vezes momentos felizes, às vezes momentos de melancolia.

1.3 TRÂNSITOS MATRIMONIAIS

Em 1930, aos vinte e um anos, Onetti se casa com sua prima María Amalia Onetti e o casal passa a viver em Buenos Aires. É a primeira estada de Onetti na capital argentina, onde escreve parte considerável de sua obra inicial. Seu primeiro conto *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo* foi publicado em 1933, no jornal argentino *La Prensa*. É deste mesmo ano a redação de *El Pozo*, novela que viria a publicar em 1939. Também foi nesse período bonaerense que redigiu *Tiempo de abrazar*, livro que vem a público de forma fragmentada somente em 1974, graças à recuperação de Jorge Ruffinelli.

Ruffinelli também reflete sobre a presença de Buenos Aires na narrativa de Onetti:

La presencia de Buenos Aires – o, más ampliamente, de Argentina – en la obra de Onetti es notoria y se corresponde con los mismos períodos de sus estadias. En los primeros cuentos la coincidencia urbana surgió acuciosa, simultáneamente con el encuentro de nuevas formas narrativas provenientes de la novelística anglosajona, que ya habían comenzado a modificar con su influencia el perfil de la literatura sudamericana (Borges, Mallea, Arlt) (1987, p. 18).

Em Buenos Aires, uma cidade maior e mais cosmopolita que Montevideú, Onetti encontrou uma sociedade urbana, modernizada pelo avanço das classes médias, pela chegada de imigrantes (principalmente italianos) e por uma intensa reforma urbana, que alargava vias e construía uma cidade nova sobre a antiga. Encontrou igualmente uma geração literária com traços também cosmopolitas, que consolida a dominância das narrativas citadinas em um panorama até então marcadamente rural.

Foi em Buenos Aires que nasceu, em 1931, Jorge Onetti, o primeiro filho do escritor, que chegou a publicar literatura e fazer certo nome na cena letrada. Só o fato de ter filhos pode ser considerado um ato de resistência à solidão. Luís Augusto Fischer demonstrou em *Machado e Borges* (2008) o quanto a não descendência dos dois escritores afetou sua vida e obra. Mas por que parece não haver tanta ênfase na personalidade desencantada de Machado e Borges, mesmo os dois não tendo construído família e demonstrado certa dificuldade para as relações afetivas? E por que o pobre Onetti é taxado de solitário após quatro casamentos, dois filhos e cinco

netos? Talvez a resposta seja a já citada confusão entre o autor e suas personagens. Ou ainda é preciso um amadurecimento da crítica onettiana para que seja tão heterogênea do ponto de vista teórico quanto a que se ocupa de Machado e Borges.

Raúl Manrique Girón e Claudio Pérez Míguez também acreditam que a imagem construída de um Onetti melancólico não corresponde à totalidade de sua personalidade e afirmam:

Esta imagen se aparta bastante de la que muchas veces ha trascendido públicamente, esa leyenda que lo retrata como una persona de mal carácter, antisocial y que nunca salió de la cama. Seguramente esa imagen gusta o cae bien porque quizá es la que más condice con su obra, o con los personajes de sus obras, pero nosotros sostenemos que no es verdadera o al menos que no abarca totalmente su personalidad a partir de los muchos testimonios que hemos recabado (2010, p. 9).

Casamentos, família e viagens depõem contra a imagem do escritor isolado, trancado em um quarto. Onetti nunca viveu sozinho, sempre esteve casado e suas mulheres o acompanhavam onde quer que residisse. Também são comuns os relatos que vinculam Onetti a amantes e uma série de relacionamentos que reafirmam sua necessidade de convivência. No entanto, esses episódios extraconjugais ainda não foram organizados pela crítica, talvez por respeito às ex-mulheres ainda vivas, e por isso aparecerão nesta tese de forma bastante periférica.

A relação com a primeira esposa dura quatro anos. Onetti se separa de María Amalia em 1934, quando volta a Montevideu, e em seguida se casa novamente, desta vez com María Julia Onetti, irmã de sua primeira mulher. Não se sabe ao certo quanto tempo durou esse segundo casamento, mas a data do terceiro é precisa: doze de abril de 1945, com Elizabeth María Pikelharing, a holandesa, sua companheira de trabalho na agência Reuters – que, a essa altura, havia sido transferida para Buenos Aires, onde Onetti voltou a viver de 1941 a 1955 – e mãe de sua filha Isabel María Onetti, a Litty, nascida em 1951. Sobre sua relação com o pai proclama Litty:

De las facetas entrañables de Charlie [como a holandesa chamava Onetti], imposibles de negar, deseo recordar la increíble suavidad de sus manos, sus silencios que invitaban a las confidencias, su magnetismo, su ternura, su sentido del humor, su paciencia con los niños. Muy pequeña me esforzaba en vano en enseñarle inglés. Recuerdo que se dejaba sentar en un banquito de 20 centímetros de altura, con las rodillas llegándole al mentón, para jugar muy seriamente a ser el burro de la clase. Los demás

alumnos, mi muñeca Polly y peluches varios, aprendían sus lecciones pero no él. No había caso con el alumno Charlie, que se ensañaba en olvidar o malpronunciar todas y cada una de las palabras en inglés. Me avergonzaba tener un padre tan, pero tan burro. Me decía ‘Pero Señorita, yo no entiendo nada de nada’ y yo rabiaba, ignorante del juego que él estaba jugando conmigo (2007, s/p).



Onetti con su nieta
Foto 2: Dolly Onetti⁹

A foto acima, uma entre as várias que compõem o arquivo pessoal do escritor, demonstra a relação de carinho que Onetti tinha por sua neta, mas também por crianças de forma geral. O depoimento de Litty vai nessa direção e também as memórias de Dorotea Muhr, sua quarta e definitiva esposa, que Onetti conheceu em 1945 e com quem se casou em 1955. Dolly, como costuma ser chamada, conviveu diariamente com Onetti durante quarenta anos, inclusive no período final de sua vida, exilado em Madrid, quando a saúde do escritor já estava frágil. Ela seria a pessoa mais habilitada para falar da casmurrice de Onetti; no entanto, tem se empenhado em desmistificar essa imagem do escritor e, juntamente com os editores Raúl Manrique Girón e Claudio Pérez Míguez, lançou *Juan Carlos Onetti: ensayo iconográfico* (2010), para o qual disponibilizou o arquivo fotográfico da família, além de documentos pessoais que apresentam um outro lado de Onetti. No texto de

⁹ Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/biografia.htm>>. Acesso em 29. jan. 2012.

abertura desse livro, Dolly relata a amabilidade com que Juan (como gosta de chamá-lo) tratava os netos, as visitas de amigos escritores, alguns segredos do casal e declara: “Juan tenía esa mirada soñadora. ‘Estás novelando’, yo le decía” (2010, p. 12).

Dolly também escreveu o preâmbulo ao primeiro tomo das obras completas editadas por Hortensia Campanella em 2005. Nesse texto, a viúva de Onetti retrata-o novamente com o carinho que uma convivência tão longa gerou. A nova leva de estudos sobre a obra onettiana, iniciada principalmente em 2009, ano em que se comemorou o centenário de nascimento do escritor, deve muito a Dolly, que cada vez mais vem disponibilizando textos inéditos que geram pesquisas empenhadas em abranger a totalidade da obra e da biografia de Onetti e não fixar-se a apenas uma de suas facetas.



Foto 3: Onetti con Dolly¹⁰

Em 1999, Borris Mayer já reclamava da parcialidade da crítica onettiana. Ele publicou *Problema 2000: Onetti optimista*, no qual postula que, para ser grande, um escritor precisa sempre gerar leituras novas e não é o que está acontecendo com o escritor uruguaio: “la obra de Onetti no sufre, a nivel académico internacional, escasez de lecturas nuevas – nuevas respecto a los autores y las fechas de publicación. No obstante [...] no se puede hablar de novedades en cuanto a los

¹⁰ Disponível em: < <http://www.onetti.net/es/node/1352>>. Acesso em 29. jan. 2012.

aportes intelectuales”¹¹. Após essa constatação, Mayer criou o website *onetti.net*, que reúne textos de pesquisadores de todo o mundo preocupados em empreender essas novas leituras da narrativa do escritor.

Então, há um movimento que sugere análises diferentes daquelas estabelecidas pela crítica tradicional onettiana (seja o assunto a vida ou a obra) que ganhou força após as comemorações do centenário de Onetti, quando foram organizados congressos na Espanha e em distintos países da América, que proporcionaram o diálogo desses pesquisadores preocupados em fazer aparecer um outro Onetti.

1.4 ATUAÇÃO POLÍTICA DE ESQUERDA

Esse subtítulo poderá incomodar parte da crítica onettiana tradicional, pois ao lado da imagem de pessimista, solitário e melancólico construída para Onetti está a pecha do descompromisso político do escritor. Novamente toma-se parte de sua obra, a famosa saga de Santa María, como se fosse o todo. Acontece que a narratividade de Onetti sofre mudanças consideráveis no decorrer de suas três etapas: nos anos iniciais temos um narrador em experimentação, aprendendo a descrever a modernidade, muito conectado com os grandes eventos das primeiras décadas do século XX, notadamente as duas guerras mundiais; no miolo da ficção onettiana temos um narrador mais maduro, que descobriu o monólogo interior e o foco na psicologia das personagens; já na parte final de sua obra, vemos o reflexo da situação por ele vivida, o exílio madrileno, a perseguição política.

É importante destacar que a relação entre o exílio de Onetti e a perseguição política não é tão simples de fazer. Como mencionaremos adiante, Onetti foi preso em 1974 por participar do júri que concedeu o Prêmio Anual de Narrativa da revista *Marcha* para o conto *El guardaespaldas* de Nelson Marra, posteriormente censurado pela ditadura. A prisão abalou tanto o escritor que viaja em 1975 a Madrid para participar de um congresso de literatura ibero-americana e decide instalar-se na

¹¹ Texto disponível em: <http://www.onetti.net/de/descripciones/mayer_2>. Acesso em: 28. jan. 2012.

capital espanhola. Sendo assim, o exílio de Onetti pode ser considerado voluntário, ele não estava impedido de entrar no Uruguai, apenas decidiu permanecer em Madrid porque não conseguiu suportar a decepção de ser preso.

No entanto, essa leitura nos parece um pouco ingênua, já que em 1974 *Marcha* é fechado pela ditadura e Nelson Marra é condenado a quatro anos de prisão. Dada a relação de Onetti com o semanário desde sua fundação – no segundo capítulo deste trabalho desenvolveremos mais detidamente o assunto – é provável que se permanecesse no Uruguai a perseguição política seria uma constante.

Ainda que relatos de pessoas próximas, principalmente de Dorothea Muhr, a quarta esposa de Onetti, que o acompanhou até sua morte, ressaltem que o exílio foi um período a princípio difícil para o escritor, desiludido com os rumos da política de seu país natal, para a circulação de sua obra a vivência madrilenha foi fundamental.

A partir de 1964, suas obras começaram a ser traduzidas a outros idiomas. Em 1974, *El astillero* ganha o prêmio de melhor novela hispano-americana publicada na Itália nos anos 1972-1973. Nesse mesmo ano, em repúdio à prisão de Onetti, a revista espanhola *Cuadernos Hispanoamericanos* – capitaneada pelo poeta Luis Rosales, com quem Onetti travaria amizade em Madrid e para quem dedica o conto *Presencia* em 1978 – dedica um número duplo especial sobre a obra do uruguaio. Até 1994, ano da morte do escritor, conferências, viagens e homenagens serão recorrentes, culminando com o Prêmio Cervantes e a indicação para o Nobel, em 1980.

Porém, a chegada da narrativa onettiana na Europa seguiu percursos inusitados. Esse trânsito se deve um pouco pelo existencialismo, que, como já dissemos, estava em voga nos anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial e que encontrou na saga de Santa María a matéria literária para sua filosofia. Mas talvez o maior responsável pela recepção da ficção de Onetti no Velho Mundo tenha sido o *boom*.

Por volta de 1960, a Europa começou a receber escritores latino-americanos, alguns exilados pelas ditaduras militares de seus países. O realismo mágico de Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa chamou a atenção dos leitores europeus que viviam certa monotonia literária devido aos conflitos armados que haviam enfrentado recentemente. Aquela narrativa mítica e

grandiloquente combinou com a imagem um pouco exótica que os europeus ainda nutriam de suas antigas colônias e o casamento foi perfeito.

Nas décadas subsequentes, a literatura latino-americana ganhou grande número de edições, reedições, traduções, estudos críticos em praticamente todo o Ocidente. A consagração veio em 1967, com o Prêmio Nobel de Miguel Ángel Asturias, e continuou em 1987, com o prêmio de Gabriel García Márquez, e segue até hoje, com o Nobel de Mario Vargas Llosa em 2010.

O fato curioso é que o *boom* “arrastou” consigo uma série de escritores que não tinham nada a ver com o universo mágico de Macondo, Onetti entre eles, assim como José Donoso, Borges e, em certa medida, Cortázar. A Europa recebe, então, escritores com estilos narrativos muito discrepantes sob o mesmo rótulo do *boom*. Recentemente foi publicado em Barcelona um livro que reflete de maneira precisa a recepção das obras de escritores latino-americanos na Europa, principalmente na Espanha. Intitula-se *La llegada de los bárbaros: La recepción de la literatura hispano-americana en España, 1960-1981*, que reúne artigos de periódicos espanhóis que noticiavam a chegada desses bárbaros. O título é uma piada, mas deixa transparecer o exotismo ainda atribuído a essa literatura nova.

Os organizadores dessa coletânea são os professores Joaquín Marco e Jordi Gracia, catedráticos da Universidade de Barcelona. Na introdução do livro, eles refletem sobre o erro historiográfico que os fez conhecer Vargas Llosa antes de Borges, Nestor Sánchez ao mesmo tempo que Asturias, sendo que os documentos contidos na obra têm o mérito de documentar a ascensão da literatura latino-americana na Espanha, mas não tanto de compreender a heterogeneidade de uma tradição que se formava.

Este livro reúne seis artigos sobre Onetti: *Desde Uruguay, un testigo: el descenso a los infiernos de Juan Carlos Onetti* (1969), de Rafael Conte; *Juan Carlos Onetti* (1973), de Carlos González Torga; *Onetti: un mundo de sombras* (1974), de José Luis Jover; *Juan Carlos Onetti* (1975), de Fernando G. Salgado; *La gran obra pequeña de Onetti* (1976), de Juan García Hortelano; e *Onetti y la poesía de las profundidades* (1979), também de Rafael Conte.

O primeiro artigo abre com a citação de Luis Harss – que apresentamos anteriormente –, uma das responsáveis pela lenda negra da personalidade de Onetti. Em seguida, Conte exhibe resumidamente as obras publicadas pelo escritor sempre enfocando o signo do pessimismo, da solidão. O segundo artigo é a

transcrição de alguns trechos de uma entrevista que Onetti concedeu à televisão espanhola, na qual fez questão de parecer a pessoa mais antipática do mundo.

O terceiro texto noticia o lançamento dos contos completos do escritor, e o título – mundo de sombras – já indica o tom do artigo. No quarto texto, Delgado relata como foi uma palestra de Onetti que assistiu, e enfoca novamente o pessimismo do autor e de suas personagens. Hortelano anuncia no quinto artigo a publicação de *Tão triste como ela e outros contos*, seguro da nítida corrente existencialista presente no livro. Por fim, no sexto artigo Rafael Conte reafirma a predisposição ao risco, ao perigo, ao abismo na narrativa onettiana.

Essa breve menção aos artigos sobre Onetti deixa transparecer que o escritor chegou à Europa pela mão de críticos existencialistas que, na comparação com a ficção mítica dos demais autores que conheceram como sendo os do *boom*, viam na narrativa do uruguaio o retrato perfeito do existencialismo.

Assim, embora tenhamos dois períodos da obra onettiana de forte inclusão de matéria histórica na sua ficção – os anos iniciais e o exílio madrilenho – e uma etapa de aparente desprendimento da realidade objetiva – o miolo da obra, a saga de Santa María –, a recepção tardia dos primeiros livros – quase ao mesmo tempo que os textos da maturidade – e a chegada na Europa acompanhada dos autores responsáveis pelo realismo mágico fizeram com que a crítica existencialista parecesse a mais adequada à obra total do escritor.

Hortensia Campanella, no entanto, reconhece a matéria política na literatura de Onetti e afirma:

Porque si bien es cierta la ausencia de un compromiso político explícito en su obra, también lo es que siempre concibió al escritor como un sujeto inmerso en su sociedad, en cuya obra afloran, de manera espontánea, impremeditada, las tensiones sociales y los conflictos políticos, las menciones no sólo a la comarca propia, sino a un mundo más amplio. Las referencias al ascenso del fascismo en Europa, o a la influencia de los Estados Unidos en América Latina, juicios claramente políticos, abundan en los artículos del autor uruguayo de los años treinta y cuarenta, y no dejan de asomar en algunas de sus obras de ficción (2005, p. 27).

Uma palavra no texto de Campanella – comarca – deixa transparecer quais são suas leituras. Essa simples menção ao conceito cunhado pelo crítico uruguaio Ángel Rama deixa clara a visão historiográfica de Hortensia. Rama escreveu crítica onettiana nos anos 1960 e foi execrado por relacionar sua narrativa à esquerda. Em *Origen de un novelista y de una generación literaria* (1965) ele conclui:

Es evidente que Onetti parte de una perspectiva de izquierda, aunque en la actitud de francoatirador. Tiene una ubicación, no diría socialista, sino vagamente izquierdista o progresista, pero al mismo tiempo trata de mantener una arisca actitud independiente, crítica y escéptica para enjuiciar la acción de las izquierdas: no sólo sus formas dogmáticas sino también su justificado activismo (1967, p. 83).

Não faltaram críticas à análise de Rama, entre elas as de Emir Rodríguez Monegal – no livro canônico de 1966, *Literatura uruguaya del medio siglo* – e María Millán-Silveira – em sua tese *El primer Onetti y sus contextos*, de 1986 –, que acusaram o crítico uruguaio de transpor sua ideologia ao texto analisado. A interpretação de alguns dados da biografia de Onetti e uma visada histórica sobre sua obra, como estamos aqui empreendendo, demonstram que Ángel Rama não estava tão enganado assim. A política esteve presente tanto na ficção quanto na trajetória pessoal de Juan Carlos Onetti. O fato de estar em alguns casos implícita fez com que muitos sequer a notassem, porém há alguns eventos que demonstram cabalmente o comprometimento do escritor. Em 1929, aos vinte anos, o escritor tentou embarcar para a então União Soviética para conhecer a experiência socialista no país. Segundo descreve Jorge Ruffinelli:

En 1929 el entusiasmo adolescente lo empujó a intentar un primer encuentro con la realidad histórica: quiso viajar a la Unión Soviética, ser testigo y participar de aquella inicial tentativa socialista, pero su deseo se disipó en la primera entrevista con el embajador soviético (1987, p. 17).

O desejo não se dissipou por completo, porque em 1936, em plena ditadura franquista, Onetti tenta alistar-se como voluntário do exército republicano para participar da Guerra Civil Espanhola, mas não é admitido. Seu conterrâneo Juan José López Silveira consegue embarcar e a sua volta mantém uma grande amizade com Onetti¹².

A atuação política do escritor fica mais evidente quando assume o posto de secretario de redação da revista *Marcha*, que se converteria num clássico da esquerda uruguaia. Ao lado de Carlos Quijano, Onetti apresentava ao leitor comum contundentes críticas de arte, cinema, literatura, além da análise da situação política

¹² Informações disponíveis na Cronologia que integra o Tomo I das obras completas organizadas por Hortensia Campanella, 2005, p. 66-73.

nacional, americana e europeia. Mario Vargas Llosa, sempre cruel com as manifestações esquerdistas, tem que admitir:

Tanto como la seriedad con que *Marcha* orientó el debate de ideas y sus análisis de coyuntura histórica y política, la variedad y la excelencia de sus críticas de literatura, teatro, música, plástica y cine, y las polémicas intelectuales que hospedaban sus páginas, contribuyeron a ganarle el respeto y la influencia que ejerció en varias generaciones de lectores (2008, p. 54).

É em *Marcha* que Onetti vai expor sua veia mais irônica. As crônicas que assinou com os pseudônimos de *Periquito el Aguador* e *Grucho Marx* em muitos casos ridicularizam os escritores uruguaios preocupados com a definição da cor local. Ele se pergunta pelos rumos da literatura nacional relacionando-a à narrativa rural e em oposição à qualidade de textos mais urbanos e cosmopolitas. No próximo capítulo aprofundaremos a análise dos textos de Onetti para *Marcha*.

Em 1955 Onetti começa a trabalhar no jornal *Acción*, vinculado ao então presidente Luis Batlle Berres, representante do Partido Colorado, com quem trava amizade. Dois anos depois, é nomeado diretor das bibliotecas municipais da cidade de Montevideú¹³. A tendência geral é atribuir a ligação de Onetti com o presidente Batlle somente à admiração pessoal que sentia por ele; no entanto, é provável que o escritor admirasse também a política batllista¹⁴ que, em certa medida, vai ao encontro de suas ideias.

A família Batlle legou ao Uruguai quatro presidentes da república: Lorenzo Batlle (1868-1872), José Batlle y Ordóñez, filho do primeiro, (1903-1907 e 1911-1915), Luis Batlle Berres, sobrinho do anterior, (1946-1950) e Jorge Batlle Ibáñez, filho de Luis, (2000-2005). Mas o nome forte é José Batlle y Ordóñez; graças a ele se consolidou a orientação batllista no Partido Colorado.

Ele foi responsável pelo Uruguai “Suíça da América”, através de reformas sociais, eleitorais e econômicas que garantiram direitos trabalhistas, acesso à educação e uma estabilidade econômica que só foi abalada com a crise de 1929. Nesse período, Montevideú começa a tornar-se uma grande cidade, e faz parte da política batllista o foco na urbanidade em detrimento dos problemas rurais.

¹³ Informações disponíveis na Cronologia que integra o Tomo I das obras completas organizadas por Hortensia Campanella.

¹⁴ As informações sobre o batllismo apresentadas nesta página foram retiradas de: SOUZA, Marcos Alves de. **A cultura política do batllismo no Uruguai (1903-1958)**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003, p. 105-135.

Precisamente aí reside a maior crítica ao modelo que deixou de lado a discussão sobre a reforma agrária.

Luis Batlle Berres, o presidente amigo de Onetti, ficou conhecido como o fundador do neobatllismo, no qual tenta recuperar a estabilidade econômica alcançada pelo tio através de medidas protecionistas que substituíam as importações. Ambos parecem governar pensando em uma classe média; Batlle y Ordóñez proclamava que os ricos precisavam ser menos ricos para que os pobres pudessem ser menos pobres.

Os resultados econômicos positivos obtidos pela orientação batllista fizeram com que fosse respeitada por facções opositoras dentro do próprio Partido Colorado, pela nascente esquerda marxista e até por algumas correntes do Partido Nacional, tradicional oponente dos colorados. Sendo Onetti um homem de classe média, acostumado ao trabalho assalariado e à vida urbana, é natural sua simpatia por Luis Batlle Berres e suas ideias, já que elas refletiam diretamente em seu cotidiano.

Os anos 1960 serão marcados pelas viagens internacionais que Onetti realizou para divulgar sua obra, que agora já alcançava certo renome, e também porque entramos no período do *boom*, no qual, como já afirmamos anteriormente, os escritores latino-americanos estavam no centro das atenções. Onetti não era exatamente integrante do movimento; sua narrativa urbana é bastante diferente do realismo mágico de García Márquez, mas, como disse o próprio Onetti em entrevista à TV Espanhola: “fui arrastrado por el *boom*”.

Em fevereiro de 1974, Onetti vive uma experiência que transforma totalmente sua relação com a política de seu país. Após fazer parte do júri que premiou o conto *El Guardaespaldas*, de Nelson Marra, no concurso anual da revista *Marcha*, Onetti é preso e depois internado por três meses em um sanatório. A ditadura militar havia censurado o texto por erotismo e considerou uma afronta o júri conceder a premiação a Marra.

Após ser libertado, Onetti estabelece residência em Madrid, onde permanece até sua morte, em trinta de maio de 1994. O escritor nunca mais voltou ao Uruguai, totalmente desiludido com os rumos da política do país. Mesmo de longe, porém, Onetti continua interferindo na vida intelectual e política uruguaia ao publicar, em 1985, textos na revista *Brecha* de Montevideú, considerada sucessora de *Marcha*¹⁵.

¹⁵ Informações disponíveis na Cronologia que integra o Tomo I das obras completas organizadas por Hortensia Campanella.

O contato com a terra natal também foi mantido através das visitas de escritores hispano-americanos a Onetti em seu apartamento de Madrid. Eduardo Galeano, Mario Benedetti, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, entre outros, faziam questão de apoiar o autor nesse período que abalou sua trajetória pessoal.



Foto 4: Onetti con Galeano (1985)¹⁶



Foto 5: Onetti con Cortázar (1979)¹⁷



Foto 6: Onetti con Borges (1978)¹⁸



Foto 7: Onetti con Benedetti (1980)¹⁹

¹⁶ Disponível em: <<http://elmontevideanolaboratoriodeartes.blogspot.com/2011/04/eduardo-galeano-entrevista-juan-carlos.html>>. Acesso em: 19. fev. 2012.

¹⁷ Disponível em: <<http://escritorasunidas.blogspot.com/2011/10/juan-carlos-onetti-veces-pienso-que-yo.html>>. Acesso em 19. fev. 2012.

¹⁸ Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/cronologia/exilio.htm>>. Acesso em 19. fev. 2012.

No entanto, é importante ressaltar que a atuação política de esquerda não transformou a literatura de Onetti em mero panfleto político. Muito pelo contrário; como defende Rocca: “no obstante sus posiciones civiles de izquierda – muy explícitas en sus notas de los años treinta y cuarenta –, siempre entendió la literatura como ‘cosa sagrada, jamás un medio sino un fin’” (2009a, p. 16).

Dessa forma, verificar que o escritor engajava-se em iniciativas de esquerda e que suas obras possibilitam o diálogo da literatura com a história, não diminui a narrativa do autor; apenas demonstra que, como todo grande escritor, Onetti refletiu sobre a sociedade que o cercava e, através da criação literária, contribuiu para elucidar questões que, às vezes, a história oficial deixa encobertas.

Como afirma Antonio Candido, tão importante quanto questionar-se sobre a influência do meio social sobre a obra de arte é a pergunta sobre a influência exercida pela obra de arte sobre o meio (2008, p. 28). A discussão sobre o autoritarismo que se consolidava na Europa, no Uruguai e na Argentina que Onetti inclui em seus textos de formação, provavelmente devolveu à sociedade platina uma reflexão elaborada sobre a situação política da região que talvez tenha influenciado outros escritores a também desenvolver o tema, além dos leitores que puderam compreender melhor a realidade na qual estavam inseridos.

Este capítulo, enfim, tentou demonstrar que a imagem de homem pessoalmente recluso e politicamente não-atuante não corresponde à totalidade das manifestações literárias e biográficas de Juan Carlos Onetti, nem pode servir como resumo geral de sua vida ou, menos ainda, de sua obra. Defendemos que essa imagem é fruto de uma confusão entre a personalidade do escritor e a de algumas personagens criadas que, inclusive, também não podem ser todas taxadas de melancólicas e apolíticas.

Os quatro matrimônios (sem falar das amantes) e o apeço por relações familiares e de amizade que conservou durante toda a vida depõem contra a figura do Onetti pessoalmente recluso, assim como sua atuação na revista de esquerda *Marcha* e a proximidade com o presidente Luis Batlle Berres apontam para o engajamento político do escritor.

No capítulo subsequente também será apresentado esse outro lado do escritor, agora com foco em sua produção jornalística para o semanário *Marcha*. Os

¹⁹ Disponível em: <http://www.elpais.com/fotogaleria/Onetti/inedito/elpgal/20101126elpepucul_3/Zes>. Acesso em: 19. fev. 2012.

artigos assinados por Onetti sob os pseudônimos de Periquito el Aguador e Grucho Marx reafirmam sua tendência à ideologia de esquerda, assim como demonstraremos nos demais capítulos desde trabalho ao analisar outros gêneros de sua narrativa, como cartas, artigos, contos, novela ou romance dos seus anos iniciais.

2. OS ARTIGOS DE ONETTI PARA *MARCHA*

A revista *Marcha*, fundada em 1939 por Carlos Quijano, foi um dos mais importantes periódicos uruguaios. Na primeira metade do século XX, quando o mundo esteve marcado por duas guerras mundiais que mudaram o rumo da história, *Marcha* fez a ponte entre aquela pequena nação ao sul da América do Sul e as grandes preocupações do Ocidente.

Marcha estava orientada a partir da ideologia de esquerda de seu fundador. Segundo Vargas Llosa:

Carlos Quijano, lideraba entonces, dentro del Partido Nacional, la Agrupación Nacionalista Demócrata Social, una corriente de izquierda nacida en 1928. Pero el semanario no fue nunca un órgano de partido y, dentro de un horizonte de izquierda, mantuvo siempre una apertura ideológica (2008, p. 53-54).

A orientação política de esquerda entendida como ponto de vista ideológico, não meramente partidário, foi determinante para que respeitados escritores e intelectuais uruguaios do século XX passassem por alguma seção de *Marcha*: Juan Carlos Onetti, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Jorge Ruffinelli, entre outros.

Pablo Rocca, editor do livro *Revistas Culturales del Río de la Plata* (2009), no qual reúne documentos originais de periódicos representativos da região entre o período de 1942 a 1964, afirma que nas primeiras décadas do século passado, em qualquer lugar da América Latina, a produção literária aparecia primeiro nas páginas de jornais e revistas e só depois em livro (2009b, p. 18). O mercado editorial era ainda incipiente; as editoras existentes dependiam de verbas governamentais ou das próprias revistas, sob forma de prêmios concedidos aos autores através de concursos.

Por isso, periódicos como *Marcha* foram determinantes para a formação do sistema literário nos diferentes países da América Latina, na medida em que possibilitavam o diálogo com a tradição ocidental ao publicar traduções dos autores que estavam em voga na Europa e Estados Unidos, e também através da oportunidade que concediam a jovens autores de verem seus textos ao lado desses grandes nomes da literatura ocidental.

Nas cartas enviadas aos amigos e em seus artigos para revistas, Onetti relata a dificuldade que era publicar um livro no Uruguai. Até os anos 1960, quando são fundadas as duas maiores editoras uruguaias – Arca e Banda Oriental – os escritores rio-platenses geralmente tinham que recorrer às empresas argentinas ou a editoras uruguaias quase artesanais se quisessem que seus livros viessem a público.

Em plena ascensão do nacionalismo como resistência à “invasão norte-americana” – Quijano orientava que as colunas de *Marcha* adotassem uma postura “nacionalista e anti-imperialista” (apud ONETTI, 2009, 353) – a acolhida que editoras argentinas empreenderam aos escritores uruguaios demonstra que, ao menos em relação aos dois países, as fronteiras nacionais não se mostravam tão visíveis assim.

Hoje em dia, já é aceito que o conceito de nação, fundamental no momento da formação da identidade literária de um país, pode ceder espaço a noções mais abrangentes, como as comarcas de Ángel Rama, por exemplo, territórios que compreendem diferentes regiões, que podem ser partes de países ou mesmo países inteiros, com semelhança de meio físico, produção econômica, sistema social, comportamentos, valores, hábitos, produtos, etc (RAMA, 2001, p. 285).

Rama merece uma nota um pouco mais extensa. Viveu de 1926 a 1983 e começou a escrever crítica literária em 1947, quando também passou a integrar a equipe do semanário *Marcha*. Ángel Rama transitou desde o princípio de sua produção crítica no terreno da sociologia da literatura. Leitor de Weber e Marx, encontrou em Arnold Hauser o método ideal para fundir o social ao literário. Influenciado pelo que aprendeu com Hauser, Rama passa a revisar a crítica hispano-americana anterior e condena, especialmente, a análise estilística de Dámaso Alonso (ROCCA, 2008, p. 9).

Quando conhece a obra do brasileiro Antonio Candido, aceita-a imediatamente e tenta aplicá-la à literatura uruguaia, de início, e à literatura latino-americana em seguida. O programa de ação de Rama compreende a “defesa e difusão do nacional e do americano”, como afirma Pablo Rocca (2008, p. 8). Está esboçado o método de trabalho que desenvolveria a partir de então. Embora ainda persistam os ideais de unidade latino-americana, Rama demonstra consciência da evolução própria e específica de cada literatura (ROCCA, 2008, p. 24-26). A morte

repentina impossibilitou o avanço desse método, mas a contribuição de Rama para a sistematização da literatura na América Latina é inegável.

Especificamente no que diz respeito ao Uruguai e à Argentina, visto de hoje, quando se fala de literatura talvez seja mais coerente pensar em manifestações rio-platenses do que em iniciativas nacionais. Como afirma Rocca:

[...] Uruguay. Desde este lado del Plata, a pesar de los esfuerzos y de los numerosos olvidos, lo argentino – o, mejor, lo pampeano-porteño – ha sido y continúa siendo algo así como el costado oscuro de la inestable identidad nacional; el gran mercado que consagra o que simplemente inyecta algo de oxígeno para la obra de escritores (y de intérpretes, de músicos, de artistas plásticos) quienes, de otra manera, estarían condenados al pequeño círculo de un país, en rigor: de una ciudad considerable y un puñado de localidades ínfimas (2009b, p. 9-10).

Nesse sentido *Marcha*, ainda que pregasse uma orientação nacionalista, funcionou como um articulador entre a cultura argentina e a uruguaia, principalmente através dos concursos literários que organizava, dos quais saíam vitoriosos autores dos dois lados do Prata. Além disso, a revista foi uma das responsáveis por colocar a área cultural no centro das discussões políticas, em muito devido à inteligência dos responsáveis pelas seções do semanário. Novamente Rocca:

Si se piensa en la primera mirada – la histórico-política –, como se sabe la fecha inicial significa, para el mundo, el fin de la Guerra Civil en España y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, mientras que en Uruguay coincide, y no en vano, con el año en que nace el semanario *Marcha*, cuya incidencia política y cultural será decisiva, en un clima de completa reapertura a poco más de un lustro del primer quiebre institucional severo en el siglo XX. *Marcha* podría aportarnos, de esta forma, la primera ilusión – no del todo errática – de una cierta fusión de los campos político y cultural (2009b, p. 15).

A presença de *Marcha* é tão marcante na literatura uruguaia que os escritores que estavam publicando no mesmo período da criação do semanário entraram para a história como a *geração de 1939* ou *geração de Marcha*. Dessa geração, além de Onetti, primeiro secretário de redação da revista, fazem parte também Carlos Martínez Moreno, Carlos Maggi, entre tantos.

Para Onetti, integrar a equipe de *Marcha* significou um exercício de suas diferentes facetas de escritor. Ao mesmo tempo em que se dedicava a *El Pozo* ou *Tierra de nadie*, textos de apurada técnica e densidade narrativa, escrevia artigos

mais descontraídos e até pequenos contos policiais, os quais assinava com os pseudônimos de Periquito el Aguador e Grucho Marx.

Para *Marcha*, a presença de Onetti entre seus colaboradores significou a inclusão de traduções e resenhas do que de melhor estava acontecendo na literatura ocidental, principalmente nos Estados Unidos e França. Além do mais, ajudou a divulgar a obra de escritores e artistas uruguaios que, sem o apuro analítico de Onetti, provavelmente teriam caído no esquecimento. Torres García talvez seja o maior exemplo disso.

Uma olhada no primeiro número do semanário, de 23 de junho de 1939, deixa transparecer a marca de Onetti. Ao lado de matérias sobre Hitler, Mussolini e o fascismo na Europa e América aparece uma reportagem sobre a pintura de Torres García; outra enfoca a literatura de Francisco Espínola. Isso tudo ao lado de informações sobre a bolsa, o mercado rural e os concursos promovidos pela revista.

La Infiltración Nazi En El Uruguay

ZAVALA MUNIZ



"Seis años de dictadura nacida de una traición infame, es una dolorosa experiencia que el pueblo no olvidará fácilmente" (Ver declaraciones en la pág. 7.)

Amador Sánchez



El destacado dirigente del Partido Nacional Independiente aconseja una política de energía y radical oposición al gobierno de Baldomir. (Ver declaraciones en la página 7)

Ossorio y Gallardo



Ex - Embajador de la República Española que en ocasión de su visita nos formulara interesantes declaraciones. (Ver Pág. 6)

Redactor Responsable:
CARLOS QUIRANO
Francisco Gómez 965

Redacción y Administración:
Bischoff 583. Editorial ACCION
S. A. - Talleres Gráficos "Sur"
J. C. Gómez 1223

NEGRIN



En el exilio, donde lo llevó la acción del fascismo internacional, Negrin continúa luchando para conseguir un hogar para los miles y miles de refugiados españoles.

DESDE
AQUI,

en la proximidad de estas figuras que condensan el momento del mundo, MARCHA saluda a sus lectores y ratifica las claras y buenas palabras con que anunció su salida. **LA VERDAD, PERO TODA LA VERDAD.**

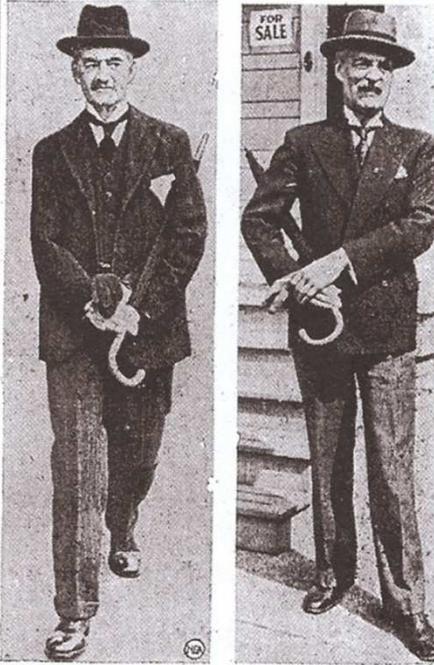
MARCHA

AÑO I

Montevideo, Junio 23 de 1939

Nº 1

CHAMBERLAIN AND CHAMBERLAIN



A alguno de estos señores es Mr. Chamberlain. El otro, un señor que se ayuda con un paraguas. Pero carece —se vé— de la larga experiencia del paraguero de Múnich

TODA LA SEMANA EN UN DIA

- El zarpazo fascista en América.
- Tientsint, maniobra guerrera.
- Viaje a la Isla de Torres García.
- MARCHA ofrece 3 concursos de gran interés.
- Amador Sánchez, Zavala Muniz, Ceferino Matas Repudiaron la Ley de Lemas.
- La obra de Basso Maglio, juzgada por Francisco Espínola.
- Despouey y Jiménez de Aréchaga: CINE.
- El general Baldomir pronunció otro discurso
- ¿Dónde estaban a los 50 años?
- El caso Iturbi, por Lauro Ayestarán.
- Páginas para la Mujer
- En alta mar; relato de Hamsun.
- Rongo, el nuevo ídolo, comentado por El Sordo Materia.
- Ocho páginas de Información Rural.
- Arte, Literatura, Política, Economía.
- También tenemos palabras cruzadas.
- La Bolsa tiende a la Firmeza.
- El fracaso mussoliniano en Africa.
- Por qué fué a la abstención el pueblo paraguayo.
- Ossorio y Gallardo habla para MARCHA.
- MARCHA: Toda la semana en un día.

ADOLFO
Y
BENITO

Este gesto orgulloso del dictador italiano, an popularizado tiene su secreto. Bastará con volver la página para descubrirlo. El verdadero amo del "eje" se hará visible al lector



- El fracaso mussoliniano en Africa.
- Por qué fué a la abstención el pueblo paraguayo.
- Ossorio y Gallardo habla para MARCHA.
- MARCHA: Toda la semana en un día.

Capa do primeiro número de Marcha, 23 de junho de 1939.

Fonte: MINISTERIO de Cultura; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales Universidad de Alcalá. **Confesiones desde Santa María:** En el centenario de Juan Carlos Onetti. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de La Universidad de Alcalá, 2009, p. 76.

Na parte interior dessa primeira edição de *Marcha*, aparece uma entrevista que Onetti realizou com Torres García – provavelmente uma conversa informal nas visitas que o escritor costumava fazer a Torres, como descreve em suas cartas a Julio Payró – mesclada a trechos de críticas de arte que se ocuparam do pintor.

Toda la semana en un día ... Junio 23 de 1939 ... Pág. 3.

LECTOR: He aquí a Joaquín Torres García En la Soledad Luminosa y Fecunda De Su Vida

LA MAGIA PRESENTE DE LA PINTURA

“Arte Austero, en Verdad, que Conviene a los Hombres que Buscan o Construyen”

Y no obstante esa magia es actual. El poder de sugestión transformada en un medium al “espectador consciente”. Este espectador rechaza las cosas superficiales de civilización, indiferentemente sobre su y/o inicial, y vuelve a encontrar el hábito de los lienzos de la fe animada que es la verdadera fe del hombre primitivo.

Waldemar George (1931)

“Dar a éste una estabilidad y unas leyes que lo llevasen a ingresar plenamente en la gran tradición profanocéntrica, evitando el riesgo de que volviese a caer en las delirios impresionistas. Afirmando para siempre los derechos de la geometría sobre el arabesco, de la razón sobre el capricho.”

Gilberto de Torres (1932)

“Arte”, núm. 16, 1932

Por otra parte, una Exposición de conjunto recientemente abierta en la galería Perrier nos ha permitido estudiar a este artista a la vez todo e ingenioso, encerrado en su lenguaje profundamente, obstinadamente original. (La Revue Hebdomadaire”, Jean Cassou enero 1932)

América, Refugio de la Cultura

— PENSE entonces en extender el arte constructivo a toda América, volviendo a las formas del arte pre-colombiano. Y no solamente porque considere que es ese nuestro arte, sino también porque el catolicismo que amenaza a Europa barrerá con lo que queda de su cultura. Y los artistas americanos estarían entonces sin modelos extranjeros para copiar. Lo que, indudablemente, sería muy grave. Pense, pues, en que el destino de América era el de constituir un refugio para la cultura en peligro. Pero esta idea debe entenderse bien: no se trata de construir aquí un gigantesco museo, sino de iniciar una nueva cultura con nueva sangre, otra etapa en una palabra.

LA CONQUISTA DE EUROPA

— SUPONIENDO, maestro, que se produjera la catástrofe en Europa y que América creara su nuevo arte: ¿cómo cree usted que reaccionarían los pueblos europeos frente a éste?

— La pregunta es difícil. Haría que considerara mucho factores. Pero, en grandes rasgos, creo que Europa aceptaría nuestro arte y hasta es posible que se lo apropiara. Hay un antecedente: los hitlerianos que simbolizaron Mestrovic y otros. Fue aquella una escultura gótica, salvaje que despertó enorme interés en aquella gente porque era un arte de verdad, hecho por hombres más sanos que ellos.

ARTE CONSTRUCTIVO Y ARTE FIGURATIVO

— ¿CREE usted que la existencia del arte constructivo implica la desaparición de la pintura representativa?

— De ninguna manera. Nuestra última exposición en la sala de Amigos del Arte es una respuesta clara a esa pregunta. Los valores que forman el arte constructivo no son los valores comunes actuales, que evaluamos con las costumbres y formas de vida de los pueblos. Son los valores eternos, los inseparables del hombre de todos los tiempos. Nada tienen que ver con las cosas inmediatas, las que hacen correr a las gentes aquí y en las antipodas. Con lo que volvemos nuevamente a la isla...

— Sonrie detrás del humo de su pipa. Luego levanta una mano para señalar la pared donde cuelga una tela de colores sordos. Una naturaleza muerta, obra de algún discípulo.

— Pero eso es también del hombre y existirá siempre. Corresponde al individuo: temperamento, emoción, todo lo que hace un ser diferente de su vecino.

— Agregó, en la despedida: — El error es limitarse a eso. Ovidio, si somos individuos, somos también y antes que nada hombres en un sentido universal, cósmico. Y que eso es lo mejor, lo más auténtico y profundo que hay en nosotros. Los pueblos y las civilizaciones pasan y se olvidan. Pero mientras quede un sólo hombre en la tierra, ese, estará ligado, fatalmente, al agua, la marcha de los astros, la vida de los vegetales en una palabra, cuyas leyes abstractas hallará en sí mismo.

Torres - García, que es un autodidacta parece ya des de sus comienzos haber pasado por toda suerte de vicisitudes pictóricas antes de encontrar el grado de pureza que exigía su personalidad. El último obstáculo que su tendencia constructiva le tendía, el arte abstracto como se le ha llamado, lo ha enérgicamente apartado para dejar pasar a su alma sensible de pintor humano, el placer de expresarse en delicadas composiciones, sobriamente bordadas y lindamente tejidas.

M. Reynal.
("L'Intransigeant" 1931).

Interior do primeiro número de *Marcha*, 23 de junho de 1939.

Fonte: MINISTERIO de Cultura; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales Universidad de Alcalá. **Confesiones desde Santa María**: En el centenario de Juan Carlos Onetti. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de La Universidad de Alcalá, 2009, p. 77.

2.1 PERIQUITO EL AGUADOR (1939 – 1941)

Em 1968, Juan Carlos Onetti redigiu a seguinte explicação na qual relata o surgimento de Periquito el Aguador na coluna *La piedra en el charco* do semanário *Marcha*:

La culpa la tuvo Quijano. Pero como todo el mundo sabe que los desastres sufridos por el país en los últimos treinta años los provocó el mencionado mediante *Marcha* y por control remoto, una culpa más – aunque tan grave como ésta – poco pesará en su conciencia.

En la época heroica del semanario (1939 – 1940) el suscrito cumplía holgadamente sus tareas de secretario de redacción con sólo dedicarles unas veinticinco horas diarias. A Quijano se le ocurrió, haciendo numeritos, que yo destinara el tiempo de holganza a pergeñar una columna de alacraneo literario, nacionalista y antimperialista, claro.

Recuerdo haberle dicho, como tímida excusa, desconocer la existencia de una literatura nacional. A lo cual contestome, mala palabra más o menos, que lo mismo le sucedía a él con la política y que no obstante, sin embargo y a pesar podía escribir un macizo y matemático editorial por semana sobre la nada.

Así nació Periquito el Aguador, empeñado en arrojar su piedra semanal en la desolación del charco vacío (2009, p. 353).

Quase trinta anos depois da criação da coluna, Onetti retoma seu estilo de escrita da juventude para esclarecer o que foram aqueles artigos. Em 1968, ele já havia publicado o grosso de sua obra (inclusive a trilogia de Santa María: *La vida breve*, *El astillero* e *Juntacadáveres*) de construção mais densa, o que lhe rendeu a fama de pessimista, e mesmo assim reincorporou o Periquito el Aguador sem prejuízo do senso de humor, da ironia, da criticidade. Será que o Onetti de 39 ainda estava no de 68?

Na explicação de Periquito el Aguador, ficam evidentes três aspectos enfrentados pelos idealizadores de *Marcha*: a perseguição que sofriam (todos os problemas do país eram culpa de Quijano) já que críticas tão agudas só poderiam descontentar parte da sociedade e do governo; a dedicação integral à revista (trabalhavam vinte e cinco horas por dia), sendo assim, a narrativa ficcional de Onetti refletiria essa escrita de horas vagas; e, a mais importante de todas, a preocupação com a formação da literatura nacional, então inexistente, como afirma ironicamente o narrador.

2.1.1 Formação da literatura nacional

É impossível empregar o conceito “formação da literatura” sem mencionar Antonio Candido talvez ainda hoje o maior crítico literário brasileiro. Candido nasceu em 1918 e publicou seu primeiro livro, *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, em 1945. Porém, já contribuía para as revistas *Clima* e *Folha da Manhã* desde 1941. Como Candido segue escrevendo, são mais de setenta anos de crítica.

Segundo Luís Augusto Fischer (2009, p. 170-173), o crítico brasileiro passou por duas grandes fases: a primeira como sociólogo na defesa do nacionalismo; sua tese de doutorado em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo – *Os parceiros do Rio Bonito* (1954) – traçou o perfil do caipira paulista. Sua formação uspiana talvez o tenha levado a confundir modernismo paulista com literatura nacional, mas a *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1957) é ainda hoje o melhor compêndio de história da literatura brasileira.

A partir dos anos 1970, Candido entra em uma segunda fase, como professor de literatura, na qual adota posturas mais cosmopolitas. A publicação do ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*, citado anteriormente em nota, é um marco dessa postura na qual Candido chega a defender a integração latino-americana por meio da literatura. É nesse período que trava diálogo com Ángel Rama e que a obra de ambos apresenta pontos convergentes. Candido inclusive participou da antologia *América Latina en su literatura*, organizada por César Fernández Moreno e editada em 1972, na qual publicou uma versão em espanhol de seu texto. Esse livro foi uma iniciativa da UNESCO com a intenção de reunir os mais renomados intelectuais latino-americanos para abordarem temas referentes à integração do continente, deixando transparecer qual era a orientação crítica do período. Participaram da coletânea Antonio Houaiss, Emir Rodríguez Monegal, Haroldo de Campos, Juan José Saer, Antonio Candido, Mario Benedetti, entre outros pensadores com prestígio semelhante ao dos mencionados.

Resumindo grosseiramente o argumento de Candido sobre a formação literária, uma literatura nacional está formada quando há um sistema literário em funcionamento, do qual participam o autor, a obra e o público, consolidando uma tradição que vai lentamente definir a originalidade dessa literatura. Em suas palavras: “[...] para se configurar plenamente como sistema articulado, ela [a

literatura] depende da existência do triângulo ‘autor-obra-público’, em interação dinâmica, e de certa continuidade da tradição” (2007, p. 17-18).

A consciência desse processo de formação é uma característica de grandes escritores preocupados em entender qual o seu papel na história literária do país. E, de acordo com a visão modernista de Candido, nos países do Novo Mundo, a consolidação do sistema deve passar pelo parâmetro nacional. Em suas palavras: “a literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexiste nas literaturas dos países de velha cultura” (2007, p. 20).

No Brasil, Machado de Assis preocupou-se com a formação de nossa literatura no canônico ensaio *Instinto de nacionalidade*, de 1873, no qual reflete sobre a literatura e a crítica brasileiras que tentam estabelecer a nacionalidade literária através da exaltação do local. Machado escreve: “[...] uma opinião que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (1997, p. 20). E prossegue: “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam” (1997, p. 21).

E aqui entramos em um tema caro tanto à literatura brasileira quanto à hispano-americana. O que determina que certa matéria literária seja representante da nacionalidade e outra não? No caso de Machado, seu ensaio está em oposição ao ideal romântico que colocava o índio e representantes rurais como figuras características do país. Num período em que o Rio de Janeiro começava a centralizar as manifestações políticas e artísticas, nada mais justo que uma narrativa sobre a cidade começasse a ser desenvolvida, projeto que Machado levou a cabo com maestria, embora só fosse tardiamente reconhecido, perdendo espaço à época para o projeto de José de Alencar.

Na Argentina, foi Jorge Luis Borges quem discutiu o mesmo tema em *El escritor argentino y la tradición*, que integra o livro *Discusión* de 1932. Borges, assim como Machado, questiona o pensamento vigente na cultura de seu país que estabelece o culto da cor local como tradição literária argentina. Para ele, o local é apenas um dos temas possíveis na criação literária e não exclui outros provenientes da tradição ocidental: “Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar

que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos” (1997, p. 5).

A resposta de Borges é ao gauchismo platino que retoma a estética romântica e eleva o homem rural à categoria de representante nacional. O *Don Segundo Sombra* de Güiraldes havia sido publicado em 1926 relendo a linhagem do *Martín Fierro* de Hernández (1872). Embora tivesse escrito poesia gauchesca em sua juventude, na maturidade literária, Borges assume a postura cosmopolita que o consagrou sem, no entanto, renegar a matéria advinda de sua nação. Como afirma Beatriz Sarlo:

No existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica? (2007, p. 11).

Luís Augusto Fischer contrastou a formação da literatura brasileira à argentina destacando o papel semelhante ocupado por Machado e Borges em cada um desses processos. Especificamente no que diz respeito à dialética local x nacional levantada por ambos os escritores, Fischer conclui:

Para Machado e para Borges, assim, era clara a consciência de que havia uma literatura em processo de formação e que se tratava de entender o que era mais adequado fazer acerca disso; nenhum dos dois aceitou a ideia de que fosse preciso permanecer exclusivamente nos temas locais para ajudar no processo, o que no entanto não significava que qualquer dos dois se sentisse obrigado a renunciar aos temas locais (2008, p. 86).

Diferentemente de Borges, Juan Carlos Onetti nunca se aventurou pelo universo literário dos *gauchos*. No entanto, seguindo o argumento levantado poucos anos antes pelo argentino (e, inconscientemente, muitos anos antes por Machado), Onetti questionou-se sobre a formação da literatura uruguaia em seus artigos para *Marcha*. Por que será que Onetti não aparece entre os grandes quando o tema é a formação da literatura? Fala-se muito dos textos de Borges e quase nada dos de Onetti. Se Ángel Rama (1926 – 1983) não tivesse morrido tão prematuramente, talvez tivesse concluído sua sistematização da literatura uruguaia, aos moldes do que fez Antonio Candido no Brasil, e destinado a Onetti o merecido lugar de destaque nesse processo.

A acidez e a ironia da linguagem empregada nos artigos de Periquito el Aguador podem ter sido um dos fatores que contribuíram para a interpretação desses textos como mera rebeldia adolescente. No entanto, Onetti demonstra desde cedo a lucidez de um escritor que reconhece uma literatura em construção, sem cair no discurso romântico do se não amarmos nossas letras ninguém o fará por nós (como deixa escapar Candido no prefácio à primeira edição de *Formação da literatura brasileira*, 2007, p. 11).

A postura de Onetti foi sempre a de ridicularizar toda manifestação literária que considerasse mera exaltação da cor local, da figura do *gaucho* ou de conteúdos rurais. Estando ele vinculado a uma revista de ideologia de esquerda, taxada de arruaceira pelo lado conservador, assinando uma coluna intitulada *La piedra en el charco*, ou seja, fator desestabilizante daquela cultura para ele estagnada, escondido sob o pseudônimo de *Periquito el Aguador*, através do qual brinca com a fábula do passarinho que quer apagar o incêndio sozinho, é explicável que a sua crítica não tenha sido levada muito a sério. Talvez nem fosse a intenção de Onetti no momento; no entanto, vistos de hoje, a partir de uma visada histórica que o coloca ao lado de Borges e Machado como pensadores da formação literária, esses artigos de *Marcha* mereçam ser analisados com mais cuidado.

Em *Señal*, seu texto de estreia na coluna, de vinte e três de junho de 1939, Onetti denuncia “la ostensible depresión literaria que caracteriza los últimos años de la actividad nacional [...] las letras siguen destilándose de las antiguas y patinadas plumas [...] la pereza mental de nuestra idiosincrasia criolla” (2009, p. 355). A indignação de Onetti será dirigida à imitação de modelos do passado, especialmente quando esse padrão é o da literatura rural. O escritor defende a literatura urbana como a representativa do período, já que é em Montevidéu que se concentra a maioria da população uruguaia e, por conseguinte, o poder simbólico da nação.

Essa afirmação que pode soar arrogante – ainda mais para ouvidos brasileiros acostumados à ditadura do modernismo (para usar uma expressão de Luís Augusto Fischer) que expandiu o padrão estético paulista a uma nação continental, desde sempre marcada pelas diferenças, que essa estética centralista renegou à condição de literatura regionalista – é mediada por aquilo que Onetti chama de fé na arte. Ou seja, que o escritor efetivamente conheça aquilo que está narrando para que essa obra não soe artificial e inverossímil. Em suas divertidíssimas palavras:

Declaramos en voz alta – para que se nos oiga en toda orilla del charco que apedreamos semanalmente – que si Fulano de Tal descubre que el gaucho Santos Aquino, de Charabón Viudo, sufre un complejo de Edipo con agregados narcisistas, y se escribe un libro sobre este asunto, nos parece que obra perfectamente bien. Pero muy bien. Lo único que rogamos a Fulano de Tal es que haya vivido en Charabón Viudo, en mayor o menor intimidad con el paisano Aquino y su torturante complejo (2009, p. 367).

É por isso que Onetti critica a narrativa de Carlos Reyles, segundo ele um intelectual que circula em ambientes urbanos, mas sente-se obrigado a criar para si a imagem de homem rural:

La personalidad de Reyles fue una de las más interesantes y típicas en nuestro ambiente. Realizó como nadie el tipo del ‘estanciero’, el señor semi feudal, culto, totalmente europeo por raza y formación, pero acriollado, buscando ser uno con la tierra donde le tocó nacer, por una necesidad de afirmación, prejuicio telúrico e intelectual – sospechamos – en este caso. Sus obras nacionales, *Beba*, *El terruño*, nos muestran un Uruguay visto por un espíritu extranjero (2009, p. 361).

Podemos pleitear, então, que para Onetti uma literatura que seja representativa das letras uruguaias deve encontrar uma técnica narrativa capaz de expressar o que de genuíno há no homem, seja ele urbano ou rural. Sabemos que isso não é tão simples assim, pressupõe um sistema literário maduro, com autores relendo a tradição, apropriando-se dela para dar um passo adiante.

No entanto, as críticas de Onetti não são sempre negativas. Francisco Espínola – amigo de Onetti e também um dos fundadores de *Marcha* – foi um dos poucos a receber uma nota elogiosa por seu *Sombras sobre la tierra*. O elogio procede justamente da conexão entre artimanha narrativa e matéria local fazendo com que o livro, segundo o juízo de Onetti, não seja mera reprodução de costumes e sim recriação ficcional da realidade objetiva. Dito por Periquito el Aguador:

[...] dos virtudes del libro que nos parecen fundamentales y a las cuales todos los que tenemos irrazonadas esperanzas en el futuro literario del Uruguay debemos estar agradecidos: *Sombras sobre la tierra* demostró que era posible hacer una novela nuestra, profundamente nuestra, sin gauchos románticos ni caudillos épicos; trajo hacia nosotros un clima poético, sin retórica, que emana de sus personajes y sus lugares, revelando la esencia angélica de los miserables. Evadida del naturalismo árido que la precediera, *Sombras sobre la tierra* avanza en un terreno de mayor riqueza, entre nieblas y actos desnudos, claro y misterioso terreno donde tiene lugar la aventura humana y su absurdo. Sería estéril intentar fijar la obra de Espínola en nuestra literatura, paralizada, sin derroteros. Pero algún día, cuando sea posible tener una visión organizada de nuestras letras, *Sombras*

sobre la tierra aparecerá como el más largo paso dado en su evolución y se nos mostrará como un recio tronco del que se desprenden nuevas y numerosas ramas; ramas que surgirán mañana, unas, y ramas cuya ascendencia no está hoy claramente evidenciada (2009, p. 375-376).

A citação demonstra a lucidez de Onetti a respeito da formação literária, antecipando inclusive a metáfora dos galhos que Antonio Candido vai utilizar mais tarde para explicar a relação entre a literatura brasileira e a portuguesa e o papel periférico que ambas desempenham na ficção ocidental: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” (2007, p. 11).

Embora “revelar a essência angélica dos miseráveis” soe um pouco romântico, está aí o programa de Onetti, o qual vai percorrer durante sua produção ficcional. A narrativa de Onetti enfocará os de baixo, representantes das classes populares que vivem diariamente “a aventura humana e seu absurdo”, no caos das grandes cidades, que é o ambiente que Onetti conhece suficientemente para narrar.

Se naquele momento não foi possível a Onetti definir a ascendência de Paco Espínola, hoje podemos visualizar o ramo que descendeu dele: o próprio Onetti, juntamente com Roberto Arlt, Eduardo Mallea e outros autores, dos dois lados do Prata, que ocuparam-se com a narração das trajetórias dos de baixo em ambiente urbano, fazendo eco ao que Faulkner, Hemingway e Céline, para citar apenas três, estavam fazendo em escala ocidental, dada sua posição metropolitana, antes mesmo de sua qualidade literária.

Constatar uma literatura em formação e compreender que intrinsecamente relacionada a ela está a dialética entre campo e cidade talvez seja o maior mérito do Periquito el Aguador. Abaixo transcrevemos trechos do melhor artigo escrito por Onetti no período, justamente por resumir seu pensamento quanto a essa temática com uma linguagem que, se na época não arrancava risos, hoje é certo que vai acontecer. Intitula-se *Literatura nuestra* e foi veiculado em vinte e cinco de agosto de 1939:

Los pocos datos que tenemos del concurso de cuentos que organizó *Marcha* parecen indicar una gran mayoría para aquellos trabajos cuyo argumento se desarrolla en el interior del país. [...] Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional, del tipo de lo que llamamos ‘literatura nuestra’, se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos. Todo esto, aunque él tenga su domicilio en Montevideo. Pero habrá pasado alguna quincena en la chacra de un amigo, allá por el Miguelete. Esta experiencia le basta. Para el resto

leerá el *Martín Fierro*, a Javier de Viana y alguna décima más o menos clásica. Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita. [...] Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan. La llegada al país de razas casi desconocidas hace unos años; la rápida transformación del aspecto de la ciudad, que levanta rascacielos al lado de una chata casa enrejada; la evolución producida en la mentalidad de los habitantes – en algunos, por lo menos, permítasenos creerlo – después del año 33; todo esto, tiene y nos da una manera de ser propia. ¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver y cada día menos, fatalmente? [...] Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad (2009, p. 367-368).

Onetti não admite que mesmo com a cidade de Montevideu crescendo a olhos vistos, principalmente depois da ditadura de Gabriel Terra, iniciada em 1933, não há interesse de jovens escritores que enviam seus textos ao concurso de *Marcha* por essa matéria urbana. Embora a afirmação de que não têm nada que ver com o passado seja um pouco incisiva, a indignação de Onetti é plausível, ainda mais se considerado que há um crescimento da literatura urbana na Argentina (principalmente com Arlt e Mallea) e no Ocidente.

Jorge Ruffinelli concorda com Onetti sobre essa questão e afirma:

La época batllista, que se extendió mucho más allá de las dos presidencias de Batlle y Ordoñez, e incluso de su muerte, no pareció significar para la literatura lo que ya habían significado para la vida social: un énfasis puesto sobre Montevideo, sobre el despegue industrial y comercial de los sectores medios, la constitución de una sociedad del ‘bienestar’ que se adelantaba, gracias a las reformas laborales y al proteccionismo estatal, a otros países de América Latina, y se ponía a la par de las naciones europeas más desarrolladas. Para la narrativa, y hasta para la poesía, seguía prevaleciendo, sin embargo, la vida azarosa (y ya anacrónica) del gaucho, que en algunos casos (Morosoli, Dotti) se acercaba a la realidad en la figura del campesino o el hombre del pueblo (1987, p. 25).

Sendo assim, Onetti mostra-se consciente da realidade social uruguaia e preocupado com os escritores para ele alienados e apegados ao passado. Logo Onetti, tantas vezes tido como alienado pela crítica. Periquito el Aguador refletiu constantemente sobre as sociedades uruguaia, rio-platense, latino-americana e europeia. Nos textos de 1940, a análise das circunstâncias atreladas à Segunda Guerra Mundial, das decisões de Franco, Hitler e Mussolini, bem como as possíveis consequências delas no outro lado do Atlântico, marcou a temática da coluna. Como afirma o próprio Onetti no texto de seis de dezembro de 1940: “Ahora ha llegado la

guerra, en Europa, por el momento. Pero, aunque no pasara de allí, sus colazos alcanzarán para aturdirnos por un rato largo o para poner al revés todo lo que hoy nos rodea” (2009, p. 387).

Sob a imagem de agitador, esconde-se um escritor consciente dos acontecimentos relacionados à política internacional e preocupado com os reflexos que isso teria nacionalmente, ainda que essa preocupação venha disfarçada na ironia de Periquito el Aguador.

Não poderia deixar de comentar um texto engraçadíssimo desse narrador. Ele conta que na Argentina estavam pleiteando a candidatura de Enrique Larreta ao Prêmio Nobel. Onetti não contém seu humor ácido e diz: “¿no hay en la Argentina escritores de más talento que don Enrique Larreta? Eduardo Mallea e Roberto Arlt, ponemos, por ejemplo” e dá o golpe final: “La gente leería *La gloria de don Ramiro y Zogoibi* y la calidad de las carnes que exportamos arrojaría un balance desfavorable para nuestra cultura” (2009, p. 403).

Nessas tiradas ácidas que causam risos ao leitor de hoje, mas provavelmente descontentamento aos leitores da época, Onetti delimita seu pensamento sobre literatura antecipando um juízo que a crítica faria anos depois. Em 1940 não era tão visível assim a qualidade literária de Arlt e Mallea; o grande nome era Larreta com a prosa rural de *Zogoibi*. No entanto, a história da literatura, vista de agora, reserva espaço importante a Arlt e Mallea e secundário a Larreta. No calor da hora, Onetti conseguiu fazer um julgamento que só se consolidaria posteriormente, o que demonstra a importância dos textos iniciais do escritor.

Com um estilo irônico – às vezes divertido, às vezes sério – Onetti analisa em *La piedra en el charco* a sociedade uruguaia, o panorama político europeu, a formação da literatura nacional, além de resenhar autores do período, demonstrando que sua atuação política é mais crucial do que costuma ser apresentada pela crítica.

2.2 GRUCHO MARX (1940 – 1941)

Groucho Marx, o célebre comediante norte-americano que fez fama na primeira metade do século XX, inspirou escritores de diferentes nacionalidades.

Antonio Candido é um dos que declaram sua admiração por Groucho; Juan Carlos Onetti encontrou a fórmula que precisava para continuar apedrejando a poça que para ele era a sociedade uruguaia.

Groucho Marx (Onetti faz questão de se apropriar do nome e apagar a letra o) é o segundo pseudônimo do escritor na revista *Marcha*. Aqui os artigos jornalísticos se transformam em outros dois gêneros: cartas e crônicas. As primeiras manifestações públicas de Groucho são através de cartas que ele supostamente envia ao diretor da revista. Nesse gênero, o narrador troca de papel com o leitor: se Periquito el Aguador recebia cartas de leitores incomodados com suas posições, agora é Groucho Marx que vai transformar-se no leitor descontente. É claro que através da linguagem irônica utilizada, Groucho acaba fazendo papel de idiota e o efeito crítico das cartas é muito semelhante ao dos artigos de Periquito el Aguador. Já nas crônicas, a linguagem segue sendo irônica, mas não tão escrachada e a compreensão dos textos torna-se mais linear.

Nos artigos de Groucho Marx, o centro não é a formação da literatura; seus temas giram na interpretação dos efeitos da Segunda Guerra Mundial na sociedade uruguaia. Um dos textos mais representativos dessa temática é *Churchill-Marx*, publicado em seis de dezembro de 1940. Em sua carta ao diretor, Groucho apresenta o projeto de Churchill no qual pretende conceder um seguro obrigatório para que as famílias com propriedades destruídas pelas ações de guerra pudessem reconstruí-las. Primeiro o narrador ironiza o projeto do governo inglês, sugerindo que ele conta antecipadamente com a vitória e faz diferenciação entre os contemplados:

El jefe de gobierno inglés se refirió a un proyecto de seguro obligatorio por el cual se reconstruirán todas las propiedades dañadas o pulverizadas por la guerra, una vez concluida ésta. El plan, que, no hay que decirlo, queda supeditado a un triunfo inglés, tiene efecto retroactivo. Conocido el espíritu británico, es presumible que las indemnizaciones no se limitarán a refaccionar las tiendas de Piccadilly ni las fábricas de Lancashire ni los barquitos de Southampton. Supongo que al que perdió bajo una bomba alemana cualquier cosa de valor, se la presentarán flamante o con poco uso allá por el día de la Victoria. Con la forzosa limitación de todo lo que es humano, me apresuro a conceder a los envenenados. Los soldados barridos en Francia y los civiles ametrallados en las ciudades inglesas no serán devueltos a sus deudos (2009, p. 415).

Depois, propõe que algo semelhante seja implantado no Uruguai: o plano Churchill-Marx, no qual não seriam as propriedades dos vitimados pela guerra que seriam reconstruídas, e sim a moralidade de qualquer pessoa que afirme ter

cometido desvios morais em nome da pátria. Basta um critério nacionalista para justificar qualquer irregularidade. Ao final do texto, Grucho conclui abruptamente, porque percebe que sua ideia não é tão original assim: “¿no habrán inventado ya en el Uruguay el sucedáneo del grandioso plan de Churchill?” (2009, p. 416).

Segundo o julgamento de Grucho, é muito fácil transformar em heróis aqueles que cometeram monstruosidades em nome da nação, na lógica “o fim justificam os meios”. Há uma defesa popular nesse comentário, já que não é a massa que precisa ter sua reputação limpa e sim os governantes que necessitam estar novos para o próximo desvio moral.

Como se pode ver, o alvo das pedradas agora é a sociedade uruguiaia, muito marcada pelos caminhos que na Europa levavam à instituição de governos autoritários. Nessa sociedade há uma classe especialmente atacada: os jornalistas. E aqui Onetti aproveita-se do distanciamento que a criação do narrador Grucho Marx, leitor de *Marcha*, lhe confere. É um mero espectador da situação toda, não pertence a essa categoria que critica semanalmente.

Para Grucho, a imprensa é um dos segmentos que ajudam a consolidar os governos autoritários, propagando seus feitos, encobrendo a crueldade de seus atos. O narrador trata os jornalistas como aqueles que “hablan en serio, todo el día, sobre cosas aburridas que ni siquiera existen y escriben por la noche sobre ellas, también en serio, para que los pavorosos miles de analfabetos que todavía leen diarios sepan qué deben pensar al día siguiente” (2009, p. 440).

O poder de convencimento da imprensa, a aliança com representações políticas de atuação duvidosa, a criação de notícias que beneficiam a ideologia defendida pelo jornal são questões que enfrentamos ainda hoje e que já eram discutidas por Grucho Marx. No artigo intitulado *Sin tema*, de vinte de dezembro de 1940, o narrador afirma ser o único jornalista que admite não ter sobre o que escrever. Mas como sabe lidar com a hipocrisia do meio, mesmo assim vai sugerir uma temática aos seus companheiros que não têm assunto e nem coragem de admitir isso.

Aproveitando a proximidade do Natal, Grucho sugere que esse seja o tema e, óbvio, não deixa de ironizar: “Claro que es de una peligrosa novedad; pero nuestros escribas se han caracterizado siempre por un temerario amor hacia la originalidad. Así anda el periodismo uruguayo” (2009, p. 421). Em seguida, o narrador ensina que o jornalista deve desenvolver esse tema, iniciando com uma descrição do estábulo,

do menino Jesus, da estrela, dos reis magos e de toda a simbologia que envolve a tradição cristã. Sugere até um título que certamente vai acelerar os corações mais sensíveis: “¿Qué te dejaron los reyes?” (2009, p. 421).

Apresentada a passagem bíblica, o próximo passo é vincular nessa história a sociedade uruguaia, que pode ser através do desejo de que todas as crianças do país sejam também lembradas e presenteadas na noite de Natal. E para demonstrar sua sensibilidade universal, o jornalista pode estender esses votos às crianças de todas as nações, “cándidas almitas que no tuvieron la suerte de haber nacido en este continente de la democracia y el derecho, cuna de Getulio Vargas, Franklin D. Roosevelt y otros grandes héroes y jefes de Estado de países amigos” (2009, p. 422).

Agora o jornalista que seguiu as orientações de Grucho Marx, além de não ter o que dizer, ser piegas e nada original, exalta uma democracia de fachada construída por aqueles ditadores que precisam da restauração moral tratada no outro artigo. Ao final do texto, o tom de brincadeira transforma-se em assunto sério:

Una recomendación de importancia: para hacerse una nota con el tema obsequiado, es imprescindible que el autor se le importe un afinado corno de los niños sin juguetes y de los niños que asesinan en Europa. Porque una persona capaz de sentir verdaderamente el asunto sólo puede decir al respecto la más rabiosa mala palabra de su repertorio. Y esto lo censuran en la redacciones y no lo pagan en las administraciones (2009, p. 422).

Então quem realmente se preocupa com a situação social, seja na Europa, seja na América Latina, não pode escrever para jornal, pois aí vai enfrentar uma das maiores armas dos governos ditatoriais: a censura. No fundo, a culpa do temor à originalidade que, para Grucho, assola a imprensa uruguaia não é só da incapacidade dos jornalistas e sim de políticas autoritárias que castram essa originalidade quando há.

Entre 1933 e 1938 o Uruguai obedeceu ao regime ditatorial instaurado depois do golpe de estado de Gabriel Terra, em trinta e um de março. Essa é uma data que aparece nos textos de Onetti para *Marcha*, nos quais desaprova o governo autoritário e mostra incompreensão das estratégias empregadas por Terra. No artigo *Exportando talento*, de oito de setembro de 1939, Onetti reclama: “no sabemos lo que pasó ¡aquí!, en la noche del 29 de marzo” (2009, p. 371). A censura era uma das estratégias utilizadas pelo novo presidente e é provável que seja essa

circunstância que o escritor condena. Francisco Espínola foi um dos perseguidos pelo governo de Gabriel Terra; sabendo da admiração de Onetti por Paco, e de sua repulsa a sistemas políticos autoritários, está justificada a condenação da censura em seus textos iniciais.

A paródia bíblica aparece em outro texto assinado por Grucho: *La guerra permanente*, de dez de janeiro de 1941. O narrador conta que na noite de Natal de 1940, por uma incrível demonstração de sensibilidade das duas partes, foram suspensos os bombardeios em cidades inglesas e alemãs. Grucho então decide “sacar partido de esos delicados sentimientos religiosos que laten en el pecho de los señores Churchill y Hitler” (2009, p. 424) e fundar sua própria religião, cujo personagem central não seria Jesus Cristo e sim as milhares de vítimas da guerra. Se os bombardeios fossem cessados no dia de nascimento de cada uma delas, teríamos a paz.

A segunda guerra mundial é o tema preferencial dos artigos de Grucho Marx; no entanto, o narrador trata de outros assuntos que estavam em voga na época. Freud e a psicanálise é um deles. Nos artigos aparece uma personagem com “un fuerte complejo de Edipo al calcañar izquierdo” (2009, p. 413) e outra com um “complejo fáustico” (2009, p. 423). A ironia de Grucho dá mostras da ampla utilização dos conceitos por diferentes setores da sociedade, muitas vezes sem o necessário conhecimento teórico. E não deixa de assinalar a presença da literatura na teoria freudiana.

Outro tema que aparece nesses primeiros textos é a tentativa de consolidação da identidade uruguaia como país do futebol, carnaval e turismo. Porém, o golpe de 1933 desmanchou essa tentativa e, segundo Grucho, transformou o Uruguai em um mundo cinza, com alma de tabelião do interior (2009, p. 437-438). Será esse mundo pós-golpe que Onetti retratará em sua narrativa ficcional e que, justamente por isso, está vinculada à realidade objetiva.

Ainda assim, futebol e carnaval aparecem nos artigos quando Grucho se dirige aos torcedores do Peñarol (2009, p. 430) ou descreve as peripécias do indivíduo fantasiado de César. Essa última crônica, aparentemente despreziosa, retoma o tema da guerra ao criticar a imprensa que dá mais espaço ao carnaval que ao bombardeio de Varsóvia (2009, p. 426).

O cinema também aparece, mas, de novo, para analisar a situação europeia: o filme citado é *O grande ditador* de Chaplin (2009, p. 446). Outra inclusão material

nos textos é o rádio, e este rebaixado à categoria de ladrão das horas de paz e silêncio antes dedicadas à leitura. Na crônica *Salud al primer cruzado*, de vinte e oito de março de 1941, Grucho tenta inocentar um assassino por haver cometido os crimes sob influência do que ouvia no rádio. O que hoje pode parecer absurdo retrata o estranhamento que essa moderna invenção causou à sociedade da época – e seu conservadorismo – possivelmente retomando a empreitada de Orson Welles e sua locução, em 1938, de *A guerra dos mundos*:

Caben dudas respecto a si dio primero con la voz de un cantor nacional, de un político en tren catequizador, de un comentarista de operaciones bélicas, de un personaje de folletín en noventa y seis episodios o de un *speaker* que anunciaba las bondades del tabaco Fumasoli. Lo indudable es que el hombre acabó loco (2009, p. 447).

Sendo assim, tanto Periquito el Aguador quanto Grucho Marx demonstram o engajamento de Onetti nas questões sociais e políticas de seu tempo que, embora venha disfarçado pela ironia desses narradores, dão mostras da visão do mundo do escritor. Assim como tentamos enfatizar no primeiro capítulo, a narrativa de Onetti não pode ser compreendida em sua totalidade através da receita da alienação, já que a análise dos textos iniciais pode indicar justamente o contrário.

3. AS CARTAS DE ONETTI PARA PAYRÓ

Assim como trechos de sua biografia e os artigos que escreveu para o semanário *Marcha*, as cartas pessoais de Juan Carlos Onetti sugerem uma postura diferente daquela tradicionalmente atribuída ao escritor. Entre 1937 e 1955 – sendo que a maioria das cartas foi escrita antes de 1941 –, Onetti correspondeu-se com o crítico de arte argentino Julio Payró (1899 – 1971). É provável que a amizade entre os dois tenha sido selada na casa do artista uruguaio Joaquín Torres García (1874 – 1949), admirado por ambos e uma figura intelectualmente importante no Uruguai das primeiras décadas do século XX. As visitas de Onetti a Torres García são descritas nas cartas e sabe-se que Julio Payró, educado na Europa, volta ao país em 1927 para estudar com seu antigo mestre, já que Torres havia sido seu professor em Barcelona.

A correspondência de Onetti com Payró foi encontrada pelo crítico Hugo Verani nos arquivos da Universidade de Notre Dame e do Getty Research Institute, ambos norte-americanos. A edição e fixação dos textos contribuiu para a recente mudança na recepção dos escritos de Onetti, na qual se pleiteia um autor mais heterogêneo do que costumeiramente aparece retratado. A análise das cartas alude a um Onetti sentimental, buscando a aprovação do já conceituado crítico, ao mesmo tempo em que se mostra muito seguro e confiante em uma obra até então composta de meia dúzia de contos trabalhosamente publicados.

3.1 UM HOMEM SENTIMENTAL

É comum que ao estabelecermos relações de amizade, deixemos transparecer uma imagem diferente daquela que sustentamos publicamente. Juan Carlos Onetti não foge a essa regra e a correspondência com Payró dá mostras disso. Por exemplo, nos vocativos iniciais das cartas: “Querido Payró” (2009, p. 35), “Querido Julio” (2009, p. 55), “Amigo Payró” (2009, p. 102), “Querido Julito” (2009, p. 124) que indicam carinho e admiração. À medida que a correspondência se

intensifica, as demonstrações de afeto vão ficando mais abertas e Onetti declara: “no me olvide y cuando quiera y pueda escríbame. Sólo la noticia de que me ha llegado carta suya alcanza para dejarme más contento” (2009, p. 37) ou “un abrazo de su amigo que lo quiere y extraña y quisiera poder estar con usted sin límite de tiempo y a solas” (2009, p. 116).

Onetti escreve a Payró para pedir pareceres sobre os textos que está redigindo, discutir temas de literatura e crítica, refletir sobre a realidade das guerras, mas também para dizer o que pensa sobre família e relacionamentos, deixando transparecer sua sensibilidade e, às vezes, fragilidade. Quando conhece a filha de Payró diz: “su niña es la muchacha más inteligente del mundo y también de Montevideo” (2009, p. 53). Em uma carta subsequente afirma: “me entristezco cuando veo niñitas de uno a cuatro años porque me gustaría mucho tener una” (2009, p. 145). O desejo de Onetti só se concretizará dez anos depois, quando nasce sua filha Litty. E depois disso, segundo os depoimentos de Dolly, o dia mais feliz da semana de Onetti era a sexta-feira, quando cuidava da filha e escrevia.

Mas a carta mais emocionada é aquela que descreve a separação de Onetti da sua segunda esposa, María Julia:

Unas pocas líneas, justamente ahora, después de tanto silencio, para cumplir con el deber de amistad de comunicarle que Mlle. Vibert, Mlle. Miracle, ha decidido cambiar su escritor de cuentos por un homérico narrador de viva voz. Vino, estuvo una semana conmigo, ofreció quedarse por encomiable espíritu de sacrificio y acabó por irse para siempre jamás en el ómnibus de las 8:30 de la mañana de hoy, lunes 10 de noviembre del enigmático año de 1941. No puedo decirle qué fue para mí esta semana. Tenerla a mi lado y verla ardiendo y en silencio, como una bestia enferma, de su amor por otro, ver su ‘cara de tierra y sus desesperados ojos’ vueltos hacia el recuerdo y la esperanza de otro hombre. Todo esto después de ocho años de milagro cotidiano, luego de haberme decidido yo a cimentar en piedra mi vida con ella, cortar el resto y hacerle un hijo (2009, p. 122).

Aqui talvez Onetti já esteja fazendo literatura, mas o fato de escrever essa carta a Payró, no dia em que é abandonado pela mulher, demonstra a confiança e a dependência dessa amizade. Na correspondência posterior, Onetti descreve sua vida de solteiro, o refúgio que encontrou em prostitutas e jovens mulheres com cara de inteligente que o admiravam ainda que estivesse barbudo e sem dinheiro (2009, p. 135). Isso porque, segundo ele, ao declarar sua profissão de escritor, despertava o interesse imediato dessas *gurisas* (2009, p. 132).

Seja nas declarações de afeto dirigidas a Payró ou nas confidências sobre sua vida privada, Onetti deixa transparecer nessas cartas seu lado mais frágil e sentimental, o qual contrasta com sua imagem de incomunicação e mau-humor. Documentos como esses servem para modular certas afirmações sobre o escritor uruguaio, as quais não revelam o quão complexa é a sua personalidade.

3.2 EM BUSCA DA APROVAÇÃO DO CRÍTICO

Além de respeito e admiração, as cartas de Onetti a Payró revelam um jovem escritor à procura do parecer do conceituado crítico. Segundo Verani:

La diferencia de edad (diez años) y de madurez cultural permiten deducir que el joven escritor se acerca al catedrático consagrado para plantearle sus criterios y proyectos, sus ideas literarias y artísticas, no en busca de orientación, sino, más bien, de autoafirmación, de valorización como escritor (2009, p. 13).

Assim, é provável que Onetti envie os manuscritos de seus contos e romances iniciais a Payró para receber a crítica de alguém influente no circuito cultural bonaerense, onde o escritor pretendia publicá-los. À carta de dez de julho de 1937, por exemplo, Onetti anexa uma peça de teatro (nunca encontrada) que havia acabado de escrever e solicita a análise de Payró: “no sé cuánto puede valer teatralmente (técnica, lenguaje, tiempo, situaciones, etc.) (2009, p. 38). E assim procede com a maioria dos textos que escrevia ou reescrevia no período: *El Pozo*, *Tierra de nadie*, *Tiempo de abrazar*, etc.

Quando a crítica de Payró era positiva, Onetti demonstrava gratidão e contentamento: “¿Qué decirle de su carta sobre mi islita, ínsula o islote [que aparece em *Tierra de nadie*]? Sigo creyendo que es exagerada. Pero esto no disminuyó mi gran alegría por haberle gustado tanto” (2009, p. 35). À medida que a intimidade entre os dois vai aumentando, e Payró começa a enviar críticas não tão positivas assim, Onetti lança mão dessa mesma proximidade para discordar: “me ha ofendido terriblemente su consejo de releer el libro. No debe dudar hasta ese punto de mis conocimientos idiomáticos” (2009, p. 82). De todo modo, os pareceres de Payró são

em sua maioria elogiosos e sua influência é determinante nesses anos de formação do escritor.

A correspondência sugere que Onetti utilizava sua amizade com Payró para interceder junto a revistas e editoriais. Em meados de 1937, escreve uma carta desaforada a Eduardo Mallea, então diretor do suplemento literário de *La Nación*, solicitando a devolução dos originais enviados, já que não foram publicados. Ele escreve: “si Vd. prefiere, puede hacer entrega de esos trabajos a Julio Payró [que tinha seus artigos constantemente publicados no jornal]. Creo que ésta sería la manera más rápida y cómoda para Vd.” (2009, p. 47).

Em seus períodos de dificuldades financeiras, Onetti recorria a Payró para que o indicasse a jornais ou lhe cedesse algumas das traduções que realizava: “las traducciones se aceptan de antemano; pero va sin decir que me animo con cualquier Ruy Barbosa” (2009, p. 70). Isso porque Payró traduzia, à época, textos da língua portuguesa para a espanhola; o conhecimento básico que Onetti tinha do idioma limitava seus trabalhos a autores menos adeptos ao palavrório de Ruy Barbosa.

Nas cartas, Onetti faz questão de relatar suas leituras e juízos críticos a Payró, provavelmente para não parecer inferior ao renomado crítico e continuar sendo aceito por ele: “leo Proust” (2009, p. 55); “me voy a leer a Faulkner y tomar mate” (2009, p. 72), “respecto al de Mallea, *Historia de una pasión argentina*, tomo nota y desconfío” (2009, p. 46). Aproveitando a citação, nota-se que os comentários de Onetti sobre Mallea são, em um primeiro momento, mais negativos, talvez em virtude das recusas em *La Nación*; porém, logo depois, Onetti muda de posição e passa a julgá-lo um dos maiores escritores argentinos, como demonstraram seus artigos para *Marcha*. E a insólita imagem de Onetti lendo Faulkner e tomando mate pode sugerir a construção de uma poética: técnicas e modelos norte-americanos metamorfoseados para representar a sociedade platina.

Sendo assim, mais do que uma amizade, Onetti procurava em Payró um interlocutor para suas primeiras produções, um juízo crítico que lhe abriria portas na cena cultural rio-platense. No entanto, mesmo sendo dez anos mais jovem e não tendo a mesma formação intelectual de Payró, Onetti mostra-se muito seguro de si e de sua obra, sugerindo até uma arrogância em certa medida inadequada a um escritor de vinte e poucos anos sem livro publicado.

3.3 SEGURO DE SI (ÀS VEZES ATÉ DEMAIS)

No período central de sua correspondência com Payró, entre 1937 e 1941, Onetti publica sete contos (três deles de autoria reconhecida posteriormente), uma novela e um romance. Sabe-se também que estava escrevendo *Tiempo de abrazar*, outro romance que só foi publicado em 1974. Essa produção seria muito maior se Onetti não fosse, nessa época, um escritor de horas vagas. Os empregos (na bilheteria do estádio Centenário, em uma agência de automóveis e em jornais e revistas) tomavam parte considerável do seu tempo. Ainda assim, Onetti confiava na qualidade de sua narrativa, às vezes demasiadamente.

Em uma carta, provavelmente de 1938, ele afirma estar trabalhando nas páginas “de la actual the best of the world” (2009, p. 56) referindo-se a *Tierra de nadie*. Em outra diz que a quantidade de trabalho o impede de “legar a las generaciones futuras algunos Quijotes y dos o tres Hamlets” (2009, p. 104). Em uma nova carta declara: “todo lo que escribo es bueno aunque no puesto a punto por falta de tiempo para dedicarle” (2009, p. 139).

Esses comentários irônicos sobre a qualidade de sua obra se repetem em vários trechos da correspondência. Quando *El Pozo* é publicado, Onetti envia uma edição a Payró, acompanhada de uma carta que diz: “me parece mil veces más verdadera, más mía, más caliente, que todas las bellas cosas que pudiera escribir y que he escrito” (2009, p. 93). Considerando que essas belas coisas são quatro contos, ainda que analisada a ironia do comentário, é possível interpretar o valor que concede a esse primeiro livro.

Ainda que essas afirmações devam ser interpretadas com o tom de piada tão costumeiro ao Onetti inicial, a repetição da brincadeira pode indicar uma tentativa de convencer o interlocutor da qualidade de sua narrativa, garantindo assim um forte aliado para a sua publicação. Como indica Hugo Verani, “consciente del valor de su obra, posición asumida sin jactancia ni falsa modestia, aunque a veces el duendecillo de la vanidad asoma y desliza frases, a menudo como chiste o broma, o como una suerte de reto tácito y deliberado al corresponsal” (2009, p. 15).

Em uma carta de 1938, talvez Onetti deixe esse duende da vaidade se manifestar. Ele está, com menos de trinta anos, imaginando o que vai dizer aos jovens escritores quando estes vierem lhe entrevistar:

A mi provecata edad es creíble que jóvenes y no tanto me pregunten, por caminos que suponen desviados y astutos, 'cómo hay que escribir'. Como soy paciente y – usted recordará – muy bien educado [...] aconsejo escribir como y que salga del forro del estómago (2009, p. 78).

A confiança no valor de sua obra é uma parte não muito conhecida do caráter de Onetti. As cartas mostram-no incomodado com a pouca recepção de seus textos e as dificuldades em publicá-los. Diferentemente do que costuma ser comentado, Onetti se preocupava em frequentar reuniões com escritores, exposições de arte e atos públicos e mostrava-se impaciente pela falta de ressonância de sua narrativa (VERANI, 2009, p. 14). Como defende Pablo Rocca, “conviene librarse de una vez por todas del mito de un Onetti incomunicable, ajeno u hostil a todo contacto” (2009a, p. 32).

Dessa forma, a correspondência com Payró, além de dar um singular depoimento sobre as dificuldades do mercado editorial rio-platense, indica que aquela fé na arte que Onetti declarava não ver em seus contemporâneos é um de seus traços de escritor.

3.4 EMPREGOS E DIFICULDADES FINANCEIRAS

Justamente porque o mercado editorial ainda incipiente não garantia o seu sustento, Onetti tinha que desempenhar outras funções para manter a si e a família. Esse dilema é relatado a Payró; em um primeiro momento, a vontade de escrever é tanta que as dificuldades sequer o incomodam:

Este portentoso empleo comercial no ha llegado a molestarme. Es tan ridículo en tarea y en sueldo que me alcanza para reírme solo. También para sacar un crédito de 72 libros en la Editorial Ercilla y para Thalen's Windsor y etc. ¿Qué más? Escribo y Mlle. Vibert sigue pintando (2009, p. 43).

É uma pena que só tenhamos acesso às cartas de Onetti a Payró. Pelo que se pode inferir, as cartas que Payró escrevia, que Onetti não conservou, vêm cheias de acontecimentos, palestras, viagens que a posição de crítico consagrado

possibilitava. Restava ao jovem Onetti o relato da vida cotidiana de um aspirante a escritor, com todos os empecilhos que essa condição pode causar: “El trabajo diario tan estúpido y el tiempo que se pierde y el esfuerzo que es necesario hacer para ‘casi ningún día sin escribir’, producen crisis de desaliento. Pero se escribe y se está bastante contento” (2009, p. 70).

Com o passar do tempo, no entanto, os problemas financeiros começam a incomodá-lo: “y el trabajo, que aumenta cada día porque cada día hay menos dinero y todas las economías caen sobre mi lomo” (2009, p. 96). Mesmo assim, segue escrevendo: “hay que hacer periodismo y fabricar apresuradamente novelas que puedan conmover la cuenta bancaria de algún editor yanqui” (2009, p. 98), reiterando as dificuldades do mercado rio-platense e tentando abrir novas possibilidades de publicação que, ao menos nesse período inicial, não acontecem.

Se analisada toda a trajetória de Onetti, não se pode dizer que chegou a viver bem financeiramente somente em função de sua literatura. Nos anos sessenta, auge de sua consagração, chegou a levar uma vida confortável, mas logo teve que voltar a colaborar para jornais e revistas, inclusive em seu período madrilenho. No entanto, ainda nos anos iniciais, teve alguns curtos períodos de aburguesamento, como ele mesmo declarou, principalmente quando era funcionário da agência Reuters: “la familia se me ha aburguesado en forma alarmante y se traslada a Carrasco. Si la peste económica me continúa, es fácil que en diciembre siga ese rumbo y veranee, también burguesamente” (2009, p. 82).

Essas “experiências burguesas”, contudo, não tiraram de Onetti sua consciência de classe, acostumado ao trabalho árduo e ao estilo de vida humilde. Talvez por isso, em 1955, a correspondência com Payró é interrompida grosseiramente, segundo Onetti, por não aguentar mais suas repreensões burguesas (2009, p. 159).

O jovem Onetti, interessado nos julgamentos críticos de Payró, na sua influência no meio intelectual, é capaz de transpor a diferença de classe, afinal, sairia ganhando com isso. Já o Onetti consagrado, talvez tanto quanto Payró em 1955, não pode continuar relevando juízos com os quais não concorda. De forma alguma estamos sugerindo que a amizade de Onetti e Payró foi mero interesse – a análise das cartas demonstra uma genuína admiração pelo crítico – entretanto, essas nuances da personalidade do escritor depõem a favor da hipótese deste

trabalho: a narrativa e a biografia de Onetti são muito mais heterogêneas do que se costuma alegar.

3.5 REFLEXÕES SOBRE LITERATURA E CRÍTICA

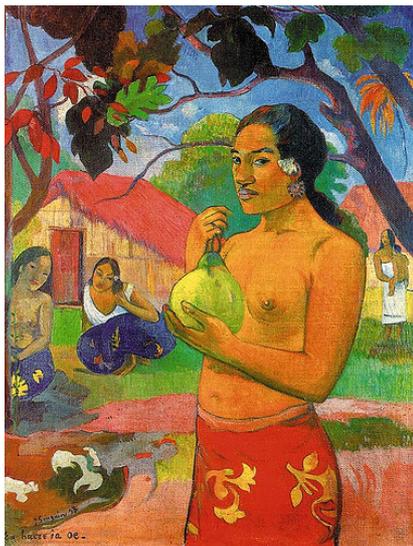
Como a escrita dos artigos para *Marcha* e das cartas para Payró foi simultânea durante três anos, é normal que temas abordados na revista migrem para sua correspondência pessoal. Em uma carta de 1937, Onetti reflete sobre o papel do crítico, seja na literatura ou na pintura: “siempre he pensado que la crítica debía ser así. Tomar los elementos, las sensaciones de belleza de una obra de arte y hacer con ellas una nueva belleza” (2009, p. 37). Talvez para enaltecer o ofício de seu interlocutor, Onetti afirma ter aprendido mais com a crítica de pintura do que com a literária. Hugo Verani levou a sério a afirmação do escritor e publicou na revista *Insula* ~ 750, de junho de 2009, o artigo *Onetti y la pintura*. Nesse texto, Verani apresenta o relacionamento de Onetti com Payró e Torres García que, segundo ele, levou-o a exaltar os artistas que admiravam:

No debería extrañar que Onetti, familiarizado con el arte moderno, y apoyado por Joaquín Torres García y Payró, comprendiera el legado de los pintores de fines del siglo XX. El realismo de Rousseau, Cézanne y Gauguin posee la cualidad de transponer la vida diaria, cotidiana, a un mundo imaginario que nada tiene que ver con el llamado realismo mágico, mítico. Todo pertenece al orden de lo natural, de lo reconocible e inmediato, adhesión a la realidad, ajena, sin embargo, al concepto convencional de realismo (2009, p. 27).

Onetti viu, então, conexões entre o que seus amigos (e esposa) pintores admiravam e a narrativa que escrevia. Embora o conceito de realismo mágico aplicado à literatura seja posterior a essa primeira fase de Onetti (o prefácio canônico de Alejo Carpentier é de 1949) é possível essa relação entre pintura e literatura já que, assim como em Rousseau, Cézanne y Gauguin, a obra de Onetti não desenvolve o realismo mágico.

Sobre Gauguin, o preferido, o escritor discorda de Elie Faure, autor de *Historia del arte*, a respeito de sua debilidade se comparado a Cézanne. Para ilustrar a crítica, Onetti cita o quadro *Mujer con fruto*, que conheceu na casa de Payró:

Yo, miope de mí, siento que ese cuadro es perfecto. Matemáticamente perfecto, si se exige el término, en dibujo y color. Y aventaja 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 (2009, p. 42).



Mujer con fruto – Paul Gauguin²⁰

Percebe-se que Onetti não domina a linguagem da crítica de arte, por isso utiliza as categorias que conhece: o quadro tem poesia. Mesmo assim, tenta apropriar-se dessa outra manifestação, talvez para garantir a continuidade da troca de cartas com Payró. Ainda sobre Gauguin, Onetti chega a projetar uma vida semelhante à do artista na ilha paradisíaca do Taiti. Na época de sua ascensão financeira, planeja: “quiero comprarme un terreno en una playa, lejos, hacer un rancho, conseguir veinte o treinta pesos mensuales de renta y *so long*. Es la sustitución de Tahití” (2009, p. 128). O projeto de Onetti não foi concretizado, no entanto, transfere seus planos aos personagens de *Tierra de nadie*, que também sonham com uma ilha paradisíaca.

Outro artista que é foco das análises dos correspondentes é o amigo em comum Torres García. O pintor uruguaio trasladou-se muito cedo a Barcelona, onde começou a definir seu traço. Depois passou por Nova York, Itália e Paris, até voltar a

²⁰ Disponível em: <<http://www.flickrriver.com/photos/8449304@N04/2551105498/>>. Acesso em 2. fev. 2012.

seu país natal, em 1934, quando inicia uma série de palestras e oficinas para jovens artistas²¹. É provável que Onetti e Payró tenham se conhecido em um desses cursos, então é explicável que ambos mantenham um especial afeto pelo pintor.

Nas cartas, Onetti discute a postura de Torres na qual os artistas platinos não devem continuar imitando os europeus, devem construir uma identidade própria. Como mostram os textos de *Marcha*, nos quais defende a formação de uma literatura nacional que não seja cópia do passado, nem de modelos importados, pode-se entender que Onetti compartilha dessa visão de Torres quando exprime:

No acepto ser un Achard [Marcel Achard, dramaturgo francês] platino. O Willy [William Shakespeare, segundo as notas de Verani] o un corno. O, si no hay más remedio, un tal Onetti, de Uruguay S. A. No sé si es americanismo; pero me está dando náuseas el 'escribir bien'. Pienso en alguna manera, otra, más despreocupada, más directa, semi lunfarda, si me apuran (2009, p. 60).

Um escritor à procura de sua poética. Percebe-se que a preocupação com a formação de um sistema autônomo dos modelos europeus é uma inquietação da época, até porque, com a destruição causada pelas guerras mundiais, havia a esperança de que a América Latina passasse a exportar conteúdos artísticos e culturais. Porém, Onetti mostra-se mais cabreiro com essa ideia do que Torres; o escritor uruguaio defendia que, enquanto a nacionalidade fosse entendida como exaltação da cor local, dificilmente a literatura dos países latino-americanos conseguiria transpor as fronteiras do continente (2009, p. 60).

Essa discussão sobre nacionalismo e americanismo ocupa a maioria das cartas destinadas a falar de Torres García. Em seu regresso a Montevideú, o artista propunha o construtivismo como a nova arte da América, em oposição à arte figurativa associada à tradição crioula (ROCCA, 2009a, p. 19). Isso vai ao encontro do projeto de Onetti para a literatura: a criação ficcional distanciada da exaltação da cor local. As ideias convergentes aproximaram os dois; Onetti afirma em um texto de *Marcha*:

La obra de Torres García y su personalidad actúan ya de manera invisible entre nosotros. Y más tarde o más temprano servirá de punto de arranque para una pintura sin sentimentalismo, sin literatura, sin ranchitos de paja y

²¹ Informações disponíveis no site do Museu Torres García: <<http://www.torresgarcia.org.uy>>. Acesso em 2. fev. 2012.

de terrón, sin querubines rubios, sin madres amorosas y de robustos pechos. Una pintura, simplemente (2009, p. 402).

Há outro tema, mencionado rapidamente, que merece atenção. Onetti critica a fé religiosa de Torres, colocando-a na contramão de seu ceticismo. No entanto, em quase todas as cartas Onetti faz uma referência a Deus: “Dios le dé salud y larga vida” (2009, p. 43), “Quiera el Señor que me equivoque” (2009, p. 46), “Sólo Dios sabe lo que va a resultar de ahí” (2009, p. 59), “Yo sé que Dios me lo perdonará” (2009, p. 100). É claro que podem ser apenas vícios de linguagem, mas um cético convicto não evitaria tais expressões?

Desse modo, as cartas a Payró servem para Onetti investigar o que seu interlocutor pensava sobre as polêmicas que envolviam crítica e literatura no período, aproveitando esse diálogo para amadurecer as posturas que exprimiria nas páginas do semanário *Marcha*.

3.6 LIGADO NO MUNDO

Como não poderia deixar de ser, a preocupação com o desenrolar da ditadura franquista na Espanha, a revolução soviética e os rumos da segunda guerra mundial não passaram despercebidos na correspondência de Onetti com Payró. O autor uruguaio apresenta aqui o mesmo ponto de vista que já expressara em *Marcha*, a condenação de políticas autoritárias:

[...] la guerra próxima parirá el fascismo o la otra cosa innombrable para buena parte del mundo [...] habrá capital, ricos y pobres, exploradores y explorados [...] yo creo que así como hemos importado el liberalismo y la democracia, los modelos de Jean Patou, los chorizos frankfurter, el psicoanálisis y Carlos Gardel y etc., importaremos también el nazismo u otra forma de la bestia. Ya hemos empezado” (2009, p. 59).

A ironia onettiana deixa transparecer que a sociedade uruguaia se formou na base de influências estrangeiras, mesmo que seja a música do vizinho Gardel. Mas deixa claro que a importação do nazismo, a besta, terá consequências irreparáveis.

Há outra manifestação externa que ocupa algumas linhas das cartas de Onetti: “tengo unos discos de jazz [...] los estoy escuchando en todos los momentos posibles y con mucha atención. Eso es el instinto suelto, digan lo que quieran los intelectuales jazzistas” (2009, p. 69). Assim como se encantou com aquela mulher do povo que colhia frutas no quadro de Gauguin, Onetti admira agora essa música surgida da cultura popular norte-americana. Da mesma forma, vai usar a sua arte para representar pessoas comuns no seu drama diário pela sobrevivência.

A correspondência de Juan Carlos Onetti com Julio Payró é parte fundamental dos textos iniciais do escritor, na medida em que revela posturas, preocupações e opiniões aparentemente ausentes em sua obra literária, mas importantíssimas para uma mudança na recepção desta. Juntamente com os artigos para *Marcha*, desponta um Onetti diferente do habitualmente retratado, o que vai possibilitar novas leituras de seus contos e romances.

4. OS PRIMEIROS CONTOS

Juan Carlos Onetti publicou contos antes de romances e continuou desenvolvendo o gênero durante toda a sua vida literária. Mario Vargas Llosa o considera um soberbo contista, comparável aos grandes nomes da literatura contemporânea: Borges, Rulfo, Scott Fitzgerald, Faulkner (2008, p. 65).

Contudo, sempre que se analisa a ficção de Onetti, o problema do gênero literário aparece, porque narrativas escritas originalmente para serem contos passam a integrar romances, e capítulos de romances são publicados isoladamente sob a forma de contos. Um exemplo disso é *La casa en la arena*, conto de 1949, que Onetti inclui em *La vida breve*, de 1955, como um capítulo. Ou *La total liberación*, apartado do conjunto de *Tiempo de abrazar* para ser publicado isoladamente. Como afirma Antonio Muñoz Molina, “es posible, y necesario, leer los cuentos como capítulos de una novela, igualmente pueden distinguirse en las novelas unidades menores y autónomas que se mezclan en un flujo mayor, y éste es uno de los placeres más excitantes de su lectura” (2009, p. 17).

A necessidade de participar de concursos ou de aproveitar oportunidades surgidas em revistas, provavelmente fazia Onetti adaptar a narrativa que vinha escrevendo às exigências desses veículos. Por outro lado, essa maleabilidade concede à escritura de Onetti uma impressão de unidade que sugere a leitura de cada texto seu – seja conto, novela ou romance – como capítulo de uma obra maior que seria a narrativa total onettiana. Roberto Ferro defende essa ideia em seu livro *Onetti/La fundación imaginada: la parodia del autor en la saga de Santa María* (2003): “he leído el corpus onettiano desde ‘Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo’ hasta *Cuando ya no importe*, a partir de la premisa de que era un único texto” (2003, p. 383).

Essa análise, que contribui muito para a compreensão de rupturas e continuidades (de estilos, formas, temas) na obra geral do escritor, pode desatrelar cada texto específico da matéria histórica que o gerou, correndo o risco de cair em uma crítica metafísica recheada de lugares-comuns.

Muñoz Molina segue uma linha de raciocínio semelhante à de Ferro: os contos e os romances de Onetti “son fragmentos de ese gran libro de libros que lleva medio siglo escribiendo” e acrescenta:

Las divisiones académicas, las minucias sobre los géneros, sobre lo mayor y lo menor, con casi ningún otro autor se vuelven tan inútiles como con Onetti, en parte porque ha cultivado siempre, con igual lealtad, la novela y el cuento, y en parte sobre todo porque en ambos casos ha alcanzado por perfecta regularidad la maestría (2009, p. 15).

O fato de Onetti ter escrito contos e romances de qualidade não invalida a classificação dos textos em gêneros diferentes. Entendemos que para analisar integralmente a narrativa de Juan Carlos Onetti é importante considerar as estratégias compositivas e o manejo das técnicas de narração empreendido, seja em relatos breves ou longos.

Ricardo Piglia publicou em 1987 suas *Teses sobre o conto*²² que são basicamente duas: 1) um conto sempre conta duas histórias e 2) a história secreta é a chave para a compreensão da forma do conto. Depois, Piglia analisa renomados contistas com base nessa classificação e chega à conclusão que no conto clássico (Poe) o narrador conta uma história anunciando que há outra subentendida, já o conto moderno (Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, Joyce) narra as duas histórias como se fossem uma só.

De acordo com Piglia, autores como Borges, Kafka e Hemingway distenderam de tal forma a linha que une a história oficial à secreta em seus contos que criaram estilos próprios de narrar. Para Pablo Rocca, os contos de Onetti aparentemente se acomodam na segunda tese de Piglia (2009a, p. 42). Uma análise mais detida dos contos iniciais do escritor poderá elucidar a questão.

Antes disso, é importante destacar que há diferenças de autoria nos contos aqui selecionados. *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo* foi submetido ao concurso do jornal *La Prensa* com o pseudônimo Petrushka. No entanto, quando resultou premiado, Onetti assumiu a autoria para retirar os quatrocentos pesos que lhe cabiam. *El obstáculo* e *El posible Baldi* não passaram por concurso; foram enviados aos jornais já com a assinatura de Onetti. Esses três primeiros contos só foram recopilados em livro em 1974, na edição *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, organizada por Jorge Ruffinelli.

O crédito de *El fin trágico de Alfredo Plumet* foi para um tal Pierre Boileau, adaptado por Jean Samal, e o de *Crimen Perfecto* para Regy. São textos que Onetti, como secretário de redação de *Marcha*, escrevia às pressas para completar espaços

²² Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>>. Acesso em: 3. fev. 2012.

vazios da revista. O escritor só reconheceu a autoria desses contos na década de 1980, para Omar Prego.

Onetti inscreveu *Convalecencia* em um concurso de *Marcha*, com o pseudônimo feminino H.C. Ramos. Chegou a redigir declarações da autora: “Pienso que aún no hay una literatura auténticamente femenina y que a la vez pueda interesar a toda persona inteligente” (ONETTI, 2009, p. 1046). O conto foi premiado no concurso e Onetti não assumiu sua autoria na época, e ninguém foi retirar os cem pesos do vencedor. Admitiu que o conto era seu somente em 1972, a Ramon Chao. Também foi publicado pela primeira vez em livro na obra de Jorge Ruffinelli.

Un sueño realizado foi enviado para *La Nación*, sem concurso, já com a assinatura de Onetti. Foi o único texto desse período inicial que o escritor autorizou a inclusão em seu primeiro volume de contos: *Un sueño realizado y otros cuentos* (1951). Essas variações quanto à autoria são determinantes na identificação do estilo narrativo empregado em cada um dos contos, como uma análise mais pontual dos textos tentará demonstrar a seguir.

4.1 AVENIDA DE MAYO – DIAGONAL – AVENIDA DE MAYO (1933)

Esse conto foi o primeiro relato publicado de Onetti e saiu em 1933, no jornal argentino *La Prensa*. Segundo Francisca Noguero Jiméneez, esse texto inicial já apresenta os traços característicos de sua literatura (2009); o jovem de vinte e quatro anos já dava mostras de que se tornaria um grande escritor.

A narrativa começa com alguém cruzando o trânsito para chegar até Florida, já à época de publicação do conto uma famosa rua comercial de Buenos Aires. Está ambientada a ação. O protagonista enfrenta, desde o primeiro parágrafo, dois obstáculos típicos da capital argentina: o trânsito e o frio. Porém, enfrenta-os com coragem:

Le sacudió los hombros un estremecimiento de frío, y de inmediato la resolución de ser más fuerte que el aire viajero quitó las manos del refugio de los bolsillos, aumentó la curva del pecho y elevó la cabeza, en una búsqueda divina en el cielo monótono. Podría desafiar cualquier temperatura; podría vivir allá abajo, mas lejos de Ushuaia (2009, p. 3).

Nessa breve menção a Ushuaia, a cidade mais ao sul da Argentina e, por isso, uma das mais frias, o narrador onisciente conduz o leitor à mente da personagem, no momento em que ela imagina estar no Alasca de Jack London. Esse controverso escritor norte-americano foi sugado pela febre do ouro que no final do século XIX levou centenas de estadunidenses e canadenses a cruzar as fronteiras entre os dois países em busca do metal precioso.

A personagem está imersa em um ambiente onde mescla enredos criados por London à vida que este levou, quando é chamada de volta à realidade por um carro que quase a atropela em Rivadavia, outra rua de Buenos Aires. Como aqueles buscadores do ouro de seu sonho (embora seja sonho de olhos abertos) a personagem sai vitoriosa em seu conflito com o carro, mantendo a sensação de confiança que sustenta desde o início do conto.

Caminhando pelas ruas da cidade visualiza um cartaz onde estão Clark Gable e Joan Crawford, provavelmente do filme *Dancing Lady*, cuja estreia aconteceu em 1933: “en el afiche los hombros potentes de Clark Gable y las caderas de la Crawford” (2009, p. 3).



Cartaz do filme *Dancing Lady*, de 1933²³

Este dado material, o cartaz, faz a personagem lembrar-se de um sonho com uma mulher que tinha rosas brancas no lugar dos olhos, provavelmente a mesma rosa que Crawford segura no cartaz. Daí o fluxo de consciência faz a personagem

²³ Disponível em: <http://www.loslocosdelcine.com/2010_11_01_archive>. Acesso em 4. fev. 2012.

retornar ao sonho anterior ambientado nos romances de Jack London: “instaló las luces robadas al auto en el cielo que se copiaba en el Yukón” (2009, p. 4), justamente o rio que corta os Estados Unidos e o Canadá, na altura do Alaska, e que foi navegado pelos integrantes da corrida pelo ouro de Klondike²⁴.

É nesta altura do texto que descobrimos a identidade da personagem: Víctor Suaid²⁵. A imagem de uma mulher que cruza por ele na rua o traz novamente para a realidade; o perfume dela faz com que se lembre de outra mulher que, como o leitor saberá adiante, é o motivo da caminhada de Suaid.

Novamente através do fluxo de consciência, o narrador nos leva até a infância da personagem, quando um professor de geografia pregava: “Norteamérica compró Alaska a Rusia en siete millones de dólares” (2009, p. 4). A lembrança do dado histórico leva-o a um novo sonho; dessa vez ele presencia a queda do czar Nicolás II, decretando o fim da Dinastia Romanov, que governou a Rússia até a Revolução de 1917. “Stalin suprimió la sequía en el Volga” (2009, p. 5) apregoa o narrador, sugerindo, na metáfora, que a Rússia, assim como o rio Volga, o mais longo da Europa, estava seca durante a dinastia e agora a política stalinista reverteria isso.

Suaid regressa à realidade quando chega ao seu destino: a Diagonal em frente ao banco *Boston Building*. E então sabemos que o motivo da caminhada é encontrar María Eugenia, objeto de seu desejo, cujo paradeiro não fica evidente no enredo. Pode ser que trabalhe no banco ou nas imediações desse centro comercial bonaerense, ou que seja apenas uma lembrança do passado – já que Suaid a conhece há tempos: “sólo una vez la había visto de blanco; hacía años” (2009, p. 5) – que vem à tona porque algo marcante para os dois aconteceu naquele endereço.

Enquanto aguarda por María Eugenia, Suaid sente medo pela primeira vez: “Tuvo miedo. La angustia comenzó a subir en su pecho” (2009, p. 5), sentimento que não experimentou nem no quase atropelamento da rua Rivadavia, nem em suas viagens mentais por territórios russos e norte-americanos. Esperando María Eugenia, recostado à parede, Suaid observa as notícias nos painéis eletrônicos: “Ayer en Basilea – se calculan en más de dos mil las víctimas” (2009, p. 5). Possivelmente o narrador faça aqui uma referência à suposta neutralidade da Suíça durante a primeira guerra, neutralidade esta que não deixou de vitimar pessoas.

²⁴ As informações referentes à vida e obra de Jack London foram retiradas da página do autor: <<http://www.jacklondon.com>>. Acesso em 4. fev. 2012.

²⁵ O sobrenome árabe pode referir-se à imigração desses povos para a Argentina e demais países da América do Sul no final do século XIX.

Então fica enraivecido com o anúncio, mas volta a María Eugenia, seu foco do momento:

Sabía que María Eugenia venía. Sabía que algo tendría que hacer y su corazón perdía totalmente el compás. Lo desazonaba tener que inclinarse sobre aquel pensamiento; saber que, por más que aturdiera su cerebro en todos los laberintos, mucho antes de echarse a descansar encontraría a María Eugenia en una encrucijada (2009, p. 5).

Contudo, o medo de enfrentar a mulher é tanto que procura desculpas para fugir: “Por un cigarrillo... iría hasta el fin del mundo” (2009, p. 6). Os anúncios de vendedores a sua volta provam que não precisaria ir tão longe para saciar o vício. É quando ele avista o rosto de María Eugenia: “venía con su traje blanco” (2009, p. 6); o medo do encontro faz com que se esconda atrás da nuvem de fumaça de seu próprio cigarro. Desvia o olhar para as notícias do painel: “El corredor Mc Cormick batió el record mundial de velocidad en automóvil – Hoy en Miami alcanzando una velocidad media” (2009, p. 6). A informação é cortada por outro sonho: agora Suaid é o responsável pela sabotagem do carro de Jack Ligett, o adversário de Cormick.

Foge para não ser pego e nesta altura do conto realidade e sonho se fundem em uma mesma tentativa de fuga. Não pode encarar Cormick, nem María Eugenia. Empreende o caminho de volta pelas mesmas ruas que o levaram até a Diagonal, mas agora não havia mais espaço para o devaneio:

Sin necesidad de pensarlo, inició el retroceso por Florida. La calle desierta de ensueños [...] Era la hora del anochecer en todo el mundo. En la Puerta del Sol, en Regent Street, en el boulevard Montmartre, en Broadway, en Unter den Linden, en todos los sitios más concurridos de todas las ciudades, las multitudes se apretaban, iguales a las de ayer y a las de mañana (2009, p. 8).

Independentemente de sua covardia, o ocidente continuava seu ciclo, as grandes cidades, todas muito parecidas, seguem sua rotina caótica. No entanto, a covardia de hoje pode não ser a de amanhã: “¡Mañana! Suaid sonrió, con aire de misterio” (2009, p. 8), indicando que no dia seguinte faria novamente o percurso Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo, e que provavelmente isso se repetiria por muito tempo; talvez sua vida se resuma a esse trajeto.

No caminho de volta passa pelo inglês Owen, incumbido de marcar as sete badaladas, possivelmente da Basílica do Santíssimo Sacramento (à época recém-construída, em 1916), muito próxima à Florida. Owen dirige uma única palavra a

Suaid: Ya. Ele lembra que “Ya’ podía ser español o alemán; y de aquí surgían caminos impensados, caminos donde la incomprendible figura de Owen se partía en mil formas distintas, muchas de ellas antagónicas” (2009, p. 9). O narrador que já havia passado pelos Estados Unidos, Rússia e Basileia, agora encontra o inglês que pronuncia uma palavra do idioma alemão, antecipando a disputa chave da segunda guerra mundial.

Ao final do conto, Suaid “se encontraba cansado y calmo, como se hubiera llorado mucho tiempo. Mansamente, con una sonrisa agradecida para María Eugenia, se fue hacia los cristales y las luces policromas que techaban la calle con un pulsar rítmico” (2009, p. 9).

Parece que a teoria de Ricardo Piglia se aplica a este conto de Onetti. Temos duas histórias: 1) a real: um homem apaixonado vai todos os dias ao mesmo lugar na esperança de reencontrar a amada; 2) a do sonho: dados materiais presentes em qualquer cidade cosmopolita fazem esse homem entrar em um estado de devaneio, no qual interage com modernas figuras do mundo ocidental.

Como bem diagnosticou Rocca, essas duas histórias se adequam a segunda tese de Piglia, já que o narrador onisciente se serve do fluxo de consciência para narrá-las como se fossem uma só. Onetti reconheceu a influência de Joyce (o título desta tese não é um mero jogo de palavras, Joyce é determinante para Onetti no período de sua formação como escritor) neste primeiro conto “a pesar de que todavía no había descubierto el monólogo interior” (apud RUFFINELLI, 1987, p. 19). Daí porque mantém o narrador de terceira mesmo quando está na mente da personagem, ao invés de adotar o discurso indireto livre.

Há um jogo interessante no cruzamento desses dois enredos. A matéria histórica – a busca pelo ouro que marcou a América anglo-saxônica no final do século XIX; a revolução russa de 1917 e as vítimas da Basileia – aparece quando a personagem está em devaneio que, por sua vez, é causado por um dado material: cartazes de cinema, anúncios, notícias.

Essa combinação entre materialidade histórica e sonho foi uma das formas que Onetti encontrou para que a realidade objetiva estivesse presente em sua obra metamorfoseada em literatura, já que há um exercício de linguagem que afasta o texto ficcional do retrato jornalístico.

Novamente é possível um diálogo com Piglia, já que a história central do conto é precisamente a secreta, que apresenta manifestações típicas do mundo

ocidental nas primeiras décadas do século XX: literatura norte-americana, cinema, confrontos EUA x Canadá, a Rússia antes e depois da revolução, a verdade sobre a Basiléia, a velocidade nas grandes cidades.

Com a maturidade, Onetti vai aprimorar suas estratégias narrativas. Contudo, esse primeiro conto já demonstra sua preocupação em escrever uma literatura vinculada à realidade objetiva, à sociedade da época. Francisca Jiménez afirma sobre o conto: “mientras deambula sin rumbo fijo por la gran ciudad, un hombre mezcla recuerdos, deseos y sueños en desordenado flujo de conciencia para descubrirnos su alienación de la realidad y su consiguiente necesidad de inventarse una personalidad aventurera” (2009, s/p).

A análise da professora é totalmente plausível e faz eco à tradicional crítica onettiana que faz questão de observar sempre o mesmo lado obra do escritor. Suaid não perambula por uma grande cidade: é Buenos Aires. Essas recordações, desejos e sonhos estão estritamente relacionados aos acontecimentos históricos da época; o fluxo de consciência não é desordenado: um dado material gera o fluxo, outro dado material o retira dele; a personagem não inventa uma personalidade aventureira, simplesmente se sente partícipe da engrenagem histórica. Então, onde está sua alienação da realidade?

Além disso, esse tom de leitura, que aqui estamos chamando de metafísico, passa quase sempre a ideia de que as personagens de Onetti são completos perdedores e por isso o pessimismo é seu traço de personalidade mais visível. Não parece ser o que acontece com Víctor Suaid, já que no início do conto o narrador faz questão de evidenciar a coragem da personagem, mais ou menos na metade da narrativa ele mostra-se confiante no amanhã (em relação à María Eugênia e aos países do Ocidente) e encerra o texto com um sorriso agradecido.

A leitura de *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo* proposta aqui tentou demonstrar que a narrativa do autor pode ser vista a partir de um ponto de vista histórico que só vem a somar para a crítica literária onettiana, já que ilumina pontos cegos que outras orientações teóricas deixam passar.

4.2 EL OBSTÁCULO (1935)

O segundo conto publicado por Juan Carlos Onetti expõe os efeitos de um sistema autoritário na mente de uma personagem. O texto inicia com o narrador, onisciente de terceira pessoa, apresentando Negro, o protagonista, a caminho do encontro com Flaco e Barreiro que serão seus parceiros de fuga naquela noite.

A ação é ambientada em uma colônia penal semirrural próxima a Buenos Aires. Essa prisão está localizada entre um clube – onde pessoas em liberdade dançam, bebem, jogam, em contraste com o silêncio imposto aos detentos – e uma usina – onde os presos cumprem suas tarefas correcionais. De acordo com o site do sistema penitenciário argentino, o trabalho em usinas hidrelétricas (cuja expansão na Argentina aconteceu com a virada do século XIX para o XX) foi um dos propostos aos prisioneiros como forma de ressocialização:

Ya con una población penal más numerosa se crearon las secciones de trabajo interno y externo: talleres de limpieza, cocina, lavadero, chacra, emparejamiento de tierra, los primeros almacigos de verduras y hortalizas, alfarería, ladrillos, avicultura, apicultura, mosaiquería, carpintería, herrería, caballerizas, tambos, porquerizas, mecánica, usina y se plantaron los primeros álamos que circundan todo el perímetro²⁶.

A ideia dos três é, à meia-noite, quando se apagam as luzes do clube, fugir pelo arroio até chegar à estrada que leva a Buenos Aires. Para Negro, a grande cidade é uma idealização na qual mescla lembranças de infância a narrativas alheias:

[Em Buenos Aires] estaba el bajo de Flores, los diarios vendidos en la plaza, la esquina del Banco Español, el primer cigarrillo y el primer hurto en el almacén. Estaba la infancia, ni triste ni alegre, pero con una fisionomía inconfundible de vida distinta, extraña, que no podía entenderse del todo ahora. Pero también estaba el Buenos Aires que habían hecho los relatos de los muchachos y los empleados, las fotografías de los pesados diarios de los domingos (2009, p. 14).

Estava, enfim, a liberdade. Sensação que não tem há dez anos, o tempo que está na prisão. O percurso que levou esse menino que vendia jornais e cometia pequenos furtos em Buenos Aires até a cadeia não fica muito claro, mas o narrador

²⁶ Disponível em: <http://www.spf.gov.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=342:cpf-i&catid=32:provincia-de-rio-negro&Itemid=281>. Acesso em 5. fev. 2012.

faz questão de enfatizar a passagem por uma escola (para a personagem muito semelhante ao regime que enfrenta agora, às vezes dando a impressão de que a colônia penal foi construída no mesmo lugar do antigo colégio) da qual tentou fugir. Essa fuga foi impedida por um diretor que disse a Negro: “Tenés cara de bueno, negrito [...] no te vas a escapar, ¿verdad?” (2009, p. 10). Realmente não escapou, mas somente enquanto o amável diretor governava a escola; quando este se aposentou e colocaram no seu lugar um alemão (provavelmente autoritário, lembremos que em 1935, ano de publicação do conto, Hitler e o nazismo já tinham assumido o poder na Alemanha) a promessa foi quebrada.

Flaco e Barreiro não confiam na palavra de Negro e duvidam de sua adesão à fuga. Diz Flaco: “Si al director se le ocurriera esta noche hacerte capataz de la usina” (2009, p. 12). Ainda assim Negro afirma que o plano está de pé. Então, Barreiro faz questão de advertir que se ele não aparecer os dois escaparão da mesma forma. A dúvida dos companheiros anuncia a dubiedade do caráter de Negro.

Ele fica sabendo que Forchela, o atual capataz, está doente e decide visitar o amigo antes da fuga. Essa visita, que poderia ser um gesto de bondade do protagonista, transforma-se em um plano maquiavélico. Negro desiste da fuga para ficar ao lado de Forchela em suas últimas horas de vida. Na manhã seguinte vem a recompensa do diretor, nomeando-o capataz: “Yo he impuesto aquí una disciplina de hierro porque era necesario. Pero también sé premiar a los que se lo merecen” (2009, p. 19). A crueldade de Negro fica mais visível porque, antes de decidir-se pela desistência da fuga, faz questão de denunciar o plano de Flaco e Barreiro, que são presos e torturados:

Quiero darte las gracias; te has portado como un hombre. Hace una hora los encontramos, entre las cañas del río [diz o diretor]. Hizo una pausa. El Negro aprovechó para gozar con la idea de la paliza que se habrían llevado los otros y las que les esperaban, durante unas cuantas noches, en la celda del pabellón correccional (2009, p. 18-19).

No entanto, só assumiria o posto de capataz na segunda-feira. Hoje ainda precisava submeter-se às ordens do guardião: “sobre el cielo ennegrecido, los cuerpos, prolongados en las herramientas de trabajo, hacían extraños dibujos retintos. El guardián vigilaba la fila en regreso, recorriéndola a caballo, alzando el grueso rebenque que colgaba de la muñeca” (2009, p. 19). Negro está tentando

consertar um trator estragado. O guardião interfere: “¿Y vos qué te pasa? ¿Todavía no pudiste arreglar eso? (2009, p. 20).

A postura autoritária do guardião tira Negro do sério, assim como ocorrera com aquele novo diretor no episódio escolar. Ele deixa a talhadeira cravar na cabeça do guardião, matando-o instantaneamente. Depois disso foge à procura de Buenos Aires.

El obstáculo é a história de um homem desde cedo acurralado por regimes autoritários que é capaz da atitude mais cruel para alcançar a liberdade; ao mesmo tempo opressor e oprimido. Embora tivesse a oportunidade de ser livre através da fuga com Flaco e Barreiro, precisa fazer o sistema ruir, por isso mata o guardião antes da fuga final. Pode ser que não consiga aproveitar todas as maravilhas que espera encontrar em Buenos Aires, mas lutou com as armas que conhecia, copiadas dos regimes que o formaram: a violência, o individualismo e a dissimulação.

Na Europa, a primeira guerra mundial havia feito milhões de mortos e a Alemanha já armava o terreno para uma nova destruição. A Argentina estava imersa num golpe de estado desde 1930, de clara acepção fascista, fundado sobre torturas e perseguições (alguma relação entre a usina do conto e as temíveis cadeiras elétricas dos porões das ditaduras? Diz-se que o governo liderado pelo general José Félix Uriburu, iniciado precisamente com o golpe de 1930, foi o primeiro a empregar a eletricidade como forma de tortura, utilizando a estrutura desenhada para o gado²⁷). No Uruguai estava instalada a ditadura de Gabriel Terra desde 1933, também característica da perseguição aos opositores do regime.

Dentro desse contexto, a personalidade dúbia de Negro sugere duas leituras: uma vítima do regime ditatorial em busca da liberdade a qualquer preço; ou um aliado desse regime que quer ascender ao posto de capataz. As duas versões são possíveis já que confluem para o mesmo lugar: a condenação do autoritarismo, implícita na visão do mundo do escritor.

Também é no caráter duvidoso de Negro que se encontram as histórias do conto, segundo a classificação de Piglia. Na história oficial temos o relato do projeto de fuga da prisão de três amigos; na secreta, a narração do plano oculto de Negro: ascender a capataz e fugir sozinho. A história clandestina vai revelar-se como principal e mostrar por que o plano inicial não deu certo.

²⁷ Informação disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/1998/02/18/e-04201d.htm>>. Acesso em 5. fev. 2012.

Além da menção a Buenos Aires, a linguagem do conto remete à fala popular rio-platense, o famoso *voseo*²⁸. À diferença de *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo*, em *El obstáculo* há espaço para o diálogo, justamente no qual aparece o *voseo*: *¿Te venís con nosotros?* (2009, p. 12); *¿Tenés un fósforo?* (2009, p. 20). Além dos registros populares identificados por Pablo Rocca: *salú* e *nomás* (2009, p. 44). O narrador, por outro lado, tenta manter uma linguagem neutra, com exceção da palavra pampiana *tranquera* (portão), também localizada por Rocca (2009, p. 44).

Juntamente com certo conflito entre campo e cidade implícito no conto – a prisão é no campo, como a literatura estava aprisionada a essa temática, e a personagem quer ir para a cidade, da mesma forma que Onetti quer escrever narrativa urbana – essa busca por uma linguagem própria – que coloca a fala regional na boca das personagens (e em seus sobrenomes espanhóis), mas não na voz do narrador – dialoga com o projeto literário de Onetti e com aquilo que acreditava ser o rumo para a literatura nacional.

Mais uma vez, o texto onettiano atrela-se à realidade objetiva, demonstrando estar sintonizado à postura defendida nos artigos para *Marcha*, na medida em que critica uma forma de governar que vinha fazendo escola na política europeia e, por conseguinte, na política platina.

4.3 EL POSIBLE BALDI (1936)

Aqui novamente temos duas histórias. Na oficial, o advogado Baldi – cuja identidade é revelada no título e logo na primeira palavra do texto, à diferença dos contos anteriores – está ansioso para encontrar sua esposa Nené. Eles vão jantar e ir ao cinematógrafo para comemorar a causa ganha por Baldi: Antonio Vergara contra Samuel Freider. Baldi leva o dinheiro dos honorários no bolso e está muito feliz com a vida que leva: “Sintió de improviso que era feliz; tan claramente, que casi

²⁸ Utiliza-se o pronome *tu* com verbos conjugados em *vós*. Muito comum na fala popular da Argentina e Uruguai.

se detuvo, como si su felicidad estuviera pasándole al lado, y él pudiera verla, ágil y fina, cruzando la plaza con veloces pasos” (2009, p. 22).

Essa felicidade, e também a história oficial, é rompida pelo encontro de Baldi com uma mulher desconhecida. Ela caminha a seu lado na rua e chama a atenção do protagonista:

Pequeña, con un largo impermeable verde oliva atado en la cintura como quebrándola, las manos en los bolsillos, un cuello de camisa de tenis, la moña roja de la corbata cubriéndole el pecho. Caminaba lenta, golpeando las rodillas en la tela del abrigo con un débil ruido de todo que sacude el viento. Dos puñados de pelo rojizo salían del sombrero sin alas. El perfil afinado y todas las luces espejándose en los ojos. Pero el secreto de la pequeña figura estaba en los tacones demasiado altos, que la obligaban a caminar con lenta majestad, hiriendo el suelo en un ritmo invariable de relojería (2009, p. 23).

Pela primeira vez em seus contos, Onetti cria um narrador – novamente onisciente de terceira pessoa – que tem o cuidado de descrever o aspecto físico das personagens com detalhes. Até então era uma tarefa do leitor ir juntando as pistas deixadas para compor a figura.

Essa interessante mulher desvia Baldi de seu objetivo inicial: encontrar Nené. Eles se aproximam e começam a conversar. Baldi percebe “por las *r* suaves y las *s* sibilantes, que la mujer era extranjera. Alemana, tal vez” (2009, p. 24). Outra vez essa nacionalidade aparecendo nos textos de Onetti. Essa descoberta até o desanima um pouco, mas decide continuar. É quando ela confessa sua impressão sobre Baldi: “Tan distinto a los otros... Empleados, señores, jefes de las oficinas” (2009, p. 25).

A estrangeira havia criado uma imagem distorcida de Baldi, porque ele era precisamente isso que ela dizia não ser: um homem comum, com um emprego – hoje o chamaríamos de profissional liberal – e uma família, feliz por haver ganho um dinheiro que iria gastar em um encontro com a própria mulher. Respondendo à distorção feita pela mulher, o protagonista inventa o possível Baldi, e aqui tem início a história secreta do conto.

Na conversa com a alemã, Baldi conta, em primeira pessoa, que seu ofício é caçar negros em Transvaal, África do Sul. Ele faz questão de narrar toda a crueldade de seus atos, como ficavam os corpos depois de metralhá-los. A reação da alemã é inesperada:

- ¿No siente un poco de repugnancia? ¿Por mí, por lo que he contado? – con un tono burlón que suponía irritante.
 Ella sacudió la cabeza, enérgica:
 - ¡Oh, no! Yo pienso que tendrá usted que haber sufrido mucho.
 - No me conoce. ¿Yo, sufrir por los negros?
 - Antes, quiero decir. Para haber sido capaz de eso, de aceptar ese puesto. Todavía era capaz de extenderle una mano encima de la cabeza, murmurando absolución. Vamos a ver hasta dónde aguanta la sensibilidad de una institutriz alemana (2009, p. 27-28).

Absolver um homem que sequer conhece da matança que empreende friamente de outros seres humanos, em nome de um passado de sofrimento que nem sabe se existe, só podia ser atitude de uma alemã, acostumada a agir dessa forma em seu país. Novamente parece que o autor vincula sua narrativa à matéria histórica através da condenação das atitudes de Hitler.

A reação compreensiva dessa estrangeira para o relato das atrocidades de Baldi faz com que ele comece a interpretar sua vida comum como uma sucessão de idiotices, e queira transformá-la na ficção que criou: “no se había animado a aceptar que la vida es otra cosa, que la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres sensatos” (2009, p. 29).

Está instaurada a necessidade da ficção. Talvez qualquer assalariado, da década de 1930 ou de hoje, precise construir válvulas de escape para a sua monótona rotina do capital. Por isso vamos ao cinema, lemos livros, ouvimos música, viajamos, etc. Agora, não dá pra confundir a vida com a ficção. É precisamente isso que faz Baldi e, ao final do conto, entrega à alemã os honorários de Antonio Vergara contra Samuel Freider e diz: “Ese dinero que te di lo gano haciendo contrabando de cocaína” (2009, p. 29).

Na história oficial do conto, Antonio Vergara – que tem o nome mais próximo da maioria dos rio-platenses, podendo ser considerado o argentino – ganhou a causa judicial contra Samuel Freider, provavelmente de origem alemã. Na história secreta, a estrangeira alemã saiu vitoriosa no confronto com o argentino Baldi – a história é, como nos contos anteriores, ambientada em Buenos Aires; Baldi e Nené iriam jantar em Palermo e no início do texto o protagonista enfrenta o trânsito perto da Praça do Congresso, onde conhece a estrangeira.

Talvez isso esteja relacionado à imagem que, nos países da velha cultura, se construiu dos povos do novo mundo desde o seu descobrimento. Na América, isso criou a aura do exotismo, o mito do bom selvagem que a literatura do *boom* vai aproveitar muito bem. Em *El posible Baldi*, embora seja uma referência muito

implícita, pode-se interpretar essa distorção que a alemã faz da figura de Baldi, o homem bom que mata gente, como uma leve referência ao bom selvagem. O problema é quando a pessoa ou o país receptor dessa imagem distorcida compra-a como oficial, o que aconteceu com boa parte da historiografia hispano-americana.

Embora o foco do conto esteja na descoberta de Baldi – sua vida aparentemente feliz era comum e idiota, por isso precisa viver uma ficção que o transforme em um aventureiro – essa revelação é disparada pela interpretação errada de uma desconhecida alemã, e essa mulher não tem essa nacionalidade à toa.

Um crítico literário sem preocupação em relacionar literatura e história diria que esse é um texto clássico da narrativa onettiana, no qual a personagem prefere o sonho à realidade. Isso é verdade. No entanto, omitir esse vínculo historiográfico que o conto pode ter é empobrecê-lo, já que a maestria de um escritor às vezes está na construção de uma ficção que possibilite a diversidade de interpretações.

4.4 EL FIN TRÁGICO DE ALFREDO PLUMET (1939)

Este conto, e o seguinte, diferenciam-se dos anteriores porque não foram assinados por Onetti na data de sua publicação – somente na década de 1970, já consagrado como escritor, portanto sem correr o risco de a precariedade dos textos manchar seu nome – Onetti assumiu a autoria. São aqueles textos que produzia às pressas para recheiar as páginas sobressalientes de *Marcha*. No entanto, a análise desses contos de visível acepção policial pode dar mostras daquilo que Onetti considerava típico de sua poética e que, por isso, não devia aparecer nesses textos atribuídos a pseudônimos.

A estrutura do conto policial é diferente da dos demais contos. Nele, geralmente existe a figura do investigador, que rouba do leitor a primazia de desvendar a história secreta. O título do texto já anuncia que algo trágico vai acontecer a um certo Alfredo Plumet, uma estratégia comum aos enredos policiais, que devem do início ao fim manter segura a atenção do leitor através do clima de

mistério. Os contos anteriores assinados por Onetti têm títulos menos impactantes que vão exigir a interpretação do leitor para entendê-los.

O metódico Plumet, funcionário exemplar de uma papelaria, sai todos os dias no mesmo horário para trabalhar, deixando sua esposa na companhia de algum amigo do casal convidado para almoçar. O leitor atento já desconfia da regularidade das visitas e entende o desfecho do conto. No entanto, prossigamos. Acontece que um dia Plumet sai para o trabalho e repentinamente começa a chover. Pouco tempo depois ele é encontrado morto com uma fratura no crânio.

Tudo isso é revelado por um narrador observador em terceira pessoa. Inicia-se, então, a investigação da morte. A partir de agora o texto passa a ser narrado em primeira pessoa pelo detetive que soluciona o caso após analisar o mapa de Montevidéu, onde se passa a ação. A distância entre a residência de Plumet e o lugar onde foi encontrado morto não poderia ter sido percorrida por um homem com passos normais em tão pouco tempo. Assim que, o metódico Plumet – que também tinha outra característica adequadíssima ao enredo: não fazia barulho ao caminhar – volta para buscar o guarda-chuva e flagra a traição da esposa. Em desespero corre pelas ruas da cidade, escorregadias por causa da chuva, e sofre o acidente.

Uma clássica trama policial; contudo, Onetti faz questão de ambientá-la em Montevidéu, cidade que conhece suficientemente para tornar o conto verossímil, mas que até então não tinha aparecido nas histórias que assinava, todas ocorridas em Buenos Aires.

O narrador em primeira pessoa, tal como construído nesse texto, é o primeiro onettiano a forçar um diálogo direto com o leitor: “Y usted, amigo lector, ¿entiende?” (2009, p. 33) e também o primeiro a empregar a terceira pessoa do singular. Nos textos anteriores, a pessoa adotada era o *tu*, tanto na fala marcada quanto na desmarcada regionalmente.

Algo que Onetti mantém em contos assinados ou não deste período inicial é a precisão temporal. É possível identificar claramente quando começa e quando termina a ação, provavelmente para ficar dentro dos limites do relato curto, embora Joyce tenha escrito um livro de mil páginas sobre um único dia na vida de Leopold Bloom e Stephen Dedalus. Sabendo que Joyce era um dos mestres de Onetti, talvez esteja explicada a preocupação com o tempo.

Portanto, Onetti mantém duas características de sua narrativa nos textos literários assinados com pseudônimos: a ambientação rio-platense, como garantia

da verossimilhança, e a precisão temporal. A construção do narrador, a linguagem empregada e o enredo de fácil compreensão não são características dos contos iniciais de Onetti, assim como não é a ausência de referências históricas. Assim que, se Onetti quisesse escrever narrativa desapegada da realidade tinha feito carreira no conto policial.

4.5 CRIMEN PERFECTO (1940)

Esse título talvez já tenha nomeado dezenas de contos policiais. No entanto, na maioria das vezes esses textos são intitulados assim justamente para contradizer a máxima da literatura policial: não existe crime perfeito porque, se assim fosse, o detetive não teria as pistas para investigar, já que o suspeito não cometeria erros.

Julián Chapars assassina seu primo Fernando para não ter que pagar uma dívida. Ele esconde o corpo em um açude na localidade de Atlântida, onde alugou uma casa para o veraneio. Por essa característica de casa de veraneio depreende-se que se refira ao balneário uruguaio, embora não seja inconcebível tratar-se do município argentino.

Chapars estava muito orgulhoso de seu crime que o narrador faz questão de apresentar logo no primeiro parágrafo do texto: “El reloj pulsera de Chapars señalaba las seis de la mañana. Habiendo cometido su crimen la víspera, a las ocho de la noche, Chapars calculaba que era un asesino desde hacía diez horas” (2009, p. 35).

Novamente se mantém o estilo onettiano do que diz respeito ao tempo e à ambientação e difere-se no afastamento da realidade objetiva e na voz narrativa. Temos um narrador de terceira pessoa e espaço para diálogo; até aí muito onettiano. Porém, esse narrador julga as ações das personagens: “terminada su macabra tarea” (2009, p. 36), algo incomum ao narrador típico de Onetti.

O crime deixa de ser perfeito quando o guarda revela a Chapars que o açude é esvaziado a cada três anos e aquele é precisamente o dia em que iniciará a função. Certo de seu destino, o protagonista abre mão de sua vaidade e se entrega à polícia.

Esses dois contos policiais destoam da produção contística típica dos anos iniciais de Onetti pela simplicidade do enredo e da narração, além de não exigirem esforço do leitor na sua interpretação. Além disso, as personagens desses contos não assinados são simples, planas, ao passo que as dos contos firmados apresentam certa complexidade, dubiedade de caráter.

O jovem Onetti já vinha moldando seu estilo que, na maturidade, foi taxado de difícil. Entretanto, como afirma Muñoz Molina, “leer a Onetti no es difícil, según dice una superstición idiota: tan sólo exige la que debería exigir siempre la lectura, una atención incesante, un ensimismamiento que cancele cualquier otro acto, que suprima el mundo exterior” (2009, p. 14).

4.6 CONVALECENCIA (1940)

A história desse conto tem suas particularidades. Onetti confessou a Ramon Chao:

En 1940 la revista *Marcha* [...] había convocado un concurso de cuentos. Una prima mía se acababa de casarse y estaba esperando un niño. No tenía dinero para comprar la cuna, y como el concurso prometía cien pesos de premio, le dije que no se preocupara, que lo iba a ganar para ella. Lo escribí, lo mandé y me dieron el premio. Pero lo había firmado con su nombre, es decir, Herminia Ramos, y ella tenía que cobrarlo. Se negó diciendo que era una estafa. Yo tampoco lo cobré; no lo cobro nadie (2009, p. 1047).

Isso talvez explique por que o conto é narrado em primeira pessoa por uma mulher, recurso praticamente ausente na ficção onettiana. O enredo trata exatamente dessa mulher que vai passar seu período de convalescência de uma doença não revelada em uma praia. Há um homem, Eduardo, que envia cartas diariamente, as quais ela não lê nem responde. Quem media essa correspondência é um alemão (de novo) que parece conhecer Eduardo e que também é citado nas cartas, como se depreende no diálogo entre ele e a protagonista:

- ¿Sabe lo que me dice en la carta de hoy?
- ¿Eduardo? ¡Una carta por día! A veces pienso que usted las inventa.

- Si quiere verlas... De lejos, claro. No todo es hablar de usted (2009, p. 41).

Um conteúdo secreto presente nessas cartas pode afastar a leitura superficial do texto como o relato de uma mulher infeliz com seu casamento. Esse Eduardo é alguém que escreve diariamente ao alemão para tratar de assuntos comuns aos dois e para exigir o retorno da protagonista: “De todos modos, ya está curada. Día más o menos tendrá que volver” (2009, p. 42).

É um conto sobre a liberdade, representada naquela praia frequentada majoritariamente por mulheres, tão oposta à cidade barulhenta onde a protagonista vive. E a liberdade é, nesse contexto, um ideal feminino, seja da personagem principal que não quer voltar a ver Eduardo, seja da esposa do alemão que se entrega sensualmente ao mar quando este não está por perto.

Pelo conto ser narrado por uma mulher, é possível o discurso da libertação feminista contra a opressão masculina. Tentando compreender esse universo desconhecido, Onetti talvez tenha comprometido o texto, na medida em que peca na construção dos caracteres, cometendo os mesmos erros das autoras do período, as quais criticava em *Marcha*. De qualquer forma, a experimentação narrativa é válida, já que em 1940 não era comum escritores criarem narradoras mulheres e também porque, em última análise, há no texto um discurso libertário que a presença desse alemão não deixa de vincular historicamente.

No final da narrativa, a protagonista regressa infeliz para a cidade e para Eduardo, já voltando a sentir os sintomas de sua doença, que só poderá ser curada quando for livre da dominação masculina e, forçando um pouco o argumento, quando estivermos livres de qualquer forma de dominação do indivíduo, seja na vida pública ou privada.

Sobre a ambientação do conto, um *bah* na fala da protagonista pode revelar sua origem gaúcha. Além disso, *Convalecencia* era o nome de um arroio ao sul da cidade de Buenos Aires, perto de onde, inclusive, estava instalado o *Matadero* de Echeverría: “El matadero de la Convalecencia o del Alto, sito en las quintas al Sud de la ciudad, es una gran playa en forma rectangular colocada al extremo de dos calles, una de las cuales allí se termina y la otra se prolonga hacia el Este”²⁹

²⁹ Disponível em: <<http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/cuentos/matadero/matadero.htm>>. Acesso em: 7 fev. 2012.

Também há registros de um hospital psiquiátrico instalado nessa mesma região da *Convalecencia*, em 1853, e dirigido por um tal Ventura Bosch³⁰ (alemão) o que pode ampliar as possibilidades de leitura do texto de Onetti. De qualquer forma, mesmo que seja considerada a hipótese da narradora ser uma doente psiquiátrica – o que amenizaria um pouco a crítica anterior à construção precária de seu caráter – a análise final convergirá com a já apresentada aqui: a busca pela liberdade.

O conto *Convalecencia*, juntamente com os dois anteriores, destoam um pouco do estilo narrativo que o jovem Onetti vinha tentando construir, diferentemente do texto apresentado a seguir, considerado a primeira obra-prima do escritor.

4.7 UN SUEÑO REALIZADO (1941)

Segundo Vargas Llosa, “*Un sueño realizado* se desenvuelve alrededor del tema central de Onetti, como insinúa el título: la dialéctica entre la realidad y la ficción” (2008, p. 65). Justamente por isso considera-o a primeira grande obra do escritor. Se nos contos anteriores, essa temática era insinuada quando as personagens entravam em um estado semelhante ao do sonho, mais próximo ao devaneio, aqui a história oficial do texto é a encenação teatral de um sonho.

Uma mulher estrangeira – “la voz, un poco española” (2009, p. 47); como afirmou Josefina Ludmer, a figura do estrangeiro, que rompe com a paz daquele que narra é fundamental na narrativa onettiana (2009, p. 27) – procura um diretor de teatro e contrata-o para dirigir a encenação de um sonho que teve, porque “mientras dormía y soñaba eso era feliz” (2009, p. 56). Esse diretor (Langman) então convida Blanes para ser o ator da “peça” que, diga-se de passagem, não terá nenhum espectador. Tudo isso em um teatro da província de Buenos Aires.

É importante destacar que a mulher estrangeira, Langman, Blanes, a prostituta, o teatro e a província são, segundo o juízo do narrador em primeira pessoa (Langman), decadentes. A estrangeira parece vinda de outro tempo:

³⁰ Disponível em: < http://www.botanicosur.com.ar/periodicos/per_04/conval_04.htm>. Acesso em: 7 fev. 2012.

La mujer tendría alrededor de cincuenta años y lo que no podía olvidarse en ella, lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar hacia mí en el comedor del hotel, 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, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días (2009, p. 46).

Langman recorda a história a partir de um presente no qual habita um asilo para gente de teatro. Seus espetáculos, na maioria das vezes, foram projetos falidos; nunca conseguiu ingressar no circuito artístico de Buenos Aires, para onde foram os principais atores de sua companhia. O único que o acompanhou até o fim foi Blanes, o burlesco ator bêbado “que estaba envejeciendo y el cabello rubio lo tenía descolorido y escaso. No le quedaban muchos años para seguir haciendo el galán” (2009, p. 54).

Esse retrato da decadência, em muito atrelado ao envelhecimento das personagens e dos espaços, será, posteriormente, considerado um dos temas centrais de Onetti, responsável, em certa medida, pela aura de pessimismo que se costuma atribuir a sua obra. No entanto, em *Un sueño realizado* todo esse declínio pode até suscitar o riso do leitor, já que o narrador é uma figura tão caricata que é quase impossível levá-lo a sério.

Já falamos que o homem está em um asilo para gente de teatro arruinada. Além disso, usa uma peruca loira que prefere não tirar para dormir e uma dentadura que o faz “apitar” quando fala (2009, p. 45). É um diretor de teatro que nunca leu *Hamlet*, mas isso nunca admitiu publicamente. Na época em que a estrangeira procura-o para dirigir o sonho, pensa estar no auge de sua carreira, embora sua última peça tenha sido um fracasso e esteja sem dinheiro; talvez justamente por isso a mulher tenha procurado esse diretor. A princípio recusa a proposta porque estava indo a Buenos Aires; depois tenta encontrar uma lógica no absurdo que ela quer encenar:

Hay algunas personas en una calle y las casas y dos automóviles que pasan. Allí estoy yo y un hombre y una mujer cualquiera que sale de un negocio enfrente y le da un vaso de cerveza. No hay más personas, nosotros tres. El hombre cruza la calle hasta donde sale la mujer de su puerta con la jarra de cerveza y después vuelve a cruzar y se sienta junto a la misma mesa, cerca mío, donde estaba al principio (2009, p. 49).

Como se achava um grande mestre do teatro, embora percebesse traços de loucura nessa mulher que o procurava, fazia questão de tentar racionalizar o sonho:

Pude escaparme porque recordé el teatro intimista y le hablé de eso y de la imposibilidad de hacer arte puro en estos ambientes, y que nadie iría al teatro para ver eso y que, acaso sólo yo, en toda la provincia, podría comprender la calidad de aquella obra y el sentido de los movimientos y el símbolo de los automóviles y la mujer que ofrece un *bock* de cerveza al hombre que cruza la calle y vuelve junto a ella, junto a usted, señora (2009, p. 49).

Embora toda essa explicação seja uma forma polida que o narrador encontra para despistar a mulher e não executar seu projeto, está implícita a piada sobre esses homens – nesse caso de teatro, mas poderiam ser de literatura, pintura, música – que empregam sempre o mesmo jargão fingido, porém sequer leram as obras fundamentais de seu ofício. Passam a vida inteira sendo ridicularizados (precisamente o que Blanes faz com Langman durante todo o conto) e mesmo assim não perdem a pose.

Se levada em conta essa figura peculiar que Onetti criou para narrar o conto, altera-se um pouco a leitura do texto como a triste sina de três desesperançosas personagens que preferem o sonho à realidade. Essa é uma das temáticas presentes, é certo, mas também está a crítica a uma arte decadente feita por pessoas que, mesmo no fim de suas vidas, não se envergonham de relatar vaidosamente a tolice de sua trajetória.

Pode estar implícito aqui um julgamento semelhante ao que Onetti fazia na mesma época nas páginas de *Marcha*: a arte nacional está em crise porque as mesmas pessoas repetem sempre as mesmas fórmulas. Langman acreditava ter dado novos valores ao teatro nacional (2009, p. 48). Além disso, o tratamento de Buenos Aires como o lugar para onde vão os bons atores e diretores, ficando na província somente essa gente decadente, pode reiterar aquele ponto de vista onettiano de que para alterar esse cenário de atraso, deve-se produzir literatura urbana.

Como disse Piglia, todo conto narra duas histórias. O enredo secreto de *Un sueño realizado* está na intertextualidade proposta com *Hamlet*, como bem apontou Verani, no excelente ensaio *Las huellas de la intertextualidad: Un sueño realizado*:

El narrador pretende evocar un acontecimiento del que fue un testigo casual, pero reconstruye una historia en la cual el drama de Shakespeare es el intertexto privilegiado. Las referencias al modelo venerado rescatan su dimensión histórica y establecen un horizonte cultural del cuento, que se fundamenta, por un lado, en la interacción entre la apariencia y la verdad; y plantea, por otro, una actividad narrativa consciente de su carácter teatral, en la cual los personajes actúan al modo de actores que se entregan a un papel que ellos mismos inventan y normalizan (2009, p. 59).

A intertextualidade proposta situa o conto historicamente, na medida em que relê um texto escrito há mais de três séculos para representar a produção teatral daquela província na primeira metade do século XX. Hamlet é ao mesmo tempo personagem e diretor, já que descobre a culpa de seu tio sobre o assassinato do pai devido à reação dele à encenação desse mesmo drama. A loucura fingida por Hamlet passa a ser real, e perde-se o limite entre encenação e realidade. Ofélia enlouquece e se suicida após a morte de seu pai.

Parece que essas três informações têm algum eco no conto de Onetti. Langman (atenção ao nome inglês!) também é um diretor que se torna personagem, e essa peruca e dentadura que usa na velhice depõem contra seu juízo mental. Além disso, afirma em relação à estrangeira: “Comprendí, ya sin dudas, que estaba loca y me sentí más cómodo” (2009, p. 47). A mulher, do início ao fim do texto taxada de louca, se suicida ao final da encenação do sonho. Depois de Blanes, a prostituta e a mulher representarem a cena sonhada, esta morre enquanto Blanes acaricia sua cabeça. Um trecho do texto pode sugerir que essa morte foi armada pelos dois:

- ¡No se da cuenta que está muerta, pedazo de bestia!
Me quedé solo, encogido por el golpe, y mientras Blanes iba y venía por el escenario, borracho, como enloquecido, y la muchacha del jarro de cerveza y el hombre del automóvil se doblaban sobre la mujer muerta, comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer, lo que había estado buscando Blanes borracho la noche anterior en el escenario y parecía buscar todavía, yendo y viniendo con sus prisas de loco (2009, p. 58-59).

Precisamente aqui se fundem realidade e ficção, nesse caso uma dupla ficção, já que a peça era encenação de um sonho, muito semelhante ao que ocorre em *Hamlet*: a peça (dentro da peça) se torna realidade. A diferença é que na tragédia de Shakespeare as mortes geralmente são resultados de vinganças e disputas por honra em nome da família e do trono da Dinamarca. Em *Un sueño*

realizado, tudo é gerado pelo desejo individual de uma mulher sem passado. Não estaria aqui o retrato do individualismo na sociedade moderna?

Alonso Cueto afirma:

‘Un sueño realizado’ es el primer relato en el que los temas de Onetti se establecen claramente. La alternancia que viven sus personajes entre el deterioro de lo real y la redención del mundo de los sueños va a repetirse a lo largo de su obra. Esta técnica de contrastes entre un mundo y otro subraya su conflicto esencial, la derrota o el destierro de los hombres en la realidad. Desde el punto de vista de los narradores escépticos, sombríos de Onetti, el precio de ese universo de los sueños parece ser la locura o la muerte (2009, p. 29).

Talvez devêssemos modular um pouco a afirmação de Cueto dizendo que em *Un sueño realizado* aparece um dos temas típicos de Onetti, já que as temáticas desenvolvidas nos contos anteriores, mais vinculadas à materialidade histórica, vão permanecer na narrativa posterior. Basta citar o conto *Presencia*, de 1978, no qual Onetti faz referência à ditadura militar uruguaia. Também um narrador que dorme de peruca e assobia por causa da dentadura não é tão sombrio assim. Mais uma vez, é preciso cuidado com as análises que entendem parte da obra de Onetti como se fosse a totalidade de sua narrativa. As análises empreendidas aqui tentaram demonstrar que há conteúdo histórico, ironia e beleza nos textos de Onetti, basta ajustar o foco de análise para reconhecer esses traços.

Para concluir este capítulo, apresentamos uma tabela contrastiva das principais técnicas narrativas empregadas pelo escritor em sua contística inicial:

Conto	Autoria	Ambientação	Tempo	Narrador	História oficial	História secreta	Vínculo histórico	Personalidade do protagonista
<i>Avenida de Mayo – diagonal – Avenida de Mayo (1933)</i>	Onetti	Buenos Aires	As horas enquanto anoitece	3ª pessoa	Homem indo encontrar a mulher amada	Devaneios disparados pelos anúncios da cidade	EUA x Canadá, Inglaterra x Rússia, Basileia	Confiante, corajoso, sonhador, amedrontado, obsessivo
<i>El obstáculo (1935)</i>	Onetti	Zona semirural, perto de Buenos Aires	Um dia	3ª pessoa, com diálogos	Três prisioneiros planejam sua fuga	Um deles boicota o plano para fugir sozinho	Perseguições e tortura na década de 1930 na Europa, Argentina e Uruguai	Dúbia: ao mesmo tempo opressor e oprimido
<i>El posible Baldi (1936)</i>	Onetti	Buenos Aires	Das 20:15 até antes das 21:30	3ª pessoa, com diálogos e narração do protagonista em 1ª pessoa	Um advogado feliz por haver ganho uma causa vai comemorar com a esposa	A criação de outra persona para responder às expectativas de uma estrangeira	Condescendência dos alemães com a chacina humana	Feliz, sonhador, desencantado
<i>El fin trágico de Alfredo</i>	Pseudônimo	Montevideú	Das 13:40 ao	3ª e 1ª pessoa	Um homem	Traição da esposa	Não há	Metódico, silencioso,

<i>Plumet</i> (1939)			anoitecer	(interação com o leitor)	aparece morto			trabalhador
<i>Crimen perfecto</i> (1940)	Pseudônimo	Atlântida	Das 20:00 às 06:00 do dia seguinte	3ª pessoa (julga as ações da personagem)	Um homem mata o primo e pensa ter cometido o crime perfeito	O crime não é perfeito, pois o corpo será encontrado	Não há	Vaidoso, enganador, “folgado”
<i>Convalecencia</i> (1940)	Pseudônimo	Praia	2 dias	1ª pessoa (mulher)	Uma mulher recupera-se de uma doença em uma praia.	Essa doença continuará com ela enquanto estiver em situações de opressão	Homem alemão, hospital psiquiátrico?	Doente, feliz, oprimida
<i>Un sueño realizado</i> (1941)	Onetti	Província argentina	Flashback, história oficial em 2 dias	1ª pessoa (homem)	Uma mulher quer encenar no teatro o sonho que teve.	A encenação é uma releitura de <i>Hamlet</i> .	Intertextualidade com <i>Hamlet</i> , crítica à classe artística, individualismo na sociedade moderna	Louco, vaidoso, decadente

Tabela 1: Sistematização dos contos iniciais de Onetti

A tabela torna visível algumas continuidades: nos contos assinados pelo autor, não publicados com pseudônimos, percebe-se a preferência pela ambientação em Buenos Aires ou em áreas próximas à capital argentina, o que dialoga com a defesa da literatura urbana empreendida por Onetti nos artigos jornalísticos. O cruzamento entre história oficial e secreta, segundo as categorias de Ricardo Piglia, através de experimentações no foco narrativo demonstra uma tentativa de construção de um estilo próprio, outro tema tratado por Onetti nos textos de *Marcha*, quando criticava a reprodução de velhas formas pelos jovens autores.

O conteúdo histórico presente nos contos possibilita novas leituras da obra do escritor, reiteradamente tida como desvinculada da realidade objetiva. A complexidade de caracteres dos protagonistas, atrelando características positivas e negativas dessas criaturas, demonstra que taxar as personagens onettianas apenas como melancólicas e pessimistas é empobrecer a obra do autor.

A falta de vínculo histórico, as personagens planas e a ambientação fora da Argentina apresentadas nos textos assinados com pseudônimo, principalmente os de influência policial, pode sugerir que essas três características são marcantes nos contos iniciais de Onetti, já que demonstram a preocupação do escritor com a construção de sua poética.

Na novela e no romance que analisamos a seguir, dados materiais da realidade objetiva, principalmente os efeitos da Primeira e Segunda Guerras

Mundiais na sociedade rio-platense aparecem nos enredos, sugerindo, mais uma vez, que a hipótese defendida neste trabalho pode ser aplicada à obra onettiana. Se nos contos, o vínculo histórico se dava majoritariamente pela inclusão de uma personagem estrangeira (geralmente alemã), em *El pozo* e *Tierra de nadie* essa conexão ficará ainda mais evidente, através da inserção de personagens atrelados à militância de esquerda.

5. A PRIMEIRA NOVELA

Se, no que diz respeito ao conto, a problemática do gênero literário é capital, quando se trata de novela, a questão fica ainda mais complexa. As teses que tentam diferenciar a novela do conto e do romance são abundantes, no entanto, parece difícil haver um consenso sobre essa distinção. Para exemplificar o quanto o tema é intrincado, apresentamos duas tentativas de diferenciação que, embora tenham ajudado muito na compreensão das fronteiras entre os gêneros, são facilmente falseadas quando aplicadas à diversidade de contos, novelas e romances existentes.

Mario Benedetti publicou, em 1953, o artigo *Tres géneros narrativos*, no qual tenta distinguir conto, novela e romance. A hipótese de Pablo Rocca é que Benedetti tenha escrito esse texto, um dos poucos em que se aventura pela crítica literária, após deparar-se com o problema na organização do volume *Un sueño realizado y otros cuentos* (1951) (2009, p. 41).

Para Benedetti, o conto é caracterizado por peripécias, surpresas e estupor; é sempre um retrato ativo e, ainda que não aconteça nada, sugere ao leitor que o protagonista vai dar continuidade ao enredo mesmo depois do ponto final. A novela, por outro lado, é composta por processos, explicações, preparações e transformações. Aquela ação que no conto aparece de maneira instantânea, aqui é narrada com mais completude, mais riqueza de detalhes. Porém não tanto como ocorre no romance, definido pela totalidade, a semelhança com a vida, a presença de presente, passado e futuro³¹. Nessa narrativa mais longa há espaço para minúcias que os outros dois gêneros deixam de fora, porque devem centrar-se naquilo que é indispensável. No romance, constroem-se enredos paralelos, as personagens são descritas em suas particularidades, enfim, temos acesso ao todo.

Embora o argumento de Benedetti esteja grosseiramente resumido aqui, a síntese serve para demonstrar sua fragilidade, já que é tácito que contos podem ser semelhantes à vida, romances têm peripécias e novelas são surpreendentes.

Ricardo Piglia – que já havia estruturado uma interessante teoria sobre o conto, embora também tenha suas lacunas – publicou, em 2006, *Secreto y*

³¹ Texto disponível em: <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb.php>>. Acesso em: 8. fev. 2012.

narración: tesis sobre la nouvelle, fruto de uma conferência ministrada na Universidade Autônoma de Madrid, em abril de 2005. Para ele, as particularidades da novela são: nunca decifra por completo os enigmas que propõe; tem um narrador débil, que não sabe o que passou e narra a partir da tentativa de também decifrar a história; o narrador conta uma história que não é a dele; o segredo é o mecanismo de construção da trama, através do qual pode contar múltiplas histórias; e o final da novela não coincide com o final da história, cabe ao leitor prosseguir a narração para tentar depreender o seu desfecho (2006, p. 141-159).

De novo a apresentação sintética prejudica o argumento, mas é difícil aceitar que essa última característica, que corresponde exatamente à interpretação do leitor, não esteja presente nos outros gêneros. Além do mais, algumas das particularidades que Piglia atribui à novela, Benedetti aplica ao conto, como, por exemplo, a continuidade do enredo mesmo depois de terminada a narrativa.

Piglia ilustra sua teoria com a novela *Los adioses*, que Onetti publicou em 1954, e trata-a como um exemplo perfeito de sua tese. No entanto, seguindo o ponto-de-vista de Piglia, *El Pozo* não seria uma novela, já que o narrador Eladio Linacero conta sua própria história.

Como o objetivo deste trabalho não é aprofundar a discussão sobre os limites entre os gêneros literários, vamos adotar a categorização de Daniel Balderston, no volume que organizou com todas as novelas de Onetti. Para ele, os textos que integram esse gênero são: *El Pozo* (1939), *Los adioses* (1954), *Para una tumba sin nombre* (1959), *La cara de la desgracia* (1960), *Jacob y el outro* (1961), *Tan triste como ella* (1963), *La muerte y la niña* (1973), *Cuando entonces* (1987) e *Cuando ya no importe* (1993). Provavelmente o critério adotado por Balderston foi o número de páginas, ainda hoje o mais racional, embora falível também³².

Nas obras completas de Onetti, editadas por Hortensia Campanella e publicadas pela editora Galaxia Gutenberg de 2005 a 2009, sequer é feita a distinção entre novela e romance: as obras são reunidas seguindo a ordem cronológica de publicação em dois tomos, *Novelas I* e *Novelas II*³³. No prólogo ao

³² Segundo Benedetti, geralmente a localização dos textos em cada gênero seguindo o critério de número de páginas é assim: até vinte páginas (seis mil palavras), conto; entre cinquenta e cento e vinte, novela; mais de cento e cinquenta páginas (mais ou menos quarenta e cinco mil palavras), romance. Disponível em: <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb.php>>. Acesso em: 8. fev. 2012.

³³ Para evitar confusões, é importante ressaltar que a tradução do termo espanhol *novela* para o português é *romance*, e o que chamamos em português de *novela* corresponde em espanhol à *nouvelle*, ou novela corta, ou novela breve, ou *short-story*.

terceiro tomo, Pablo Rocca alude à falta de nitidez entre as fronteiras de gênero literário nos textos de Onetti (2009, p. 33), o que talvez tenha orientado a tomada de decisão editorial.

Sendo assim, neste ponto do trabalho, abrimos mão das discussões e polêmicas sobre os gêneros literários na obra de Onetti e consideramos *El pozo* uma novela, seguindo a classificação de Balderston, um especialista no gênero.

5.1 EL POZO (1939)

Com *El pozo*, acontece algo semelhante a *Un sueño realizado*. Assim como são comuns as análises que encontram temas fundamentais da narrativa onettiana no conto, há aquelas que vêm nessa novela traços do Onetti maduro. Hortensia Campanella afirma:

En esta novela breve aparecen ya los grandes temas de su obra posterior, que en alguna medida se pueden deducir en cadena: la frustración ante la incomunicabilidad con el otro, la sensación de fracaso y soledad que ello reporta al individuo, la búsqueda de nuevos resultados para esta ecuación mediante el amor, la presencia de la muchacha como criatura pura que necesariamente sufrirá quebranto, la alteración de los planos de la realidad a través de los sueños, empleados como medio para trascender ese cúmulo de insatisfacciones (2005, p. 38).

Como afirma Campanella, esses são alguns dos temas que aparecem na narrativa de Onetti, não todos. São as temáticas que saltam aos olhos quando se faz uma primeira leitura dos textos; no entanto, uma análise mais vertical, que considere também as técnicas narrativas, pode ampliar esses assuntos.

Talvez a leitura mais corrente de *El pozo* seja a de caráter existencialista, que aproxima a novela de Onetti à *A náusea* (1938) de Sartre ou à *O estrangeiro* (1942) de Camus. Embora a data de publicação do texto de Sartre seja anterior à da novela de Onetti, o escritor afirma não tê-lo lido:

La náusea salió en plena guerra y entonces estaban interrumpidas las líneas de comunicación, intelectuales sobre todo, entre Francia y Sudamérica. De modo que yo no podía haber leído *La náusea* ni *El extranjero*. Lo siento, porque me hubieran ayudado a mejorar *El pozo*. Las

leí años después. Se han hecho algunas alusiones de que si yo había imitado, o había querido imitar (2005, p. 932).

Para defender-se da acusação de plágio, Onetti ainda afirma que redigiu a novela em 1931, mas perdeu-a em uma de suas mudanças. Segundo ele, escreveu o texto durante a ditadura do general José Félix Uriburu (1930-1932) na Argentina, que, ainda de acordo com Onetti, proibiu a venda de cigarros aos sábados e domingos. Em uma sexta-feira em que se esqueceu de abastecer o estoque para o fim de semana, Onetti escreveu *El pozo* (2009, p. 929).

Pode ser que a história não seja bem essa, mas ajuda a compreender parte do mau-humor de Eladio Linacero, protagonista e narrador da história. Somente oito anos depois, graças ao esforço de amigos editores de Montevideu, *El pozo* foi publicado – certamente com reescrita da versão original, já que Onetti inclui comentários sobre os antecedentes da segunda guerra mundial que em 1931 provavelmente não eram tão visíveis – numa tiragem de quinhentos exemplares que ficaram por um bom tempo encalhados nas livrarias. Somente com a afirmação do nome de Onetti no circuito literário, principalmente depois da publicação de *La vida breve* em 1950, esse primeiro livro teve maior recepção de público.

A maioria dos já poucos leitores de *El pozo* em 1939, não gostou do livro. Até seu amigo Carlos Quijano, companheiro de *Marcha*, decepcionou-se com a narrativa. É claro que no gosto literário da época, ainda muito atrelado à literatura rural, não havia parâmetros para julgar uma novela urbana, centrada na psicologia de uma única personagem que aos quarenta anos decide contar suas memórias. Embora Borges e Arlt já trilhassem caminho semelhante na Argentina, no Uruguai provavelmente tenha sido o texto de Onetti que iniciou essa nova forma de narrar.

Ángel Rama localiza aqui a origem de uma nova geração literária na qual a figura de Onetti será central (1967, p. 57). Escritores mais jovens, Carlos Maggi e Mario Benedetti, por exemplo, vão seguir a linha desenhada por Onetti já nesse seu primeiro livro. Segundo Vargas Llosa:

Parece mentira que, en 1939, cuando en América Latina la literatura narrativa no acababa todavía de salir del regionalismo y costumbrismo, con algunas contadas excepciones como las de Roberto Arlt y Jorge Luis Borges, un joven uruguayo de treinta años que no había siquiera terminado el colegio escribiera una novela tan astuta que, además de abrir las puertas de la modernidad a la narrativa en lengua española, sentaría las bases de un estilo novelístico propio (2008, p. 35).

Como dissemos, a maioria das análises de *El pozo* parecem ser de orientação existencialista. Linacero e o ser-no-mundo segundo Heidegger, como propõe a leitura de Reyes Flores (2003), ou o poço como abismo do ser, como interpreta Jaume Pont (1990) são apenas dois exemplos dessa fatia da crítica. Essas leituras de cunho existencial costumam enxergar Eladio Linacero como um total derrotado, condenado à solidão e ao fracasso, sem quase nenhuma expectativa de vida. O pesquisador holandês Maarten Steenmeijer, especialista em literatura latino-americana, discorda dessa visão e afirma:

Se ha convertido casi en un tópico conceptual la existencia de Eladio Linacero como estancada y fracasada y a éste como víctima del 'absurdo existencial'. [...] Se trata de una visión reductiva y exclusivista, dominada por un determinismo que escamotea un aspecto esencial del personaje onettiano: la tenacidad con que ha seguido llevando la contraria y 'defendiendo' su (auto)marginación, la persistencia con que continúa negándose a resignarse al vacío de 'los hechos reales', la perseverancia con que empeña en trascender la existencia soez y miserable en que se arrastra. Se trata de otra cara de su derrota: su pertinaz rebeldía contra la realidad en que le ha tocado vivir. Contrariamente a lo que opinan muchos críticos, no creo que en el curso de las horas en que escribe sus memorias se extinga su indocilidad. Como luego espero argumentar, las memorias de Eladio Linacero no desembocan en una derrota total ni en un nihilismo irremediable (2009, p. 504).

Steenmeijer vê em Eladio Linacero a rebeldia romântica, a vontade de enfrentar a realidade que se lhe apresenta através do amor e da literatura, já que nessa noite que passa trancado em um quarto decide escrever suas memórias. A análise da personalidade de Linacero em oposição às personagens que evoca em suas memórias, pode esclarecer alguns traços de seu caráter que o afastam de uma definição simplista de sofredor, fracassado e melancólico.

5.1.1 Ana María, a menina

El pozo inicia com o narrador – Eladio Linacero, embora seu nome só seja revelado depois de já bem adiantada a narração – descrevendo o cenário onde se encontra: um quarto muito simples, com cadeiras e vidros quebrados, onde faz muito calor. É nesse ambiente, situado na cidade de Montevideú, como saberemos

adiante, que Eladio resolve escrever sua biografia: “Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes” (2009, p. 8).

A partir de então, começa a evocar lembranças de diferentes épocas de sua vida, sem seguir uma ordem cronológica precisa. Eladio escolhe para narrar aquelas lembranças que se transformaram em sonhos, aquelas que o marcaram tanto que o perseguem quando está dormindo:

Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la de la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años. También podría ser un plan el ir contando un ‘suceso’ y un sueño. Todos quedaríamos contentos (2009, p. 8).

Esse trecho expõe alguns traços do caráter de Linacero. O primeiro é que ele tem presente a figura de um leitor – “quedaríamos todos contentos” – ao qual ele quer agradar, goste de narrativas fincadas na realidade, goste de narrativas mais fantasiosas. Justamente por ter consciência desse leitor, ele preocupa-se com a construção de sua imagem que vai, em muitos pontos da narrativa, destoar de suas atitudes. Um exemplo está nessa mesma passagem citada, quando diz que o episódio da cabana não foi eleito por alguma razão especial. A narrativa vai demonstrar que essa passagem modificou sua vida para sempre, e que a maioria dos traumas que impossibilitaram sua felicidade vêm daí.

Foi nessa cabana, na noite de trinta e um de dezembro, quando tinha quinze ou dezesseis anos, que Eladio Linacero estuprou Ana María. Estamos, então, diante de um criminoso, que provavelmente não sofreu punição legal porque a menina se suicidou seis meses depois do estupro, sem contar nada para ninguém. Esse traço do caráter de Linacero não pode ser perdido de vista na análise do texto, afinal ele não é um pobre coitado, solitário e incompreendido, é um delinquente que, se a policia não o puniu, a vida vai encarregar-se disso.

Embora se sinta culpado pela atitude, parece que Eladio não tem consciência da monstruosidade de seu ato, nem que o fracasso de suas relações afetivas posteriores deriva desse trauma da juventude. Após contar o episódio real da cabana de troncos, o narrador relata o sonho que tem com esse mesmo

acontecimento, que será o incluído nas memórias; não a crueldade de seu ato, mas a aventura sonhada que o exime de qualquer culpa.

No sonho da cabana de troncos, Eladio é um aventureiro no Alasca – recuperando o ambiente dos romances de Jack London, que aparece em seu primeiro conto que, inclusive, foi redigido na mesma época de *El pozo* – e é Ana María quem o procura: “la puerta se abre [...] Ana María entra corriendo. Sin volverme, sé que es ella y que está desnuda. Cuando la puerta vuelve a cerrarse, sin ruido, Ana María está ya en la cama de hojas, esperando” (2009, p. 12).

Ele tem certeza que essa versão do episódio da cabana de troncos agradará seus leitores, embora o verdadeiro sentimento que tem não possa ser expresso em palavras:

Allí acaba la aventura de la cabaña de troncos. Quiero decir que es eso, nada más que eso. Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura. Parece idiota, entonces, contar lo que menos interés tiene. Pero hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo ha construido, tantos años después, casi en el fin del mundo (2009, p. 13).

O narrador discute aqui um tema literário: a diferença entre o vivido e o representado. Para escrever literatura, não basta relatar sua experiência; deve haver um trabalho estético nisso, o que ele chama de beleza. Além disso, no plano da narrativa, a história criada é muito mais adequada a uma biografia que ele pretende que seja aceita por seus leitores, do que o evento real, o estupro.

Na época em que Onetti redigiu *El pozo*, Freud e o inconsciente estavam em plena ascensão. Uma leitura psicanalítica do texto é cabível e parece que o narrador deixa uma pista que fundamenta essa interpretação. Quando seus relacionamentos afetivos vão constantemente fracassando, Eladio diz: “Sólo podría ser amigo de Electra” (2009, 15). Embora ele possa estar fazendo referência direta à personagem grega, o uso que a psicanálise fez dessa figura talvez se relacione aos traumas de Linacero.

Resumido grosseiramente, o complexo de Electra ocorre quando a filha, inconscientemente, deseja eliminar a mãe para possuir o pai. A identificação de Linacero com Electra pode sugerir que, assim como a personagem grega, a crueldade é uma das características de sua personalidade e que, assim como prega

a psicanálise, há uma série de fatores inconscientes que condicionam as ações de Linacero.

No confronto com essa primeira personagem – Ana María – ficamos sabendo que Eladio Linacero é um criminoso que carrega a culpa pelo seu erro. Essa culpa vai levá-lo, inconscientemente, a destruir todas as suas relações futuras.

5.1.2 Hanka, a namorada

Em seu contato com Hanka, Eladio descobre que nunca mais será feliz. As mulheres “normais”, que trabalham e até falam coisas inteligentes sobre literatura, não o interessam. Mulheres como Hanka não entram em suas memórias; Linacero apenas descreve o episódio real vivido com ela que, por ser uma relação comum, não lhe gera nenhum sonho, por isso não tem importância para ele.

Além do mais, sexualmente Hanka não apresenta nenhum desafio para o atormentado Linacero:

Lo absurdo no es estar aburriéndome con ella, sino haberla desvirginizado, hace treinta días apenas. Todo es cuestión de espíritu, como el pecado. Una mujer quedará cerrada eternamente para uno, a pesar de todo, si uno no la poseyó con espíritu de forzador (2009, p. 15).

No contraste de Linacero com Hanka, descobrimos que ele não consegue ver valor em uma relação afetiva “normal”, não é capaz de reconhecer a felicidade no cotidiano, apenas nos ímpetos agressivos que lhe rendem matéria para sonhos e literatura.

5.1.3 Ester, a prostituta

Ester trabalha no porto de Montevideú e atende cerca de vinte marinheiros por dia. Na época em que Linacero trabalhava no jornal – a narrativa com recortes temporais não permite ordenar os episódios cronologicamente, então não é possível afirmar com certeza em que altura de sua vida isso ocorria, mas é provável que tenha sido depois da separação de Cecília – frequentava à noite, depois do expediente, o bar Internacional, onde Ester trabalhava:

Ester costaba dos pesos, uno para ella y otro para el hotel. Ya éramos amigos. Me saludaba desde su mesa moviendo dos dedos en la sien, daba unas vueltas acariciando cabezas de borracho y saludándose gravemente con las mujeres y venía a sentarse conmigo. Nunca habíamos salido juntos. Era tan estúpida como las otras, avara, mezquina, acaso un poco menos sucia. [...] Desde entonces me propuse tenerla gratis (2009, p. 17).

Já que mulheres “comuns” não lhe satisfazem, Eladio procura uma prostituta; no entanto, quer tê-la de graça, talvez para sentir que seu interesse é retribuído, que não é apenas mais um cliente. Ester reluta, mas no final cede. Quando alcança seu objetivo, Eladio pensa haver encontrado a mulher certa para confessar o acontecimento da cabana de troncos.

No entanto, o fato de ser prostituta não a faz condescendente com o estupro:

Lo de Ester, lo que me sucedió con ella interesa porque, en cuanto yo hablé del ensueño, de la aventura (creo que era la misma, esta de la cabaña de troncos), todo lo que había pasado antes, y hasta mi relación con ella desde meses atrás, quedó alterado, lleno, envuelto por una niebla bastante espesa, como la que está rodeando, impenetrable, al recuerdo de las cosas soñadas (2009, p. 16).

Linacero busca a compreensão de Ester para seus atos; como esta não vem, afasta-se dela. Contudo a prostituta, diferentemente da namorada, passa a habitar seus sonhos e por isso a inclui nas memórias:

A veces pienso en ella y hay una aventura en que Ester viene a visitarme o nos encontramos por casualidad, tomamos y hablamos como buenos amigos. Ella me cuenta entonces lo que sueña o imagina y son siempre cosas de una extraordinaria pureza, sencillas como una historieta para niños (2009, p. 22).

Como acontece com Ana María, o sonho que Eladio tem com Ester corresponde à sua imagem real invertida. Se na realidade Linacero estuprou Ana María, no sonho ela procura-o para sexo consensual; se Ester era uma prostituta mesquinha e suja, quando sonha, Eladio a vê pura e sensível. Isso porque sabe que suas atitudes nunca lhe permitirão a felicidade no plano real; somente em sonho estará livre da culpa que sente pelo crime que cometeu.

5.1.4 Cecília, a esposa

“Como un hijo, el amor había salido de nosotros” (2009, p. 18). Eladio Linacero confessa o amor que sentiu um dia por sua esposa Cecilia, mas que ele, inapto para a felicidade, destruiu. Casou-se com uma menina e quando percebeu que havia se convertido em uma mulher, ela deixou de interessá-lo:

He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo. Piénsese en esto y se sabrá por qué no hay grandes artistas mujeres. Y si uno se casa con una muchacha y un día se despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chokolatines en las esquinas de los liceos (2009, p. 18-19).

A crueldade da citação dá mais uma mostra do caráter anormal de Linacero. Deixa de amar a esposa porque ela não é mais aquela menina da cabana que ele projeta em todas as mulheres que se relaciona. A Cecilia madura, como Hanka, não aparece nos seus sonhos, e isso é um bom motivo para descartá-la. Mas antes, ele arma uma cena que vai ser a gota d'água para o relacionamento.

Obriga Cecilia a encenar uma imagem que tem dela quando jovem: “Entonces tuve aquella idea idiota como una obsesión. La desperté, le dije que tenía que vestirse de blanco y acompañarme. Había una esperanza, una posibilidad de tender las redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces” (2009, p. 20). É claro que a ideia não funciona e tudo acaba em divórcio.

A análise da personalidade de Eladio Linacero em contraponto com essas quatro mulheres apresenta um homem triste, solitário, melancólico. Mas esse homem não é assim só porque o mundo é mau, a realidade é opressiva e tantos comentários que costumam ser feitos sobre *El pozo*. É infeliz porque é um crápula, um criminoso e não mereceria uma vida diferente da que leva.

Embora busque o amor e a compreensão, seus atos de juventude o condenam à solidão. Como citamos anteriormente, Maarten Steenmeijer se incomoda com a classificação de Linacero como um mero fracassado, vítima do absurdo existencial, justamente porque ele tenta modificar essa realidade através do sonho, da escrita e do amor. No entanto, ele não pode mudar a realidade: sonha cada vez menos, descobre que não sabe escrever e todos os seus relacionamentos fracassam; tudo porque a culpa por aquele estupro não vai deixá-lo em paz.

Mesmo verbalizando que nada lhe interessa, nada tem importância para ele, o simples fato de tentar transformar o que viveu em texto demonstra que precisa livrar-se disso, compartilhar a história com outras pessoas que, provavelmente, terão reações semelhantes à de Ester: o desprezo e a reprovação.

Não queremos com essa análise sugerir que Onetti caiu no simplismo de criar uma personagem má para depois castigá-la e termos uma mensagem final de que o mundo é justo. Pelo contrário, Onetti criou um protagonista suficientemente complexo, que alterna momentos de crueldade e sensibilidade, de resistência e descaso. E o fato de dar a palavra a esse homem, através da narração em primeira pessoa, torna-o mais interessante ainda; nessa mistura entre sonho e realidade, ele se contradiz, tenta parecer o que não é, e não se dá conta disso. É precisamente aí que Onetti estabelece um pacto com o leitor, que consegue ver Eladio Linacero a partir de um ângulo que nem a personagem é capaz. Aquela categoria de Piglia para a análise da novela – o narrador débil – está presente aqui. Ele tem a palavra, mas não sabe toda a história, ao menos não conscientemente.

5.1.5 Cordes, o poeta

Assim como Linacero sentiu-se incompreendido por Ester, quando contou a ela sua “aventura”, Cordes despertou no protagonista sentimento semelhante: “acudí a las únicas dos clases de gente que podrían comprender. Cordes es un poeta; la mujer, Ester, una prostituta. Y sin embargo...” (2009, p. 14).

Eladio sente admiração por Cordes que, para ele, é um grande artista, embora tenha escrito um controverso poema com o título “El pescadito rojo”. Aqui novamente supõe a presença de um leitor, pois após revelar o título da poesia diz: “El título es desconcertante y también a mí me hizo sonreír” (2009, p. 26).

Em uma madrugada, Cordes leu esse poema a Linacero que ficou extremamente emocionado:

Todo lo que pueda decir es pobre y miserable comparado con lo que dijo él aquella noche. Todo había desaparecido desde los primeros versos y yo estaba en el mundo perfecto donde el pescadito rojo disparaba en rápidas curvas por el mundo perfecto del estanque, meciendo suavemente las algas y haciéndose como un músculo largo y sonrosado cuando llegaba a tocarlo el rayo de luna. A veces venía un viento fresco y alegre que me tocaba el pelo. Entonces las aguas temblaban y el pescadito rojo dibujaba figuras frenéticas, buscando librarse de la estocada del rayo de luna que quebraba y salía del estanque, persiguiendo el corazón verde de las aguas. Un rumor de coro distante surgía de las conchas huecas, semihundidas en la arena del fondo (2009, p. 26).

A narração pomposa parece atrelar o texto de Cordes a um outro tempo, no qual a adjetivação e o romantismo são o foco do escritor. O fato de Eladio encantar-se por esses versos pode indicar que ele também é um romântico, inclusive a transformação que faz de suas experiências reais em literatura – invertendo completamente os acontecimentos em busca de um final feliz, como nas aventuras sobre Ana María e Ester – indicam esse caminho.

É interessante destacar que, ainda que diga que está escrevendo suas memórias, o que Eladio faz, na verdade, é ficção, porque suas aventuras não correspondem aos feitos da realidade e sim à maneira transformada que eles aparecerem em sonhos. Eladio entende que nas memórias – justamente porque a memória é seletiva, não registra a totalidade dos acontecimentos – cabe apenas a realidade sonhada.

Por encantar-se com a poesia de Cordes, Linacero acha que deve retribuir aquela experiência de alguma forma. É então que decide narrar para ele uma de suas aventuras. O faz tentando empregar teatralidade na voz, rapidamente, para contar o máximo possível de sua ficção na tentativa de fazer o interlocutor sentir encantamento semelhante ao que este despertou nele. Ao final da exposição, Cordes pergunta:

- Es muy hermoso... Sí. ¿Pero no entiendo bien si todo eso es un plan para un cuento o algo así?
Yo estaba temblando de rabia por haberme lanzado a hablar, furioso contra mí mismo por haber mostrado mi secreto.
- No, ningún plan. Tengo asco por todo, ¿me entiende? Por la gente, la vida, los versos con cuello almidonado. Me tiro en un rincón y me imagino todo eso. Cosas así y suciedades, todas las noches.
Algo estaba muerto entre nosotros. Me puse el saco y lo acompañé unas cuabras (2009, p. 27).

Há alguns momentos atrás, Linacero não parecia ter nojo da vida, das pessoas e dos versos de “pescoço duro” que Cordes escreveu. Como acontecia na sua relação com as mulheres, quando as coisas fogem de seu controle, Eladio inventa uma personalidade para si, esse homem desinteressado, que não se preocupa com nada nem com ninguém. Contudo, suas atitudes demonstram exatamente o contrário: quer reconhecimento e aprovação, seja para os textos que escreve, seja nas relações amorosas.

5.1.6 Lázaro, o militante

Talvez a passagem mais interessante de *El pozo*, ao menos para este trabalho, seja a contraposição da personalidade de Linacero à do militante esquerdista Lázaro. Eles dividem o quarto onde Eladio está encerrado; porém Lázaro saiu e não voltou mais. Em certo ponto da narrativa, o protagonista até preocupa-se: “Es muy raro que Lázaro no haya vuelto. [...] Es posible que haya caído preso y en este momento algunos negroides más brutos que él lo estén enloqueciendo a preguntas y golpes” (2009, p. 22).

A passagem dá mostras de que o clima político do período não era dos mais democráticos. Já sabemos que Onetti escreveu *El pozo* em um período ditatorial da Argentina, no governo do general José Felix Uriburu, e que no Uruguai o presidente Gabriel Terra já armava o golpe de estado. No rádio de um restaurante, Linacero ouve: “Italia movilizó medio millón de hombres hacia la frontera con Yugoslavia; parece que habrá guerra” (2009, p. 13). O Ocidente está entrando em um período autoritário, e a aparente alienação do protagonista é contradita por sua relação com Lázaro.

Como de costume, Eladio não mostra sua verdadeira cara ao companheiro de quarto; ridiculariza suas ideologias, faz piada de suas posições políticas:

Cuando estoy muy amargado, raras veces, me divierto discutiendo con él, tratando de socavar su confianza en la revolución con argumentos astutos, de una grosera mala fe, pero que el infeliz acepta como legítimos. Da ganas de reír, o de llorar, según el momento, el esfuerzo que tiene que hacer para que la lengua endurecida pueda ir traduciendo el desesperado trabajo de su cerebro para defender las doctrinas y los hombres (2009, p. 23).

Entretanto, esses comentários depreciativos da revolução não parecem ser o que o narrador acredita de verdade, tanto que na passagem citada ele deixa claro que são grosseiros e de má-fé, feitos muito mais para divertir-se com as reações de Lázaro do que para expressar sua opinião política. Em outro trecho, Linacero, em um diálogo com Lázaro, afirma que os comissários russos vivem em um luxo asiático e que Stálin tem inclinações pedófilas (2009, p. 23).

De novo, essas declarações são só para irritar Lázaro, pois, entre parênteses, confessando apenas ao leitor, Linacero expõe talvez sua verdadeira posição sobre o assunto:

(Tengo un recorte de no sé qué hediondo corresponsal de un diario norteamericano, donde habla de esos lujos asiáticos, de los niños matados a latigazos y de no sé cuanta otra imbecilidad. Es asombroso ver en qué se puede convertir la revolución rusa a través del cerebro de un comerciante yanqui; basta ver las fotos en las revistas norteamericanas, nada más que las fotos porque no sé leerlas, para comprender que no hay pueblo más imbécil que ése sobre la tierra; no puede haberlo porque también la capacidad de estupidez es limitada en la raza humana. Y qué expresiones de mezquindad, qué profunda grosería asomando en las manos y en los ojos de sus mujeres, en toda esa chusma de Hollywood) (2009, p. 23).

O trecho sugere que Eladio apropria-se de uma declaração que para ele também é mentirosa somente para incomodar Lázaro. No entanto, sua posição

política parece ser semelhante à do militante, já que chegou a frequentar uma reunião de camaradas. Diz que aceitou o convite por pena, que tinha certeza que não ia ouvir nada de interessante lá, mas ao final, sai com uma impressão:

[...] en la gente del pueblo, la que es pueblo de manera legítima, los pobres, hijos de pobres, nietos de pobres, tienen siempre algo esencial incontaminado, algo hecho de pureza, infantil, candoroso, recio, leal, con lo que siempre es posible contar en las circunstancias graves de la vida. [...] No sé si la separación en clases es exacta y puede ser nunca definitiva. Pero hay en todo el mundo gente que compone la capa tal vez más numerosa de las sociedades. Se les llama 'clase media' o 'pequeña burguesía'. Todos los vicios de que pueden despojarse las demás clases son recogidos por ella. No hay nada más depreciable, más inútil (2009, p. 24).

Embora os pobres sejam representados com tom um pouco romântico demais, está aí um argumento marxista, a sociedade dividida em classes, o acúmulo de capital, a crítica à sociedade burguesa. Sendo assim, parece haver uma identificação do protagonista com seu colega militante, embora faça questão de esconder sua posição atrás do mau-humor, pessimismo, reclusão que lhe costumam ser atribuídos. Até porque, já no final do texto, Eladio admite:

Lázaro no ha venido y es posible que no lo vea hasta mañana. A veces pienso que esta bestia es mejor que yo. Que, a fin de cuentas, es él el poeta y el soñador. Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas. Lázaro es un cretino pero tiene fe, cree en algo. Sin embargo, ama la vida y sólo así es posible ser un poeta (2009, p. 28).

Em certa medida, sente inveja daquele homem capaz de traçar ideais concretos e realizá-los, diferentemente dele que se esconde atrás de uma imagem de pobre homem, que faz questão de incentivar, para ocultar a culpa pelos seus atos e a incapacidade de superá-los.

Para finalizar, há um trecho no qual Linacero desvia o foco da narrativa de si e dos demais personagens para falar do Uruguai:

[...] ¿qué se puede hacer en este país? Nada, ni dejarse engañar. Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos (2009, p. 25).

Pablo Rocca alude, nas notas a esta edição que utilizamos de *El pozo*, que o episódio dos trinta e três orientais é mitológico na história uruguaia. Trata-se da tropa do general Juan Lavalleja que, em 1825, lutou para reconquistar a liberdade do país, então nas mãos do império brasileiro. O narrador não vê grandes méritos nessa ação e contrapõe a formação da nação uruguaia à alemã, um país da velha cultura, com um passado definido. Embora seja um pouco injusto o comentário com os países do Novo Mundo, afinal é claro que o desenvolvimento por estes lados será tardio, a crítica pode ser válida como vinculação de *El pozo* aos textos jornalísticos de Onetti, nos quais criticava o atraso da cultura e da literatura uruguaias.

A comparação com a Alemanha, contudo, pode sugerir uma interpretação invertida (mais ou menos como Chico Buarque fez nos versos de *Fado tropical*: o Brasil iria se tornar um imenso Portugal; a música passou pela censura por acreditar que seria glorioso parecer-se à pátria-mãe da velha cultura, no entanto, a ditadura de Oliveira Salazar não deveria ser o objetivo de nenhum governo democrático. O único que poderia ser copiado de Portugal, segundo a visão de esquerda de Chico Buarque, seriam os movimentos contrários à ditadura salazariana).

De maneira semelhante, o narrador de *El pozo* pode indicar que se o Uruguai seguir os rumos da Alemanha, se houver um bom número de “imbecis voluntariosos”, pode cair na armadilha nazista tão criticada por Onetti em seus textos de *Marcha*.

Portanto, a análise empreendida aqui tentou demonstrar que *El pozo* está construído a partir da visão de um narrador débil que, além de não estar a par de todas as informações pertencentes ao relato, inventa para si uma imagem que é desconexa de seus atos, na tentativa de conquistar a compreensão das demais personagens e do leitor para a crueldade neles empregada.

O tratamento dado à psicologia de Eladio Linacero, deixando entrever que há temas presos a seu inconsciente que direcionam suas ações, indica que Onetti poderia estar a par das teorias psicanalíticas de Freud que circulavam muito no período de produção do livro. Isso – atrelado à inclusão de uma personagem militante de esquerda que, no contraponto de ideologias com o protagonista, serve para sugerir que eles não são tão distantes assim – localiza *El pozo* historicamente, aludindo que uma leitura que não considere esses fatores não compreende a totalidade da obra literária.

Assim como demonstramos na análise da contística inicial de Onetti, essa primeira novela está dentro da poética que ele construía: ambientação rio-platense, experimentação de foco narrativo, precisão temporal – a novela se passa em uma única noite – e vínculo histórico. Vamos ver se essas características se mantêm no primeiro romance do escritor.

6. O PRIMEIRO ROMANCE

Para os escritores do início do século XX, o cinema foi uma invenção que lhes deu novas perspectivas para a narração. Em 1925, John Dos Passos havia publicado *Manhattan Transfer*, que relata episódios da vida em Nova York, uma técnica em muito emprestada do cinema. Nos romances de William Faulkner também se deduz a narrativa fragmentada típica da sétima arte, na qual, inclusive, o escritor norte-americano chegou a trabalhar como roteirista.

Na América Latina, Roberto Arlt também desenvolvia procedimentos cinematográficos em seus livros, além de escrever sobre o tema em sua obra jornalística. Seguindo essa linha, Juan Carlos Onetti publica em 1941 *Tierra de nadie*, seu primeiro romance, um mosaico de cenas da cidade de Buenos Aires.

6.1 TIERRA DE NADIE (1941)

Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo, El pozo e Tierra de nadie, respectivamente o primeiro conto, novela e romance de Onetti, foram escritos mais ou menos na mesma época – o início dos anos 1930 – embora suas datas de publicação sejam distintas. Isso talvez explique por que os três apresentam uma técnica de construção semelhante, marcada pela fragmentação da narrativa, na qual se sucedem quadros desconexos da ordem cronológica, cabendo ao leitor organizá-los para armar o enredo.

A primeira carta de Onetti a Julio Payró, recompilada por Hugo Verani, de 1937, indica que *Tierra de nadie* foi escrito algum tempo antes, pois já encontramos ali a resposta de Payró após a leitura do romance. Boa parte das discussões que empreendeu com o crítico argentino em sua correspondência, Onetti incluiu nessa obra que, além do mais, está dedicada a “Julio E. Payró, com reiterado ensañamiento”.

No entanto, o romance só estaria totalmente concluído em 1941, quando Onetti inscreve-o no concurso Ricardo Güiraldes da editorial Losada. Fica com o

segundo lugar – o primeiro prêmio foi concedido a Bernardo Verbitsky, por *Es difícil empezar a vivir*; o júri do concurso era composto, diga-se de passagem, por Jorge Luis Borges, Norah Lange e Guillermo de Torre – mas alguns meses depois do resultado, a própria Losada publica o texto de Onetti (ONETTI, 2005, p. 934).

Se *El pozo* não foi bem recebido por público e crítica na época de sua publicação, com *Tierra de nadie* ocorreria processo semelhante, embora um pouco mais drástico. Diferentemente da primeira novela, que foi incompreendida pelos contemporâneos por destoar da narrativa que se produzia na época, mas hoje é reconhecida como um grande texto, com reedições e traduções, o primeiro romance de Onetti não foi rejeitado apenas nos anos 1940. Ainda hoje é uma obra pouco lida; para o português, por exemplo, não há tradução, embora algumas falhas em seu processo de construção possam justificar esse desleixo. Emir Rodríguez Monegal fez, em 1944, uma análise negativa do texto:

Cualquiera que haya leído *Tierra de nadie* sabe que Onetti no pudo hacer con ella una novela. La escribió apresuradamente para el concurso “Ricardo Güiraldes” de Losada y no consiguió organizarla. Le faltaba coherencia, unidad, sentido estructural. (No es éste un reproche retórico. En *Ulises* el extenso monólogo interior de Molly Bloom – en el que se trata de expresar el fluir libre de la conciencia tiene su peculiar coherencia; no carece de sentido. Pero no es el caso de Onetti). Había en su obra buenos momentos; no había un solo artificio técnico que ensamblara el acaecer de sus personajes (apud COSTA, 2003, p. 97).

Efetivamente há falta de unidade em *Tierra de nadie*, ainda que talvez não fosse a unidade o objetivo de Onetti ao redigir o texto. Parece que a fragmentação, a ausência de protagonistas, o retrato de uma sociedade que aprendia a manejar as leis da cidade, em um tempo marcado pela instabilidade das guerras e revoluções sejam características mais apropriadas ao referir-se ao primeiro romance de Onetti. Além do que, a correspondência com Payró demonstra que o texto não foi terminado tão às pressas assim, vinha sendo escrito há pelo menos cinco anos.

Vargas Llosa não é tão cruel quanto Monegal – o que é de se esperar, já que a crítica do peruano foi feita mais de sessenta anos depois, com o distanciamento histórico que costuma valorizar a experimentação –, porém também faz reprimendas ao texto:

Los diálogos, abundantes, son inferiores a las descripciones, rápidos, lacónicos, forzados aunque de buena prosa. El exceso de oscuridad – datos

escondidos elípticos y sobreentendidos maniáticos – crea una atmósfera pero frustra una historia que carece de sentido y de rumbo (2008, p. 65).

De fato, não se pode dizer que *Tierra de nadie* é um grande romance; faz parte daquela classe de textos experimentais de um escritor que busca construir uma linguagem própria. Ainda que esses romances não se tornem cânones literários, têm importância fundamental para a história da literatura, na medida em que registram rupturas ou continuidades da tradição, denunciam o gosto estético do período e, em alguns casos, redimensionam o sistema literário, já que autores de gerações subsequentes podem reler essa obra tida como periférica e aí sim, com a maturidade do sistema, produzir o cânone.

Mesmo que não se possa afirmar com certeza, tudo indica que *Tierra de nadie* esteja na gênese de *Rayuela*, cujo fragmentarismo e a aparente desconexão do enredo são marcas registradas. Agora, *Rayuela* – o cânone – provavelmente só foi possível porque Julio Cortázar encontrou um sistema literário maduro – se pensarmos em uma formação literária rio-platense, não apenas argentina ou uruguaia – e pôde reler a tradição, da qual faz parte, entre outros, o romance inicial de Onetti.

Na contracapa da primeira edição de *Tierra de nadie*, Onetti declarou:

Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación; generación que, a mi juicio, reproduce veinte años después, la europea postguerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia (2005, p. 934).

Na última frase, Onetti se inclui no grupo dos indiferentes, embora, como tentamos demonstrar nos capítulos anteriores, sua produção do período indique o contrário. A declaração deixa claro o objetivo de Onetti com o romance: pintar, retratar a sociedade bonaerense do final dos anos 1930, início dos 1940, com a premissa de que a indiferença moral e a falta de perspectivas definem essa geração. Para isso, segundo Ángel Rama, Onetti decidiu:

[...] apelar a la nueva realidad urbana consiguiente a la macrocefalia capitalina de ambos países del Plata y al asentamiento de la masa inmigratoria en vías de nacionalizarse que instaura nuevas relaciones

humanas dentro del ritmo agitado de una incipiente sociedad de masas. Y al mismo tiempo al escepticismo que una circunstancia histórica signada por el oportunismo, cuando no por el cinismo, instauraba en las jóvenes generaciones, al ver cerrados los caminos de una transformación socio-política que les hubiera permitido una generosa tarea colectiva (1967, p. 76-77).

Tierra de nadie é um livro com aproximadamente duzentas e cinquenta páginas, dependendo da edição, dividido em sessenta e um pequenos capítulos, nos quais se cruzam as histórias de mais ou menos vinte personagens, sendo que não é possível dizer qual delas é a protagonista. Cada um desses capítulos traz fragmentos da vida de uma ou mais personagens, sem respeitar a ordem cronológica dos fatos, narrados em terceira pessoa. É o papel do leitor ordenar esses pedaços na tentativa de compreender o todo que, ao final, temos que concordar com Monegal e Vargas Llosa, não fica muito visível, embora este provavelmente tenha sido um efeito esperado por Onetti, preocupado em construir uma narrativa tão desconexa quanto a sociedade que representava: a Buenos Aires dos anos que antecedem a segunda guerra mundial.

Essa sociedade representada é dividida em classes: Casal, Llarvi e Balbina levam uma vida bastante confortável, ao passo que Bidart está descontente com seu emprego na empresa de transportes e por isso organiza a greve, e as prostitutas Mabel e Catalina batalham diariamente a sobrevivência. As relações das personagens, contudo, não ficam restritas à classe social que ocupam, já que os ricos procuram as prostitutas, estas se relacionam com os assalariados, que buscam os ricos para discutir questões políticas. Agora, todos sofrem de maneira semelhante as consequências de uma realidade histórica marcada pela guerra e a revolução. Para tentar tornar mais claro o argumento, dividimos as personagens em três categorias que podem sistematizar a narrativa.

6.1.1 Intelectuais: Casal e Llarvi

Casal é a personagem mais velha da narrativa, pela qual os demais nutrem certo respeito e admiração. É um pintor, casado com a também pintora Balbina, e

juntamente com ela recebe em sua casa, burguesa, as personagens interessadas em arte e política, entre elas, Llarvi, Mauricio, Nené e Violeta. Eles formam um núcleo que se dedica a pensar os temas relacionados à guerra que está por estourar na Europa, os reflexos desta na sociedade argentina, além de refletir sobre os rumos da arte, o americanismo e o nacionalismo. Esses últimos tópicos têm muita relação com as cartas que Onetti enviava a Payró, nas quais discutiam os conceitos de Torres García. É provável que essa interlocução com o crítico de arte tenha inspirado Onetti na criação dessas personagens de *Tierra de nadie*.

Sabemos da posição do grupo sobre os assuntos acima citados por meio do diário de Llarvi, a técnica narrativa que Onetti encontrou para incluir essas discussões. As personagens assumem uma posição ideológica de esquerda, aliadas ao comunismo que a revolução russa tinha instaurado anos antes. O diário de Llarvi é uma mescla de relatos da guerra e confissões pessoais, porque ele pode tanto anotar as notícias que lhe chegam do confronto naquele dia, quanto declarar seu amor por Labuk, a prostituta que sumiu de repente.

No dia dois de agosto ele anota:

Ahora se habla con más confianza de la unión de la URSS a Francia y Gran Bretaña; los ingleses acaban de designar una delegación militar para que gestione el pacto de Moscú. A primera vista no hay nada anormal en todo esto. Se trataría de un Frente Popular de naciones para combatir al fascismo [...] Discutimos mucho acerca de esto con Casal (2005, p. 62).

O cenário para a segunda guerra mundial estava se armando; as anotações de Llarvi são um depoimento de alguém que vê as coisas de longe e, a princípio, acredita que os aliados têm força para deter o avanço de Hitler. Essa passagem sugere que aquela indiferença que Onetti diz haver usado para caracterizar as personagens não aparece em cem por cento dos casos, já que Llarvi, em certo momento da narrativa, tem fé nos aliados.

Especificamente sobre os russos ele afirma:

He reflexionado mucho, de una manera vaga, sin método, en Stalin. Siempre como antítesis de Trotski, siempre como el hombre terrestre, astuto, buen comerciante 'esencialmente burgués' en su psicología. Pero, aparte de esto, me ha impresionado meditar sobre su 'orientalismo'. Al lado de Trotski, judío y por tanto sin patria, internacional, aparece ese otro hombre, cuya cara y cuya alma se están entre Europa y Asia, como la misma Rusia. [...] Pero lo que más me impresionó fue la seguridad de que este hombre tiene el más enorme de los desprecios por 'el resto' de gentes que habita en el mundo (2005, p. 63).

Em ambas as citações, Llarvi descreve suas impressões sobre os conflitos que começam a se armar, ou que já se consolidaram, como é o caso da revolução russa, na Europa, demonstrando um desejo de fazer parte da história que o cerca. Ele chega a dar algumas palestras e tenta escrever um livro, no entanto, suas tentativas são frustradas porque sabe, talvez inconscientemente, que não tem poder para modificar a realidade que se instaura.

Outro tema que ocupa o diário de Llarvi é o americanismo, a consciência da América e também o nacionalismo. Discute com Casal sobre a questão e, embora diverjam em alguns pontos, acreditam que se deva criar o argentino puro, afastado dos modelos europeus que, por sinal, estão ruindo. Casal até sugere que sejam proibidas por algum tempo as imigrações: “Un par de siglos de incomunicación y tendríamos al argentino puro” (2005, p. 102). Embora vistas de hoje as afirmações pareçam absurdas, na época em que se passa a ação do romance, a temática era legítima. Os questionamentos sobre a formação de uma cultura nacional em oposição à imitação do modelo europeu estavam em voga no período, como demonstram os textos de Onetti para *Marcha* e para Payró.

Essas duas personagens representam uma fatia dessa geração que Onetti quis retratar: os intelectuais, que se mostram inteirados dos acontecimentos europeus e conscientes do processo formativo de uma sociedade urbana. Contudo, esses mesmos intelectuais, pertencentes à classe burguesa, se envolvem com prostitutas, veem ruir seus ideais e suas trajetórias acabam ou em suicídio, ou em abandono de ideologias. Assim, embora tentem assumir as rédeas de seu destino, também fazem parte daquela classe de indiferentes morais que Onetti pinta, porque a situação histórica vivida os obriga a isso.

6.1.2 Articuladores: Aránzuru e Bidart

Casal e Llarvi refletem sobre a situação histórica vivida na Europa e na América. São intelectuais, discutem as temáticas, relatam-nas em seu diário. Llarvi não consegue publicar seu livro, então tudo o que pensa sobre os conflitos fica

restrito a um diário que ninguém lê. Aránzuru e Bidart, por outro lado, querem agir, querem tomar alguma atitude prática para tentar modificar a realidade. As ações de Aránzuru e Bidart são bem distintas uma da outra, mas têm em comum a coletividade: dependem da aliança com outras pessoas para existirem.

Bidart organiza uma greve na empresa de transportes onde trabalha. Ele chega a frequentar as reuniões na casa de Casal e quer concretizar as discussões sobre o comunismo dando sua contribuição para a revolução da classe trabalhadora. É o secretário do sindicato e instiga seus companheiros a apoiarem suas ideias: “Esta noche leería la nota en el Sindicato. Las caras sobre los uniformes desprendidos irían aclarando con la esperanza. Aceptada por unanimidad. Un voto de aplauso para el secretario” (2005, p. 86).

Embora seja mais pragmático que Casal e Llarvi, no fundo Bidart é também um idealista. Em seu diário, Llarvi afirma: “El pobre hombre estaba convencido de que su famosa huelga del transporte – ya fracasada – es el suceso más importante del siglo después de la revolución rusa” (2005, p. 103). A greve de Bidart efetivamente fracassa – há inclusive um trabalhador morto – demonstrando, como já acontecera com Casal e Llarvi, que as tentativas de interferir na sociedade que se forma, mesmo que coletivas, estão condenadas ao fracasso.

Aránzuru é outra personagem que tenta modificar a realidade através de uma ação coletiva. Essa atitude, no entanto, é talvez a mais idealista de todas: fugir com seus companheiros para uma ilha paradisíaca. É coletivo porque ele não quer ir sozinho a essa ilha, empenha-se em tentar convencer Nené, Violeta, Larsen e todos que convivem diretamente com ele a acompanhá-lo: “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. [...] Ya la ofrecí a media ciudad: pero no la quieren” (2005, p. 210).

A declaração da personagem indica que na realidade urbana que vivem há muitas pessoas interessadas no que o grupo faz, mesmo que não estejam fazendo nada. Pode ser um mero desabafo individual, mas também sugere que as ações são constantemente vigiadas, seja por aqueles com os quais se convive cotidianamente, seja por forças governamentais preocupadas em censurar atitudes ideológicas, principalmente de esquerda.

Como acontece com as demais personagens, o projeto da ilha de Aránzuru não se efetiva, novamente dando mostras da impossibilidade de qualquer ato

contrário à governabilidade estabelecida. Não há espaço para sonhos bucólicos, essa gente vai ter que aprender a conviver com as leis da cidade, com tudo de mau e de bom que surge dela.

Alguns críticos interpretam essa ilha como o gérmen da fictícia cidade de Santa María, que ambientará os romances de Onetti a partir de *La vida breve* (1950). Parece haver uma ligação entre esses dois territórios, já que ambos, ao mesmo tempo que espelham, servem de contraponto à sociedade rio-platense que vinha se formando no início do século XX.

Depois da falência de seu projeto, Aránzuru abandona a carreira de advogado – diga-se de passagem, carreira suja de advogado, defendendo os piores casos, unido a Larsen³⁴ no roubo e falsificação de documentos – e passa a ser sustentado por uma prostituta. Bidart, da mesma forma, une-se a Rolanda, uma mulher que falsificava passaportes. Parece que Onetti conseguiu, também nessas personagens, marcar o signo da indiferença moral, apesar de suas frustradas tentativas de ação coletiva.

6.1.3 Arruinados: todos

Aránzuru não consegue alcançar o sonho da ilha; a greve de Bidart é um fracasso; Violeta é assassinada pelo ex-marido; Llarvi se suicida; Casal e Balbina se recolhem em um casamento de mentiras e infidelidades; Nené abandona o grupo e se casa com um desconhecido; Mabel está cansada e pensa em suicídio; Nora está louca em meio aos animais empalhados que seu pai fabricava. Enfim, o romance termina com todas as personagens arruinadas.

No último capítulo, o narrador é certo:

Fin de jornada. Invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escaparates, pasos, pasos como

³⁴ Essa personagem vai desempenhar papel central na narrativa posterior de Onetti, principalmente na saga de Santa María: *La vida breve*, *El astillero* e *Juntacadáveres*. Em *Tierra de nadie*, porém, é uma personagem secundária, que aparece poucas vezes na trama.

la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino (2005, p. 228).

Onetti se propôs a retratar uma geração que se formava em meio ao estabelecimento de uma grande cidade – Buenos Aires – sufocada por governos autoritários que tomavam forma na Europa e na América. Mesmo que tentassem se unir e propor mudanças ao modelo instituído, o caminho óbvio era a derrota, já que a circunstância histórica censurava qualquer tentativa de transformação.

Tierra de nadie talvez seja o texto literário mais politizado da primeira fase da narrativa onettiana. Nele as referências históricas estão na superfície do texto, e não nas entrelinhas, como costuma acontecer nos outros gêneros. É provável que esteja aí a explicação para o “esquecimento” da crítica no que diz respeito a essa obra. São comuns os comentários de afastamento desse primeiro romance do *corpus* entendido como tipicamente onettiano. Porém, como tentamos demonstrar neste trabalho, *Tierra de nadie* integra, juntamente com os demais textos analisados, uma fase da narrativa de Onetti na qual o vínculo com a história parece ser fundamental.

Quanto às técnicas de relato empregadas, no romance Onetti dá um passo adiante na construção de um estilo próprio. A fragmentação narrativa que aparecia nos contos e na novela de maneira ainda embrionária, aqui é levada ao extremo, chegando a comprometer, em certa medida, a unidade do romance.

A ambientação em Buenos Aires e a discussão de temas próprios a uma grande cidade reafirma a opção de Onetti pela escrita de narrativa urbana; mesmo que trechos de *Tierra de nadie* se passem fora da capital – Llarvi vai palestrar em Rosário, por exemplo – e que o projeto da ilha de Aránzuru sugira a busca pelo paraíso perdido, o foco é na cidade e seus habitantes, e como as redes de relações que estabelecem são condicionadas por esse ambiente citadino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito desta tese era analisar a obra inicial de Juan Carlos Onetti, os textos publicados entre 1933 e 1941, independentemente do gênero literário no qual foram escritos, buscando evidenciar certo engajamento político do autor e de suas personagens, além de verificar referências à realidade objetiva, o que localiza a narrativa historicamente. Ao vincular Onetti e seus protagonistas à história, ficam visíveis estratégias narrativas empregadas pelo escritor que demonstram a complexidade dos caracteres, afastando a leitura simplista que vê apenas solidão, melancolia e pessimismo na narrativa e na biografia onettianas.

No primeiro capítulo, nos ocupamos em traçar um perfil biográfico de Onetti, salientando aspectos que evidenciam as hipóteses citadas acima. No que diz respeito ao engajamento do escritor, as tentativas de viagens à União Soviética, em 1929, para conhecer a experiência socialista desse país, e à Espanha, em 1936, para alistar-se como voluntário no exército republicano, sugerem a simpatia de Onetti para com as manifestações da esquerda. Além disso, a participação na equipe diretiva do periódico *Marcha* de Montevideú, de declarada ideologia de esquerda, apontam para o entendimento de que esta também é a posição política de Onetti em seus anos iniciais.

Para confrontar a lenda negra sobre a personalidade de Onetti – recluso, mal-humorado, depressivo –, criada por jornalistas e críticos que não tiveram muito contato com o escritor, apresentamos depoimentos de amigos, familiares e pessoas próximas que o definem como sensível, divertido e carinhoso. É claro que essas características positivas não excluem as negativas, até porque quem criou a lenda negra não deve ter tido acesso a esse outro Onetti. De todo modo, conhecer outro lado do autor ajuda a modular certas afirmações que, pela exaustiva repetição, acabam ganhando *status* de verdades absolutas.

Além disso, o simples fato de ter se casado quatro vezes, e de seu último matrimônio ter durado quase quarenta anos, constituir família, manter-se próximo a filhos e netos, alimentar amizades que duraram por quase toda a vida, viajar – tanto por assuntos profissionais, quanto para visitar amigos – indica que Juan Carlos Onetti, se não é um exemplo de felicidade e delicadeza, é, ao menos, um homem

comum, como qualquer outro que tem seus bons e maus momentos, distante daquela figura de inveterado fumante preso a uma cama.

Da mesma forma, sua obra não pode ser integralmente considerada como metafísica e distanciada do mundo objetivo. A mesma modulação que pede a biografia do escritor deveria ser aplicada a seus textos que ganhariam muito em diversidade de análises.

No segundo capítulo, sugerimos que Onetti está atento às discussões sobre a formação da literatura e da cultura uruguaias modernas, através dos artigos que publicava em *Marcha* (1939 – 1941), fazendo eco ao que Machado de Assis e Jorge Luis Borges tinham feito antes no Brasil e na Argentina. Nesses artigos está a preocupação com uma literatura nacional que não fosse atrelada à exaltação da cor local, e sim que acompanhasse a expansão urbana. Onetti traça aqui um programa que vai perseguir quando escreve narrativa literária: a representação da cidade na busca de uma linguagem própria, que mescla elementos locais – estruturas linguísticas e vocabulário rio-platenses – a técnicas narrativas oriundas da tradição ocidental: Faulkner, Joyce, Dostoiévski, sem esquecer, é claro, daqueles que haviam iniciado esse caminho por aqui: Borges e Arlt.

Nos artigos para *Marcha*, além de refletir sobre a formação da literatura nacional, Onetti mostra-se inteirado dos assuntos relacionados à Segunda Guerra Mundial e às consequências desta nas sociedades argentina e uruguaia. Assume uma postura oposta ao nazismo e a qualquer iniciativa autoritária que castre a liberdade individual, comportamento que já vinha demonstrando desde a intenção de participar da experiência socialista na URSS e da resistência ao franquismo na Espanha.

Outro gênero que evidencia o engajamento de Onetti são as cartas que enviou a Julio Payró, a maioria entre 1937 e 1941. Esse é o assunto do terceiro capítulo deste estudo, no qual procuramos demonstrar a vinculação do escritor ao grupo capitaneado por Torres García, que buscava encontrar a identidade americana e nacional na pintura. É provável que esteja aqui o embrião do pensamento formativo de Onetti para a literatura.

A análise dessa correspondência apresenta um Onetti sensível, procurando a aprovação do conceituado crítico de arte para a obra que vinha iniciando. Mostra também um autor preocupado com a recepção de seus textos, sentindo-se injustiçado pelas derrotas em concursos e as dificuldades que enfrentava para

publicá-los. Ao mesmo tempo, exhibe confiança na qualidade de sua literatura, deixando transparecer certa arrogância talvez imprópria a um escritor ainda em formação. Todas essas características ajudam a delinear um perfil mais amplo de Juan Carlos Onetti, já que a imagem tradicionalmente atribuída a ele é a de alguém que escreve para seu próprio deleite, para exorcizar seus demônios. As cartas a Payró indicam que Onetti preocupa-se com a materialidade envolvida no ofício de escritor, que joga com as regras do sistema editorial para obter reconhecimento para sua obra.

No quarto capítulo, analisamos os sete contos que Onetti publicou, com seu próprio nome ou usando pseudônimos, em sua primeira fase narrativa. Nesses textos, materializa-se o programa que Onetti havia delimitado nos artigos para *Marcha*: experimentações narrativas de ambientação urbana, buscando incluir na tradição literária uruguaia essa que era a máxima da literatura moderna na Argentina e no Ocidente.

Os contos apresentam, em maior ou menor grau, referências históricas, geralmente através da inclusão de uma personagem estrangeira (alemã, na maioria dos casos) que se contrapõe às personagens argentinas e uruguaias. Essa inserção, além de retratar o panorama imigratório que definia a sociedade rio-platense nas primeiras décadas do século XX, reafirma a preocupação do escritor com a instauração de governos autoritários na Europa, já que essas figuras estrangeiras representam, em certa medida, um dano à liberdade das personagens americanas. Os protagonistas desses contos iniciais de Onetti clamam por uma libertação que as políticas ditatoriais do período ameaçavam cercear.

É importante destacar que na análise da contística inicial do escritor notamos diferenças narrativas entre os textos assinados por Onetti e aqueles que publicou com pseudônimos. As características que estamos definindo como tipicamente onettianas – ambientação urbana, experimentações de foco narrativo, inclusão de personagens estrangeiras como forma de vinculação histórica – são mais visíveis nos textos assinados com o nome próprio do autor, e menos aparentes naqueles assinados com pseudônimos, sugerindo que as mencionadas características realmente definem a poética que Onetti vinha definindo para si e que, por isso, não podem estar presentes nos textos que não representam sua identidade.

El pozo, a primeira novela publicada por Onetti, em 1939, foi o assunto do quinto capítulo. Chegamos à conclusão que o texto reproduz os conflitos políticos do

período quando confronta um protagonista atormentado por um crime que cometeu, aparentemente alienado e desinteressado da realidade objetiva, a uma personagem militante de esquerda que ainda acredita na mudança social. Ao final da narrativa o protagonista admite que o militante é mais feliz, podendo reiterar a visão do mundo do escritor que, como tentamos demonstrar, mostra-se simpático às ideologias de esquerda.

Nessa novela são frequentes as referências a Stalin e os rumos da revolução russa, a Hitler e os caminhos do nazismo na Europa, sugerindo novamente a condenação de qualquer atitude que implique riscos à liberdade do indivíduo. Há também implícitos que permitem a interpretação da influência que Freud e sua teoria sobre o inconsciente tiveram na criação do protagonista, indicando que Onetti estava atento às inovações da época.

O escritor segue compondo narrativas que dispendem atenção à realidade objetiva quando publica, em 1941, *Tierra de nadie*, seu primeiro romance, e tema do último capítulo desta tese. A criação de um grupo de personagens que – embora tente tomar atitudes coletivas que garantam a liberdade de pensamento e o acesso de todas as classes aos bens econômicos e sociais da modernidade – fracassa em seus intentos, reflete uma condição histórica muito marcada pelas políticas autoritárias na Argentina, no Uruguai e na Europa.

A fragmentação da narrativa, que insere trechos do diário da personagem mais atenta às notícias da Segunda Guerra Mundial, reproduz uma sociedade também fragmentada, aprendendo a conviver com os signos da modernidade ao mesmo tempo em que sofre com as consequências que dois conflitos armados de abrangência mundial legaram aos indivíduos.

Sendo assim, a análise da narrativa inicial de Juan Carlos Onetti apresentada neste trabalho – seja em artigo, carta, conto, novela ou romance – indicou a presença de conteúdos históricos representativos do período de produção dessa fase da obra onettiana, notadamente a ameaça à liberdade individual que governos autoritários vinham instituindo. Esperamos que este estudo contribua para o alargamento da crítica literária onettiana, já que apresenta um viés teórico que não costuma estar presente nas interpretações da obra do autor.

Vale a pena ressaltar que os resultados expostos estão condicionados pelo recorte da obra empreendido aqui. Pode ser que algumas variáveis sejam alteradas se a análise se estender à segunda ou a terceira fases da narrativa onettiana. No

entanto, parte restrita da fortuna crítica do autor indica que a atenção à realidade objetiva marca também as demais etapas da obra do autor, principalmente naquela que redigiu durante o exílio madrileno.

Por isso, não é nossa intenção dar o trabalho por encerrado. Durante as duas visitas à Universidade Autónoma de Madrid – que realizamos graças às bolsas concedidas pela Fundação Carolina e pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e nas quais estabelecemos contato com o professor Eduardo Berra Grande – constatamos que é relevante dar prosseguimento a esta pesquisa.

A ideia é buscar vínculos históricos e engajamento do escritor na terceira fase da obra, a narrativa do exílio, que vai de 1976, quando Onetti estabelece residência na capital espanhola, até 1993, ano de publicação de sua última novela, *Cuando ya no importe*. Parece que essa análise seria semelhante a que desenvolvemos aqui, já que o escritor continua dedicando-se aos mesmos gêneros literários, nos quais demonstra preocupação com os rumos da ditadura militar uruguaia, responsável por seu exílio. Para esse segundo trabalho, podemos ter acesso, inclusive, a uma correspondência ainda inédita do escritor, de posse dos editores Raúl Manrique Girón e Claudio Pérez Míguez que já concordaram em disponibilizá-la para esse estudo.

Uma análise enfocando a segunda fase da obra onettiana, a saga de Santa María, que busque revelar a relação dialética entre a cidade imaginária e as cidades reais que serviram de modelo para sua criação – principalmente Buenos Aires e Montevidéu – também está em nossos planos futuros. Já desenvolvemos tema semelhante na dissertação de mestrado defendida em 2008 – *Macondo: além da terra firme (Um estudo sobre a cidade imaginária)* – sob orientação do Prof. Dr. Flávio Loureiro Chaves.

Na dissertação, chegamos à conclusão que Macondo representa metonimicamente a América Latina, desde o descobrimento até a invasão norte-americana da primeira metade do século XX. No entanto, a cidade criada por Gabriel García Márquez ainda está muito atrelada à face rural do continente. Seria interessante investigar se na cidade imaginária de Onetti está a alegoria da América Latina já urbanizada, inclusa nos signos da modernidade que se espalharam pelo Ocidente a partir do século XX.

Outra possibilidade de estudo futuro seria uma perspectiva comparatista que aproximaria Onetti de contemporâneos seus também participantes da comarca do pampa, conforme conceito cunhado por Ángel Rama e apresentado no segundo capítulo desta tese (página 54). O escritor Dyonelio Machado pode ser uma interlocução interessante, vinda do Rio Grande do Sul. Há semelhanças biográficas, históricas e literárias entre Onetti e Dyonelio, além de, se considerada a possibilidade de pensar a formação de sistemas literários rio-grandense e uruguaio, ambos os escritores provavelmente ocupariam posição semelhante nesses sistemas. Essas ideias foram desenvolvidas mais detalhadamente no artigo *Dyonelio Machado e Juan Carlos Onetti: aproximações na comarca do pampa*, que anexamos a este trabalho.

Por fim, gostaríamos que esta tese incentivasse pesquisas futuras sobre a narrativa de Juan Carlos Onetti, principalmente no Brasil, onde seus livros precisam ser mais conhecidos. Esperamos, também, que pesquisadores de diferentes orientações teóricas se debruçem sobre a obra do escritor, para que cada vez mais aspectos obscuros, intrigantes, estimulantes dessa ficção sejam conhecidos, esclarecidos, confrontados, em favor da maior difusão da obra deste grande escritor do século XX.

REFERÊNCIAS

CORPUS DE ANÁLISE:

ONETTI, Juan Carlos. **Cartas de un joven escritor**: Correspondencia con Julio E. Payró. Edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo Verani. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; Buenos Aires: TrilceLom, 2009.

_____ Cuentos. In: _____ **Obras Completas III**: Cuentos, artículos y miscelánea. Edición de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.

_____ El pozo. In: BALDERSTON, Daniel (Coord.). **Juan Carlos Onetti**: Novelas Cortas. Córdoba/Argentina: Alción, 2009. (Colección Archivos).

_____ 'Grucho Marx': Artículos publicados en 'Marcha' bajo el seudónimo 'Grucho Marx'. In: _____ **Obras Completas III**: Cuentos, artículos y miscelánea. Edición de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.

_____ La piedra en el charco: Artículos publicados en 'Marcha' bajo el seudónimo 'Periquito el Aguador'. In: _____ **Obras Completas III**: Cuentos, artículos y miscelánea. Edición de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.

_____ Tierra de nadie. In: _____ **Obras completas I**: Novelas I. Edición de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

OBRAS DE REFERÊNCIA:

ADAMS, Michael Ian. **Three authors of alienation**: Bombal, Onetti Carpentier. Texas: University at Austin, 1975.

AÍNSA, Fernando. Onetti: La muerte tan temida. In: BECERRA GRANDE, Eduardo. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

AULICINO, Jorge. Pistas para interpretar el suicidio de Leopoldo Lugones. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/1998/02/18/e-04201d.htm>>. Acesso em 5. fev. 2012.

AZPEITIA, Javier. Onetti, la claustrofilia y la sacralización de la mujer: Una lectura sesgada de *La vida breve*. In: BECERRA GRANDE, Eduardo. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

_____. El cuento hispanoamericano del siglo veinte. In: ECHEVARRÍA, Roberto Gonzáles; PUPO-WALKER, Enrique (Editores). **Historia de la Literatura Hispanoamericana II: El siglo XX**. Madrid: Gredos, 2006, p. 467-497.

_____. ONETTI, Juan Carlos. In: _____; GONAZÁLEZ, Mike (Editores). **Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature: 1900-2003**. New York: Routledge, 2004, p. 398-399.

BARRERA, Trinidad. Onetti, La marginalidad como centro. In: BECERRA GRANDE, Eduardo. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

BECERRA GRANDE, Eduardo. Juan Carlos Onetti encerrado con un solo juguete: un libro. In: _____ **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

_____. Juan Carlos Onetti: Historias del outro Lado. In: _____ **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

_____. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

BENEDETTI, Mario. **Tres géneros narrativos**. Disponível em: <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb.php>>. Acesso em: 8. fev. 2012.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: _____. **Discusión**. Madrid: Alianza, 1997.

BOTÁNICO Sur. Disponível em: <http://www.botanicosur.com.ar/periodicos/per_04/conval_04.htm>. Acesso em: 7 fev. 2012.

CAMPANELLA, Hortensia. La poblada soledad del escritor. In: ONETTI, Juan Carlos. **Obras completas I: Novelas I**. Edición de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. Literatura y subdesarrollo. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). **América latina en su literatura**. México: Siglo veintiuno editores S/A, 2000.

CHALK, Gabriel Torres. **Las manos de Onetti**: Una poética de trazados o la necesidad de ser otro. Madrid: delCentro Editores, 2010.

CHAO, Ramón. **Un posible Onetti**. Barcelona: Ronsel Editorial, 1994.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Ficção latino-americana**. Porto Alegre: Edições UFRGS, 1973.

COLETTE, Jacques. **Existencialismo**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

CONCHA, Jaime. El astillero: una historia invernal. In: COSSE, Rómulo (Org.). **Juan Carlos Onetti, papeles críticos: médio siglo de escritura**. Montevideo: Monte Sexto, 1989.

CORBELLINI, Helena; OLAZÁBAL, Pablo Silva (Coord.). **Bienvenido Juan**: textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti. Montevideo: Linardi y Rino, 2007.

COSSE, Rómulo (Org.). **Juan Carlos Onetti, papeles críticos: médio siglo de escritura**. Montevideo: Monte Sexto, 1989.

_____. El astillero o la ciudad posible. In: COSSE, Rómulo (Org.). **Juan Carlos Onetti, papeles críticos: médio siglo de escritura**. Montevideo: Monte Sexto, 1989.

COSTA, Walter Carlos. Etapas de Onetti en Brasil. In: CORBELLINI, Helena; OLAZÁBAL, Pablo Silva (Coord.). **Bienvenido Juan**: textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti. Montevideo: Linardi y Rino, 2007.

_____ Monegal, leitor de Onetti. In: **Fragmentos**, v. 10, n. 20, p. 95-102, 2003.

CUADERNOS Hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica. Número comemorativo a Juan Carlos Onetti. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, out./dez. 1974.

CUETO, Alonso. **Juan Carlos Onetti**: El soñador en la penumbra. Lima: FCE, 2009.

CUIÑAS, Ana Gallego (Coord.). Onetti 100. **Insula ~ 750**. Revista de Letras y Ciencias Humanas. Barcelona: Espasa, jun. 2009.

DACANAL, José Hildebrando. **Nova narrativa épica no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 1973.

DANCING Lady (cartaz do filme). Disponível em: <http://www.loslocosdelcine.com/2010_11_01_archive>. Acesso em 4. fev. 2012.

DIRECCIÓN Nacional del Servicio Penitenciario Federal de la República Argentina. Disponível em: <http://www.spf.gov.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=342:cpf-i&catid=32:provincia-de-rio-negro&Itemid=281>. Acesso em 5. fev. 2012.

DURÁN, Rosa Navarro. ONETTI, Juan Carlos. In: _____. **Enciclopedia de escritores en Lengua Castellana**: Un amplio panorama de la literatura española e hispanoamericana. Barcelona: Planeta, 2000, p. 461-462.

ECHEVARRÍA, Esteban. **El matadero**. Disponível em: <<http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/cuentos/matadero/matadero.htm>>. Acesso em: 7 fev. 2012.

ECHEVARRÍA, Roberto Gonzáles; PUPO-WALKER, Enrique (Editores). **Historia de la Literatura Hispanoamericana II**: El siglo XX. Madrid: Gredos, 2006.

FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). **América latina en su literatura**. México: Siglo veintiuno editores S/A, 2000.

FERNÁNDEZ, Teodosio. El último Onetti, o el deber absurdo y sagrado de escribir hasta el final. In: BECERRA GRANDE, Eduardo. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

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

FISCHER, Luís Augusto. Formação hoje: uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor. **Literatura e Sociedade** (USP), v. 11, p. 164-184, 2009.

_____ **Machado e Borges e outros ensaios sobre Machado de Assis**. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

FLORES, Reyes E. **Onetti: Tres personajes y un autor**. Madrid: Verbum, 2003.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. Balas, whisky y cigarrillos: Onetti en España. In: BECERRA GRANDE, Eduardo. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; VARGAS LLOSA, Mario. **La novela en América Latina: Diálogo**. Lima: C. M. Batres, Universidad Nacional de Ingeniería, 1967.

GARCÍA RAMOS, Juan-Manuel. Pequeño dios Larsen. In: BECERRA GRANDE, Eduardo. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

GAUGUIN, Paul. **Mujer con fruto** (imagem). Disponível em: <<http://www.flickrriver.com/photos/8449304@N04/2551105498/>>. Acesso em 2. fev. 2012.

GILIO, María Esther; DOMÍNGUEZ, Carlos M. **Construcción de la noche**: La vida de Juan Carlos Onetti. Buenos Aires: Planeta, 1993.

GONZÁLEZ, Aníbal. La crítica literaria en Hispanoamérica. In: ECHEVARRÍA, Roberto Gonzáles; PUPO-WALKER, Enrique (Editores). **Historia de la Literatura Hispanoamericana II**: El siglo XX. Madrid: Gredos, 2006, p. 429-459.

GUERRERO, Gustavo. A imagen y semejanza. In: CUIÑAS, Ana Gallego (Coord.). Onetti 100. **Insula ~ 750**. Revista de Letras y Ciencias Humanas. Barcelona: Espasa, jun. 2009.

IMBERT, Enrique Anderson. **Historia de la Literatura Hispanoamericana**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

JACK London. Disponível em: <<http://www.jacklondon.com>>. Acesso em 4. fev. 2012.

KOMI, Christina. **Recorridos urbanos**: La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti. Madrid: Iberoamericana, 2009.

LUDMER, Josefina. **Onetti: Los procesos de construcción del relato**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Instinto de nacionalidade. In: _____. **Crítica e variedades**. São Paulo: Globo, 1997.

MANRIQUE GIRÓN, Raúl A.; PÉREZ MÍGUEZ, Claudio F. (Editores). **Juan Carlos Onetti**: Ensayo iconográfico. Madrid: delCentro Editores, 2010.

MARCO, Joaquín; GRACIA, Jordi (eds.). **La llegada de los bárbaros**: La recepción de la literatura hispano-americana en España, 1960-1981. Barcelona: Edhasa, 2004.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **¿Qué se hizo de Luis Harss?** Disponível em: <<http://www.onetti.net/es/descripciones/martinez-te>>. Acesso em 27. jan. 2012.

MATADORO, Blas. Onetti entre dos fuegos. In: BECERRA GRANDE, Eduardo. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

MATTALIA, Sonia. Un sueño realizado: La máscara y la muerte. In: BECERRA GRANDE, Eduardo. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

MAYER, Borris. **Problema 2000**: Onetti optimista. Disponível em: <<http://www.onetti.net/es/descripciones/autores/Mayer,+Borris>>. Acesso em: 22 jan. 2011.

MILIÁN-SILVEIRA, María C. **El primer Onetti y sus contextos**. Madrid: Pliegos, 1986.

MINISTERIO de Cultura. **Juan Carlos Onetti**: Premio Miguel de Cervantes 1980. Barcelona: Anthropos, 1990.

MINISTERIO de Cultura; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales Universidad de Alcalá. **Confesiones desde Santa María**: En el centenario de Juan Carlos Onetti. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de La Universidad de Alcalá, 2009.

MONDRAGÓN, Juan Carlos. La realidad como polizón o el oleaje tan temido. In: COSSE, Rómulo (Org.). **Juan Carlos Onetti, papeles críticos**: médio siglo de escritura. Montevideo: Monte Sexto, 1989.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800 – 1900**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti. In: ONETTI, Juan Carlos. **Cuentos completos**. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

MUSEU Torres García. Disponível em: <<http://www.torresgarcia.org.uy>>. Acesso em 2. fev. 2012.

NEPOMUCENO, Eric. Juan Carlos Onetti: notas para um perfil. In: ONETTI, Juan Carlos. **Tão triste como ela e outros contos**. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo/Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1989.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Juan Carlos Onetti, cuentista. In: BECERRA GRANDE, Eduardo. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

ONETTI con Dolly (fotografia). Disponível em: <<http://www.onetti.net/es/node/1352>>. Acesso em 29. jan. 2012.

ONETTI con Eduardo Galeano (fotografia). Disponível em: <<http://elmontevideanolaboratoriodeartes.blogspot.com/2011/04/eduardo-galeano-entrevista-juan-carlos.html>>. Acesso em: 19. fev. 2012.

ONETTI con Jorge Luís Borges (fotografia). Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/cronologia/exilio.htm>>. Acesso em 19. fev. 2012.

ONETTI con Julio Cortázar (fotografia). Disponível em: <<http://escritorasunidas.blogspot.com/2011/10/juan-carlos-onetti-veces-pienso-que-yo.html>>. Acesso em 19. fev. 2012.

ONETTI con Mario Benedetti (fotografia). Disponível em: <http://www.elpais.com/fotogaleria/Onetti/inedito/elpgal/20101126elpepucul_3/Zes>. Acesso em: 19. fev. 2012.

ONETTI, Dolly. Me duelen las ventanas. In: ONETTI, Juan Carlos. **Obras completas I: Novelas I**. Edición de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

_____. Se llamaba Onetti. In: MANRIQUE GIRÓN, Raúl A.; PÉREZ MÍGUEZ, Claudio F. (Editores). **Juan Carlos Onetti**: Ensayo iconográfico. Madrid: delCentro Editores, 2010.

ONETTI, Juan Carlos. **Obras completas II: Novelas II**. Edición de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

ONETTI leyendo en su cama (fotografía). Disponível em: <<http://www.aviondepapel.tv/2011/07/%C2%A1que-maniaticos-son-estos-escritores/>>. Acesso em: 29. jan. 2012.

ONETTI, Litty. Con Movida. In: CORBELLINI, Helena; OLAZÁBAL, Pablo Silva (Coord.). **Bienvenido Juan**: textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti. Montevideo: Linardi y Rino, 2007.

PIGLIA, Ricardo. Secreto y narración: Tesis sobre la *nouvelle*. In: BECERRA GRANDE, Eduardo (Editor). **El arquero inmóvil**: Nuevas poéticas del cuento. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.

_____. **Tesis sobre el cuento**: Los dos hilos: Análisis de las dos historias. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>>. Acesso em: 3. fev. 2012.

PREGO, Omar. **Juan Carlos Onetti**: Perfil de un solitario. Montevideo: Trilce, 1986.

_____; PETIT, Maria Angélica. **Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura**. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1981.

RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Organização de Pablo Rocca. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

_____. Regiões, Culturas e Literaturas. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.) **Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. Origen de un novelista y de una generación literaria. In: ONETTI, Juan Carlos. **El Pozo**. Montevideo: Arca, 1967.

REALES, Liliana; COSTA, Walter. (Orgs.) **Juan Carlos Onetti**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2003.

REALES, Liliana. **Onetti e a vigília da escrita**. Florianópolis: EDUFSC, 2009.

_____. Presencia: a infiltração da realidade imediata. **Anuário de Literatura 2**, 1994, p. 139-145. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5360/4759>>. Acesso em: 26. fev. 2012.

ROCCA, Pablo. Prólogo. In: ONETTI, Juan Carlos. **Obras Completas III**: Cuentos, artículos y miscelánea. Edición de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009a.

_____. (Editor). **Revistas culturales del Río de la Plata**: Campo literario: debates, documentos, índices (1942 – 1964). Montevideo: Banda Oriental, 2009b.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Literatura uruguaya del medio siglo**. Montevideo: Alfa, 1966.

_____. **Narradores de esta América**. Tomo I. Caracas: Alfadil, 1993a.

_____. **Narradores de esta América**. Tomo II. Caracas: Alfadil, 1993b.

ROSENVINGE, Teresa. El caso Juan Carlos Onetti. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, abril 2008.

RUFFINELLI, Jorge. **Crítica en Marcha**. México: Premia, 1979.

_____. El astillero, un negativo del capitalismo. In: COSSE, Rómulo (Org.). **Juan Carlos Onetti, papeles críticos**: médio siglo de escritura. Montevideo: Monte Sexto, 1989.

_____. Juan Carlos Onetti (1909-1994): Uruguayan prose writer. In: SMITH, Verity (Editor). **Encyclopedia of Latin American Literature**. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, p. 596-599.

_____. Onetti antes de Onetti. In: VERANI, Hugo (Editor). **Juan Carlos Onetti: El escritor y la crítica**. Madrid: Alfaguara, 1987.

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

_____. Prólogo. In: ONETTI, Juan Carlos. **Cuentos Completos**. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SARTRE, Jean Paul. **El existencialismo es un humanismo**. Disponível em: <<http://www.webliblioteca.com.ar/occidental/exishuman.pdf>>. Acesso em: 25. fev. 2012.

SHAW, Donald. **Nueva narrativa hispanoamericana: Boom, Posboom, Posmodernismo**. Madrid: Cátedra, 2005.

SOUZA, Marcos Alves de. **A cultura política do batllismo no Uruguai (1903-1958)**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

STEENMEIJER, Maarten. La otra cara de la derrota: rebeldía romántica en *El pozo* de Juan Carlos Onetti. In: BALDERSTON, Daniel (Coord.). **Juan Carlos Onetti: Novelas Cortas**. Córdoba/Argentina: Alción, 2009. (Colección Archivos).

TARSITANO, Carlos. **Onetti, entre la ironía y la piedad**: Diálogo en Barcelona con el gran escritor uruguayo. Madrid: delCentro Editores, 2009.

TOCILOVAC, Goran. *Cuando entonces*: aparece Magda y Onetti existe. In: BECERRA GRANDE, Eduardo. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

ULLA, Noemí. El pozo. In: COSSE, Rómulo (Org.). **Juan Carlos Onetti, papeles críticos**: médio siglo de escritura. Montevideo: Monte Sexto, 1989.

VERANI, Hugo (Editor). **Juan Carlos Onetti: El escritor y la crítica**. Madrid: Alfaguara, 1987.

_____. Juan Carlos Onetti. In: SOLÉ, Carlos A.; ABREU, Maria Isabel. **Latin American Writers**. Vol. III. New York: Macmillan Publishing Company, 1989, p. 1089-1097.

_____. **La obra narrativa de Juan Carlos Onetti**: Estructura y significación. Versão facsimilar da tese de doutoramento. Michigan: The University of Wisconsin, 1991.

_____. **Onetti: El ritual de la impostura**: Segunda edición, corregida, actualizada y ampliada. Montevideo: Trilce, 2009.

ANEXOS

ANEXO I – ARTIGO *DYONELIO MACHADO E JUAN CARLOS ONETTI:
APROXIMAÇÕES NA COMARCA DO PAMPA*

**DYONELIO MACHADO E JUAN CARLOS ONETTI:
APROXIMAÇÕES NA COMARCA DO PAMPA**

Karina de Castilhos Lucena

RESUMO: O objetivo deste trabalho é aproximar Dyonelio Machado (1895 – 1985) e Juan Carlos Onetti (1909 – 1994) tendo como hipótese que há características históricas, literárias e biográficas que permitem a leitura em paralelo de seus textos. Essa aproximação propõe que a literatura dos autores seja analisada em uma perspectiva mais ampla que a nacional, embora sem prescindir desta. A proximidade geográfica entre Rio Grande do Sul e Uruguai, a formação histórica semelhante, a condição periférica dessas regiões em relação a uma metrópole vizinha (São Paulo e Rio para o RS; Argentina para o Uruguai) sugerem que esses autores participam de uma comarca (para utilizar o conceito de Ángel Rama) que é “geradora” de uma matéria própria permitindo a analogia entre as literaturas de Dyonelio e Onetti.

PALAVRAS-CHAVE: Dyonelio Machado. Juan Carlos Onetti. Aproximação. Comarca do Pampa.

1. Comarca do Pampa

Na tradição crítica brasileira é muito difícil dissociar a literatura da ideia de nação. Todo o esforço das histórias literárias publicadas ao longo do tempo foi dar unidade a um sistema muito heterogêneo, cuja diversidade regional talvez seja mais marcante que a integração nacional. Esse esforço de uniformização explica-se, em

parte, pela maioria dos compêndios de literatura ser oriundos do centro do país que adota um viés modernista/nacionalista para organizar a ficção produzida aqui.

Na periferia, a maneira de ver as coisas é diferente. No caso do Rio Grande do Sul, por exemplo, a fronteira com os países do Prata tem grande influência na literatura que às vezes se aproxima mais da ficção argentina ou uruguaia que daquela das demais regiões brasileiras.

Há um conceito cunhado pelo crítico uruguaio Ángel Rama (1926 – 1983) que esclarece e muito essa questão: a comarca do pampa, territórios que compreendem diferentes regiões, que podem ser partes de países ou mesmo países inteiros, com semelhança de meio físico, produção econômica, sistema social, comportamentos, valores, hábitos, produtos, etc (RAMA, 2001, p. 285).

Uma dessas comarcas englobaria justamente o Rio Grande do Sul, o Uruguai e parte da Argentina: “o estado do Rio Grande do Sul, brasileiro, mostra vínculos maiores com o Uruguai, ou a região argentina dos pampas, do que com o Mato Grosso ou o Nordeste de seu próprio país” (RAMA, 2001, p. 282).

Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos organizaram o livro *Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina* (2001), no qual reúnem textos esparsos do crítico. Na apresentação desse livro, os autores afirmam:

[...] para o crítico [Rama], a divisão das literaturas latino-americanas segundo cada nação é puramente artificial, seguindo normas geopolíticas importadas ou divisões territoriais pautadas pelo interesse das elites conservadoras. Negando essa divisão, Rama cria o conceito de *comarca*, área onde há homogeneidade de elementos naturais, étnicos e culturais que convergem em formas similares de criação artística. São exemplos de comarca o Caribe, a área pampeana, que engloba trechos da Argentina, do Uruguai e do Brasil, e a área que corresponde ao antigo Tihuantisuya dos Incas, ultrapassando as fronteiras do Peru e da Bolívia (2001, p. 13).

Na crítica literária hispanista é comum a compreensão da literatura a partir de um viés mais regional que nacionalista. Como têm uma língua comum, não há porque brigarem pela divisão do continente em uma série de “pequenas” literaturas nacionais que não são autônomas entre si. É isso que defende Enrique Anderson Imbert no prólogo de sua *Historia de la Literatura Hispano-americana*, de 1954, quando explica o método adotado na organização do livro: “agrupar a los escritores por países hubiera roto la unidad cultural de Hispanoamérica en diecinueve ilusorias literaturas nacionales” (1954, p. 9).

Parece bobagem, mas a extensão territorial dos países de fala espanhola na América Latina contribui para a adoção desse critério regional. O tamanho do Brasil e nossa língua diferente naturalmente nos separam dos vizinhos *hispanohablantes* e em certo ponto fundamentam nossa compreensão nacionalista da literatura. Mas como eu vinha dizendo, na periferia as coisas funcionam de outro jeito. Aqui no Rio Grande do Sul, é difícil de “encaixar” nossos escritores nas tradicionais linhagens da história literária brasileira.

Talvez o caso de Simões Lopes Neto seja o mais eloquente, já que é praticamente desconhecido no restante do país e, quando lembrado, figura na tendenciosa geração Pré-Modernista ao lado de Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Lima Barreto, sendo que estabeleceria diálogo mais pertinente com o *gaucho* Martín Fierro ou com o Facundo de Sarmiento.

Para Dyonelio Machado, então, um dos temas centrais deste texto, a regra também vale. Na literatura brasileira ele aparece (e quando aparece) no chamado romance de 30, ao lado de Graciliano Ramos e José Lins do Rego que tratam do meio rural nordestino, enquanto Dyonelio se concentra na narrativa urbana. Se colocado ao lado do uruguaio Juan Carlos Onetti, o outro foco deste estudo, ou do argentino Roberto Arlt, Dyonelio ganha interlocução mais eficaz não só nas temáticas urbanas, mas também na forma narrativa muito caracterizada pelo ponto de vista dostoiévskiano.

Os críticos literários gaúchos, percebendo a dificuldade de inserção de nossos autores na tradição nacional, elaboraram formas alternativas de entendimento dessa literatura. Para citar um caso, em 1942, numa conferência a convite da Casa do Estudante do Brasil, Vianna Moog apresentou *Uma interpretação da literatura brasileira: um arquipélago cultural*. Esse subtítulo é revelador: Moog interpreta a literatura brasileira não como uma unidade que obedece a certo processo cronológico. Para ele o Brasil é um arquipélago, no qual as diferenças geográficas, de meio, de forma de produção, de clima, de cultura condicionam a produção literária (MOOG, 1983, p. 19).

As ilhas de Moog são muito próximas das comarcas de Rama. E não é só no campo literário que o RS conversa com os países do Prata. O historiador gaúcho Fábio Kühn inicia o capítulo *Fronteira em movimento* de seu livro *Breve História do Rio Grande do Sul* (2002) assim:

Repensar a história do Brasil e a história do Rio Grande do Sul significa principalmente romper com certos mitos e desconstruir certas representações do passado que não têm mais muita utilidade analítica para a historiografia contemporânea. A concepção de fronteira utilizada pela historiografia tradicional é uma dessas formas de representação idealizada, que supervaloriza as rivalidades e a exclusão entre povoadores hispânicos e lusitanos. Isso sem falar na exaltação das virtudes quase heróicas de um grupo de colonizadores/conquistadores que garantiu a posse do território rio-grandense para a causa portuguesa e também para o Brasil (2007, p. 23).

Para Kühn, a fronteira que divide Brasil, Argentina e Uruguai é viva, em movimento, e a relação entre os três países foi muito mais de convivência e articulação do que de confronto. Segundo ele, somente no século XIX, com a formação dos Estados nacionais, é que esse convívio cedeu espaço a conflitos e disputas (2007, p. 27). No capítulo *O Rio Grande e o Prata – Século XIX* do mesmo livro, Kühn reitera seu ponto de vista afirmando que “atualmente, os estudiosos tendem a entender a história regional inserida em um contexto mais amplo, com evidentes elementos que indicam uma forte vinculação platina” (2007, p. 75).

A fronteira como um espaço de interação é fundamental para entender o conceito de comarca. Flávio Loureiro Chaves diferencia as noções de fronteira e limite. Ele explica que fronteira é o que está à frente, logo, passível de comunicação e estabelecimento de identidades. Já o limite é um traço de separação através de linhas, não estabelecendo, por isso, relações identitárias (2006, p. 61).

Sendo assim, para aproximar Dyonélio Machado e Juan Carlos Onetti é preciso aceitar que o Rio Grande do Sul forma, juntamente com partes do Uruguai e da Argentina, a comarca do pampa, onde a fronteira não separa, pelo contrário, possibilita o diálogo histórico e literário.

2. Formação histórica compartilhada

Ao considerarmos a fronteira entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai (sem falar na Argentina, que não é objeto deste estudo) não como um limite, mas como uma possibilidade de articulação, automaticamente entendemos que a formação histórica dessas duas províncias coincide em diversos fatores. O simples fato de

serem fronteiriços, de estarem geograficamente próximos, faz com que compartilhem características de vegetação, de clima, de cultivo que influenciam os comportamentos humanos.

Há pelo menos quatro tratados assinados entre Portugal e Espanha que ditaram as regras sobre a posse das terras do atual Rio Grande do Sul: Tordesilhas (1494), Madri (1750), Paris (1763) e Santo Ildefonso (1777).

No Tratado de Tordesilhas, as terras do Novo Mundo foram divididas entre Portugal e Espanha por uma linha imaginária que cruzava a atual cidade de Laguna, no estado de Santa Catarina. Por esse acordo, o RS tal como o conhecemos faria parte dos domínios espanhóis. Segundo Kühn “todos os territórios ao sul de Laguna seriam espanhóis, inclusive o atual Rio Grande do Sul. Não tivessem os portugueses desrespeitado esse tratado, hoje em dia talvez estivéssemos a falar castelhano...” (2007, p. 28).

Com a fundação da Colônia do Sacramento (1680), domínio português localizado estrategicamente em frente à espanhola Buenos Aires, e seu posterior sucesso econômico, os portugueses ganharam força para desrespeitar o tratado e aplicar o princípio do *uti possidetis*, ou seja, “quem usa tem a posse” (KÜHN, 2007, p. 30).

A Colônia do Sacramento foi elemento chave nas negociações entre Portugal e Espanha durante os tratados firmados nos anos formativos do atual território do Rio Grande do Sul. Como já vimos, no Tratado de Tordesilhas, sua posse era dos portugueses; no Tratado de Madri, de 1750, Portugal abriu mão da Colônia e ficou com os Sete Povos das Missões. Além disso, o princípio do *uti possidetis*, até então informal, foi reconhecido, assim o RS passou para as mãos dos portugueses.

Com o Tratado de Madri, os portugueses saíram ganhando, já que ficaram com um vasto território importantíssimo para a colonização. No entanto, nesse território habitavam os índios missioneiros que não aceitaram muito bem a ideia de serem “trocados” por gado. Desse episódio surgiu uma das figuras mais lendárias da história do RS: Sepé Tiaraju, líder dos indígenas na Guerra Guaranítica, conflito que impossibilitou a execução do Tratado de Madri (anulado em 1761 pelo Tratado de El Pardo).

O Tratado de Paris (1763) devolveu a Colônia aos portugueses, porém a resistência espanhola gerava perdas econômicas que dificultavam a manutenção dessa posse. Surge então o Tratado de Santo Ildefonso (1777) para devolver a

Colônia do Sacramento aos espanhóis e definir que o Continente do Rio Grande seria, definitivamente, português. E aqui estamos.

3. Formação literária compartilhada

Se a participação na comarca aproxima culturalmente o RS dos países do Prata, e a formação histórica compartilhada dá condições para a leitura em paralelo das realidades dessas regiões, tudo indica que a literatura segue o mesmo caminho. A formação da literatura gaúcha coincide em muitos fatores com a formação da literatura uruguaia.

Na crítica literária brasileira é impossível falar no conceito de “formação” sem mencionar Antonio Candido. E sua presença é tão marcante que outros teóricos aplicaram os conceitos de Candido a objetos distintos dos seus. É relevante para este trabalho o fato de um crítico gaúcho, Luis Augusto Fischer, e um crítico uruguaio, Ángel Rama, terem pensado os sistemas literários de seu estado/país a partir dos ensinamentos de Antonio Candido. Além de aproximar a formação literária do RS e do Uruguai, o método adotado por ambos permite interpretar um papel semelhante para Dyonelio e Onetti no sistema literário de suas regiões.

Ángel Rama foi um prestigiado crítico uruguaio, de forte atuação política de esquerda, comprometido com o projeto de integração latinoamericana que nos anos 1970 arrebatou intelectuais e artistas dos diferentes países americanos (Candido, inclusive). Conheceu Candido no início dos sessenta quando este apresentava sua teoria sobre a literatura brasileira em Montevideu. Encontrou no sistema literário a síntese possível para pôr de pé sua *História da Literatura Latinoamericana*, que nunca chegaria a completar, pois um acidente de avião o surpreendeu em plena execução do projeto. No entanto, os ensinamentos quanto a escritor – obra – público estiveram no horizonte de Rama enquanto escrevia seus textos esparsos sobre a literatura uruguaia e latinoamericana.

A tese de Pablo Rocca - *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano* - defendida na USP em 2006, traz um precioso anexo documental com a correspondência trocada por Candido e Rama de

1960 a 1983. Ao todo são 77 cartas que demonstram as afinidades intelectuais entre os dois críticos, a troca de livros, periódicos, a indicação de nomes para participar em congressos, como demonstram as cartas 9 (de 5 de setembro de 1971) e 10 (de 15 de novembro de 1971). Rama escreve a Candido:

El mes pasado (agosto de 1971) tuvimos una pequeña reunión de trabajo en Santiago de Chile un conjunto de críticos literarios y profesores [...] para estudiar la posibilidad de un encuentro continental en el año próximo, que reuniera a críticos, investigadores y profesores literarios, dentro de la tesitura “literatura y sociedad” para examinar diversos problemas de nuestra disciplina bajo el rubro “La literatura en la transformación social de América Latina”. Como pasa siempre en esos casos, el Brasil es el enorme desconocido. Yo propuse que Ud. tomara parte de nuestro futuro encuentro, lo que fue aceptado de inmediato. Pero pensamos que también deberían estar representadas del Brasil otras líneas críticas, en particular las correspondientes a las distintas inflexiones del pensamiento marxista en la crítica literaria. Sé que hay varios estudiosos serios, pero le estoy pidiendo a Ud. que me prepare una lista explicativa con tres o cuatro nombres que Ud. estime los de más interés y preparación dentro de los lineamientos de una investigación social de la literatura (ROCCA, 2006, p. 336).

A resposta de Candido:

Voltando ao encontro, pessoalmente estou disposto a ir, em princípio. Nas condições em que vivemos atualmente, é difícil ter um mínimo de certeza nos projetos... Quanto aos nomes cuja indicação pede, encontro certa dificuldade. No Brasil não há muita gente que tenha feito trabalho satisfatório neste campo, sobretudo dentro da orientação que lhe interessa e que me sugere como critério de escolha. Nos mais velhos, um mecanismo elementar e paralelístico, uma débil estética do “reflexo”, e mesmo assim sem qualquer sistematização conveniente. Os mais moços são melhores, mas muitos não podem ser localizados no momento. Lembro como lista inicial de conversa [...]: Ferreira Gullar, crítico e poeta, bastante agudo e inteligente, que me consta estar viajando no Exterior; Carlos Nelson Coutinho, lukácsiano médio mecânico, mas sério e esforçado, que parece ainda viver no Rio de Janeiro; Roberto Schwarz, sem dúvida o melhor, que mora em Paris desde 1969, autor de um belo livro de ensaios, bastante versado em Lukács, Adorno e sobretudo Benjamin [...] (ROCCA, 2006, p. 338-339).

Ambos dão um singular depoimento de época: o que se fazia na crítica literária brasileira, ainda muito influenciada pelo estruturalismo, e o que se pretendia na crítica latinoamericana. O depoimento de Candido ainda dá mostras das dificuldades que enfrentava a inteligência brasileira de esquerda em plena ditadura militar. O alinhamento de nomes como os de Candido e Rama nesse projeto

integrador de orientação marxista resultaria no famoso livro *América Latina en su literatura* (1972) organizado por César Fernández Moreno, no qual Candido publicou seu *Literatura e Subdesenvolvimento*. Na correspondência entre os dois, fica evidente a admiração de Rama pelos conceitos de Candido e a colaboração deste para a elaboração crítica do uruguaio.

Luís Augusto Fischer (1958) publica seu *Literatura Gaúcha* em 2004, ou seja, com um distanciamento temporal que o distingue de Rama. Embora também fale a partir da esquerda e com os conceitos formativos de Candido na cabeça, Fischer não propõe um projeto ideológico como é a integração latinoamericana para Rama; busca entender a Literatura Gaúcha como um sistema, fazendo paralelos com a Literatura Brasileira e do Rio da Prata.

Como aplicação da teoria candidiana, o texto de Fischer é mais bem realizado que o de Rama, e isso a diferença de geração explica; em 2004 a *Formação* já está consolidada como a grande matriz da crítica literária da esquerda brasileira. Resumindo grosseiramente o argumento de Fischer: o sistema literário gaúcho inicia por volta de 1860 com o Partenon Literário, primeiro momento em que há autor – obra – público, e está maduro com Erico Verissimo, que lê os antecessores (Simões Lopes Neto) configurando uma tradição. Dyonelio entra na conta de Fischer como contemporâneo de Erico e isso explica sua pouca recepção: a prosa vagarosa e cerrada de Dyonelio contrasta com a comunicabilidade dos textos de Erico que são logo bem aceitos pelo público (e não tanto pela crítica). O inverso acontece com Dyonelio que tem aceitação de crítica e não de público.

Essa aceitação da obra de Erico pelo leitor comum pode ser explicada pelo caráter popular de suas personagens, principalmente as dos romances rurais que, na cultura tradicional gauchesca, ganharam contornos de heróis populares. O capitão Rodrigo Cambará é até hoje tido como modelo de bravura, muito cultuado pelos frequentadores de CTGs que ainda representam parte importante da sociedade gaúcha. No caso de Dyonelio, dificilmente aqueles desgraçados protagonistas de *Os ratos*, *O louco do Cati*, *Desolação...* poderiam tornar-se mitos para o povo gaúcho, até porque são tipicamente urbanos, lutando contra o capital, a perseguição política, a loucura.

No entanto, é importante ressaltar que essa aceitação dos romances de Erico só acontece após *O tempo e o vento*; os romances urbanos ocupam posição

secundária em sua bibliografia, tanto que nos anos 1930 o grande escritor rio-grandense é Dyonelio Machado.

No lado uruguaio, Rama fez a aplicação do conceito de sistema literário que a época permitiu. Em 1960 publica no semanário *Marcha* (um ícone da crítica uruguaia, do qual Onetti participou) o texto *A construção de uma literatura*, chegando à conclusão de que o Uruguai não possuía ainda um sistema literário como acontecia no Brasil, Argentina, México e Chile, pois carecia de uma tradição nacional e de um público leitor. Rama resume o problema ironicamente: “o culpado é o público que não lê (opinião habitual do escritor convencido de seu talento e razoável *status* literário); a culpa é dos escritores que não oferecem obras de qualidade (opinião mais freqüente na crítica e nos novos lançamentos)” (apud ROCCA, 2008, p. 53). Há que se levar em conta, no entanto, a constante releitura que Rama empreendia de seus escritos. Começou tentando estabelecer esse sistema literário uruguaio, que tratou de descartar em seguida, passando a um sistema latinoamericano homogêneo que, por sua vez, cedeu espaço às comarcas (territórios que compreendem diferentes regiões, que podiam ser partes de países ou mesmo países inteiros, com características culturais semelhantes). Sendo o Uruguai um país pequeno, é compreensível esse abandono de Rama à ideia de sistema literário nacional, já que a formação estava muito atrelada nos anos 1960 a países grandes, e por isso a adoção do sistema literário latinoamericano. Fischer demonstrou que é possível pensar a formação estadual/provincial, pois, segundo ele, “a literatura do Rio Grande do Sul [...] se inventou quase como uma literatura nacional, no sentido em que as literaturas nacionais foram forjadas na América” (2004, p. 42).

O fato de Candido ter pensado a formação da literatura brasileira a partir do centro Rio/São Paulo dá margem para a pergunta: e se a formação fosse escrita a partir de uma periferia, como é o RS em sua relação com o Brasil? Contrastando os ensinamentos de Candido com as manifestações literárias gaúchas, Fischer chegou a um novo sistema literário, que não chega a ser totalmente autônomo do nacional, mas que pode flertar com os países fronteiriços do Rio da Prata, e isso já configura a especificidade do sistema gaúcho. Além do mais, “o Rio Grande do Sul foi uma das províncias que mais reagiu à centralização” nacional (FISCHER, 2004, p. 12), de início por motivos econômicos, mas esse dado é relevante na formação histórica do estado e, conseqüentemente, na sua formação literária.

Visto de hoje, e levando em conta a possibilidade de se pensar a formação literária de lugares pequenos proposta por Fischer, o sistema literário uruguaio poderia ser estruturado em paralelo ao sistema gaúcho. Se colocássemos Mario Benedetti na ponta do processo (como sendo o escritor comunicativo, que atinge o leitor médio e é bem aceito pela crítica, que tem obra constantemente republicada – mais ou menos a função que Erico desempenha no RS, feita a ressalva de Benedetti tratar de tema prioritariamente urbano e Erico circular pelo romance histórico) teríamos o sistema maduro, com tradição formada, Benedetti lendo a geração anterior (a de Onetti). E se Erico “apaga” Dyonelio por sua prosa menos exigente, pode-se dizer que algo semelhante ocorre na relação Benedetti/Onetti. Embora Onetti seja de geração anterior, será lido na mesma época de Benedetti, quando o mercado editorial uruguaio começa a estruturar-se.

Aproximando a formação literária do RS à do Uruguai podemos descobrir vínculos que fundamentam a leitura em paralelo dos romances e contos de Dyonelio Machado e Juan Carlos Onetti, cumprindo o ensinamento candidiano de sempre analisar o texto em seu contexto.

4. Biografias compartilhadas

Também as vidas de Dyonélio e Onetti podem ser postas lado a lado. No entanto, antes de apresentar essas coincidências, é preciso destacar que as informações que temos sobre suas biografias vêm filtradas pela ironia nas respostas a jornalistas. Há um sem número de dados desconstruídos sobre eles, justamente porque prezavam esse tom de mistério sobre suas vidas e o irresistível prazer do deboche diante de entrevistadores nem sempre bem preparados.

Dyonélio Machado nasceu no dia 21 de agosto de 1895 em Quaraí (RS), na fronteira com o Uruguai. Sobre sua cidade ele afirma: “Quaraí é um lugarejo de três mil habitantes. Era aquela solidão numa savana, uma casa a léguas de distância da outra, naquele campo” (1995, p. 7). Dyonélio é natural, portanto, de um espaço típico representante da comarca do pampa, com aqueles descampados, aquela solidão, paisagem muito peculiar ao Uruguai de Onetti.

O isolamento de Quaraí, contudo, não impediu que servisse de cenário para a Revolução Federalista de 1893, dada sua posição estratégica na fronteira entre o Brasil e os países do Prata. Ali estava situada a prisão famosa pela prática das degolas tão comuns a essa revolta e que inspirou Dyonélio em *O Louco do Cati*.

Sylvio Rodrigues Machado, pai do escritor, era despachante aduaneiro e foi assassinado quando Dyonélio tinha apenas sete anos. O sustento da família (Dyonélio tinha um irmão mais velho) ficou a cargo da mãe, a costureira Elvira Tubino Machado. As memórias do romancista dão mostras da dificuldade pela qual passou a família, além de reiterar o papel central de Quaraí nas mediações com o Uruguai:

Sou de um ramo pobre da família e fiquei mais empobrecido por ter perdido o pai quando tinha sete anos. Minha mãe não tinha trinta anos e ficou com os dois filhos. Com oito anos comecei a vender bilhetes na rua, enquanto ela costurava para fora. Meu pai foi despachante aduaneiro. Minha cidade, Quaraí, é de fronteira, com um movimento grande de importação e exportação. Toda a produção de lá tinha vazão pro Uruguai, pois para transportar charque pro Nordeste, passava-se dentro do Uruguai, o que dava margem a mil e uma safadezas (1995, p. 8).

Embora saibamos que a interpretação da obra de um escritor a partir de sua vida, se feita de maneira rasa, constitua um equívoco muito comum nos estudos literários, é possível afirmar que a origem humilde de Dyonélio tem relação com as temáticas desenvolvidas, por exemplo, em *Os Ratos*, livro que descreve a peregrinação de um pai de família atrás do dinheiro para pagar o leite do filho. Do mesmo modo que a formação do escritor como psiquiatra influencia, em certa medida, a narrativa de *O Louco do Cati*.

Na adolescência, Dyonélio muda-se para Porto Alegre onde conclui a educação básica e, mais tarde, o curso de Medicina. Entre 1930 e 1932 estuda psiquiatria no Rio de Janeiro e depois, já de volta à capital gaúcha, emprega-se no Hospital Psiquiátrico São Pedro.

O envolvimento político de Dyonélio foi intenso, principalmente nos anos de juventude. Iniciou no Partido Republicano ainda na década de 1920, sendo preso de 1935 a 1937, por suas defesas marxistas. Durante a prisão no Rio de Janeiro filiou-se ao Partido Comunista pelo qual se elegeu deputado estadual constituinte em 1947. Na prisão ficou sabendo que seu livro *Os Ratos* de 1935 havia ganhado o

Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. Entretanto, essa premiação não dá visibilidade à obra de Dyonélio que permanece à sombra até 1944, quando Moysés Vellinho escreve a primeira crítica sobre o livro.

A baixa recepção dos textos de Dyonélio é uma constante em sua trajetória literária, traço que vai ser comum também a Onetti, muito em função do espaço secundário que ocupam no sistema literário de seus países. A obra do escritor gaúcho só completa a tríade candidiana autor – obra – público no final da década de 1970, quando passa a integrar os manuais de História da Literatura no Rio Grande do Sul e no Brasil.

Outro aspecto relevante da biografia de Dyonélio é sua colaboração jornalística. Ainda na infância em Quaraí fundou juntamente com amigos o jornal *O Martelo* que tornava público seus primeiros poemas. Em seguida, já em Porto Alegre, integrou as equipes de *A Informação* (1921-1922) e *Farrapo* (1922), órgãos relacionados ao Partido Republicano, nos quais o autor expressava mais suas ideias políticas que literárias. Ao longo de sua vida contribuiu ainda com *Kodak*, *A Máscara*, *Horizonte*, *Diário de Notícias* e *Correio do Povo*.

Tanto para Dyonélio quanto para Onetti a escrita jornalística parece migrar para a narrativa literária, já que empregam uma linguagem mais seca e direta que às vezes destoa daquela de seus companheiros de geração. No caso específico de Onetti, que acumula as escritas jornalística e literária no início e no final da carreira, percebe-se nitidamente uma variedade formal e temática em relação ao miolo de sua obra (a saga de Santa Maria) período em que interrompeu sua contribuição para jornais.

Dyonélio Machado tinha uma saúde frágil, tanto que o livro *O Louco do Cati* (1942) foi ditado a sua esposa. Alguns críticos reconhecem as conseqüências dessa condição na narrativa fragmentada e até certo ponto repetitiva. O escritor faleceu em 19 de junho de 1985 na cidade de Porto Alegre.

Catorze anos depois de Dyonélio, em 1º de junho de 1909, nasceu Juan Carlos Onetti, em Montevideú; filho do também funcionário aduaneiro Carlos Onetti e da descendente de uma família aristocrática do RS Honoria Borges. Por uma dessas coincidências inexplicáveis, a mãe de Onetti nasceu em Quaraí. Gosto de pensar que as estirpes se relacionaram, dada a profissão idêntica dos patriarcas das famílias Machado e Onetti e a proximidade geográfica entre RS e Uruguai.

A situação financeira da família não era boa e Onetti teve que trabalhar cedo. Foi garçom, porteiro e vendedor de entradas do Estádio Centenário em Montevideu. Assim como Dyonélio, desde muito jovem iniciou sua atuação no meio jornalístico. Envia seus primeiros contos e poemas à revista *El Mundo Uruguaio*, mas estes são recusados, e aí começa uma longa trajetória de negativas e recusas à sua produção literária. A alcunha de “padrinho oculto da literatura hispano-americana” decorre desse lugar à margem delegado a Onetti que teve sua obra “apagada” pelos escritores mais comunicativos de seu país (Benedetti) e do continente (Vargas Llosa, García Márquez...).

Em 1928 funda com seus amigos uruguaios a revista *La Tijera de Colón*, mas sua maior contribuição jornalística foi para o semanário *Marcha*, a mais prestigiada revista uruguaia dos anos 1940. Graças a essa publicação, os uruguaios tiveram acesso ao que havia de melhor na literatura ocidental: Joyce, Faulkner, Céline. A capacidade leitora e de tradução de Onetti contrastam com sua formação escolar, até hoje uma incógnita para seus biógrafos. É lendária a ironia onettiana nas entrevistas, e a versão defendida pelo escritor é que abandonou os estudos ainda na educação básica por descobrir que aprendia mais com a leitura solitária.

É difícil entender como alguém com uma formação tão rudimentar pôde ler textos originais no francês e no inglês, sendo que também não havia tradição letrada na família. Segundo Eduardo Becerra, Onetti abandonou os estudos no ano de 1922, quando tinha treze anos, mas nessa época já era um apaixonado leitor e já tinha seus primeiros contos e poemas (2010).

Na crítica onettiana é comum a visão de que o escritor se abstinha de posições políticas e dedicava-se exclusivamente à criação de um mundo imaginário regido por leis distanciadas daquelas da realidade social. Sua participação em *Marcha* dá mostras do contrário, já que a revista tinha uma clara orientação de esquerda com a qual dificilmente Onetti não concordasse. Becerra (2010) afirma que em 1929 o romancista tenta viajar à União Soviética para conhecer em primeira mão a experiência socialista desse país. De acordo com esse mesmo autor, em 1936, Onetti planeja alistar-se como voluntário do exército republicano na Guerra Civil espanhola. Embora não leve adiante essas ideias e elas sejam episódios isolados na biografia do escritor, ao menos contestam a visão generalizada de que Onetti sempre foi apolítico, às vezes até alienado da realidade que o cercava. Onetti certamente não foi um escritor panfletário e militante, mas isso não exclui sua

postura crítica em relação aos problemas que afetavam o Uruguai e os países de tradição hispânica. Tanto que foi preso pela ditadura uruguaia em 1974, fato responsável por seu exílio em Madri, onde permaneceu até sua morte, em 30 de maio de 1994.

A literatura de Onetti muda quando ele muda de país. Suas estadias em Montevideu e Buenos Aires (onde vive de 1941 a 1955) dão subsídios para a criação de um território imaginário característico de sua prosa: Santa María. Durante o exílio na Espanha, o escritor não voltaria mais a ambientar sua ficção nessa cidade; ele cria outros espaços (Monte, Lavanda, Santamaría...) nos quais a alegoria à realidade latino-americana parece ser mais visível que a empreendida na saga de Santa María.

Para facilitar a visualização das coincidências biográficas entre Dyonélio e Onetti apresento a seguinte tabela:

Dado biográfico	Dyonélio Machado	Juan Carlos Onetti
Contemporâneos	1895 – 1985	1909 – 1994
Proximidade da cidade natal	Quaraí (fronteira do RS com Uruguai)	Montevideu
Trabalhar cedo	Vender bilhetes	Vender bilhetes, porteiro, garçom
Profissão do pai	Despachante aduaneiro	Despachante aduaneiro
Deslocamentos	Quaraí – Porto Alegre – Rio de Janeiro	Montevideu – Buenos Aires – Madri
Atuação política	Partidária: deputado estadual	Jornalística: editor de <i>Marcha</i>
Perseguições políticas	Prisão (1935 – 1937)	Prisão (1974), exílio em Madri
Contribuição jornalística	Principalmente <i>Correio do Povo</i>	Principalmente <i>Marcha</i>
Pouca recepção	Sistema autor/obra/público somente no final dos anos 1970	Sistema autor/obra/público somente no final dos anos 1960 (após o boom da literatura latino-americana)

5. Semelhanças literárias

A ficção de Dyonélio e Onetti também apresenta alguns paralelismos. Dyonelio e Onetti têm obra vasta, circulando pelo conto, romance e ensaio. Independentemente do gênero, seus textos apresentam uma regularidade formal e temática: narrativa urbana, personagens que se repetem em livros diferentes e que geralmente vêm das camadas mais baixas da sociedade, ambientação em uma cidade específica (a real Porto Alegre para Dyonelio, a imaginária Santa María para Onetti), além de, mais uma coincidência, serem editados no Brasil pela Planeta.

Se analisadas comparativamente, as técnicas narrativas empregadas por Dyonelio e Onetti demonstram que a participação na comarca e as leituras da tradição ocidental empreendidas por eles aproximam-nos ainda mais. A seguir serão apresentadas resumidamente algumas coincidências (e divergências, já que a aproximação das narrativas não exclui a individualidade do escritor) de forma narrativa que justificam o paralelo entre os escritores.

5.1 Narrador

Há uma diferença fundamental entre as personagens de Onetti e as de Dyonelio. As de Onetti, embora vivam em condições financeiras precárias, entendem a realidade que as rodeia, frequentam livrarias, cinemas, teatros. Um exemplo forte é Brausen, narrador de *La vida breve*, que trabalha em uma agência de publicidade para sobreviver e vive com sua esposa doente em um apartamento precário. Ao mesmo tempo, Brausen está escrevendo um roteiro para o cinema, no qual cria a história de Díaz Grey em Santa María, marcas registradas da narrativa onettiana. Tudo isso enquanto escuta os movimentos de sua vizinha e cria um corpo e atitudes para essa mulher que sequer vê.

Assim, o narrador onettiano divide-se em três enredos que jogam com os conceitos de realidade e ficção. No primeiro, Brausen executando um trabalho que odeia, tendo que conviver com o câncer de Gertrudis, o asco que lhe causa a perda do seio da esposa: “Gertrudis y el trabajo inmundado 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” (2007, p. 72).

O segundo enredo, a escrita do roteiro, não contribui para modificar a melancólica realidade de Brausen, já que o texto é uma encomenda de seu chefe que só vem para ressaltar suas incapacidades: “Un argumento, vamos, había dicho Julio Stein; algo que se pueda usar, que interese a los idiotas y a los inteligentes, pero no a los demasiado inteligentes. Debés saberlo mejor que yo, como buen porteño” (2007, p. 29).

A terceira história de Brausen dá novo fôlego a sua trajetória e demonstra o poder ficcional da personagem:

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 (2007, p. 13).

O narrador de *La vida breve* é tipicamente onettiano, funcionando às vezes como alterego do escritor que também tem que lidar com sua vida concreta, seus problemas cotidianos, com os bloqueios criativos inerentes à profissão e com o bônus de tudo isso: fantasiar significados para ações que passam despercebidas para a maioria das pessoas. A história contada sob o ponto de vista do narrador-personagem permite essa relação entre escritor e narrador, também pelo fato desse narrador ser participante da cultura letrada.

O narrador de Dyonelio é geralmente onisciente de terceira pessoa, responsável por desvendar a psicologia das personagens, como em *Os ratos*:

Um gelo toma o seu corpo. Gelo que é tristeza e desânimo. Voltam-lhe as cenas da manhã, o arrabalde, a casa, a mulher. Tem medo de desfalecer nos seus propósitos. Acha-se sozinho. Aquela multidão que entra e sai pela enorme porta do café lhe é mais do que desconhecida: parece-lhe inimiga (2004, p. 27).

Pode ser que a tradição brasileira do narrador de terceira, principalmente no romance de 1930, tenha pesado sobre Dyonelio, o que não impede a sua aproximação com Onetti por características históricas, geográficas, temáticas...

Se as personagens de Onetti, embora oriundas das classes baixas, conseguem entender o funcionamento do sistema econômico instituído, as

personagens de Dyonelio são esmagadas pelo sistema capitalista, arrastam-se para garantir a sobrevivência e muitas vezes perdem o senso de realidade: Naziazeno Barbosa beira a deficiência mental, isso sem falar no louco do Cati. Este trecho de *Os Ratos* demonstra a incapacidade de Naziazeno jogar com as regras do capital:

A palavra e a figura do diretor esmagaram-no, “esmagaram-no”, é o termo. Não poderá “discutir” com a mulher, exigir respeito, depois do que lhe sucedeu; seria iníquo. Idealizar outro plano? Tem uma preguiça doentia. A sua cabeça está oca e lhe arde, ao mesmo tempo (2004, p. 53).

Isso pode ser entendido sob o ângulo da distinta formação cultural brasileira (rio-grandense) e uruguaia. No Uruguai, mesmo as camadas baixas da população têm acesso à cultura letrada, pois a educação pública é eficiente. No Brasil, as atividades relacionadas à cultura são geralmente prestigiadas pela classe média que tem como pagar pelos bens culturais negados pelos órgãos públicos. É claro que o Uruguai é um país pequeno com dois terços da população vivendo na capital Montevideu e o Brasil, um gigantesco território em que tudo que não está em São Paulo ou Rio de Janeiro é considerado periferia.

5.2 Personagens repetidas

Os protagonistas de Dyonelio e Onetti são arruinados financeiramente, passam grande parte das narrativas vagando pela periferia das cidades, bares, prostíbulos. Quando têm emprego, realizam atividades burocráticas para dar conta das necessidades básicas e convivem com o fracasso de não terem conseguido ser o que realmente queriam: escritores, roteiristas (principalmente para as personagens de Onetti). Desprezam, ou desconhecem, a cultura hegemônica das regiões onde vivem, como fica claro na declaração de Eladio Linacero em *El pozo* (1939):

¿qué se puede hacer en este país? Nada, ni dejarse engañar. Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos (2007, p. 39).

Citações como essa não são comuns na crítica onettiana, que ainda se preocupa muito com os temas clássicos explorados pelo autor: morte, melancolia, autocitação, eterno retorno. A afirmação de Eladio Linacero dá mostras da preocupação de Onetti com a história de seu país, com a sociedade, demonstrando que não é somente aquele escritor metafísico que os críticos insistem em reafirmar.

As personagens que se repetem em diferentes narrativas são um traço fundamental da poética onettiana, já muito explorado pela crítica. No entanto, uma análise mais aprofundada das diferenças que essas personagens apresentam ao serem transplantadas de uma narrativa para outra precisa ser feita. O Díaz Grey personagem do roteiro que Brausen está escrevendo em *La vida breve* certamente não é o mesmo que aparece em *El astillero*. Para Mario Benedetti, Díaz Grey é um “comodín de Onetti que a veces es él mismo, otras veces es sólo Díaz Grey, y otras más es alguien tan impersonal que resulta nadie” (1993, p. 18).

Isso acontece também com as outras personagens: Larsen, Angélica Inés, Petrus... Uma lógica semelhante de análise poderia ser adotada para as personagens de Dyonelio. O Manivela e Norberto de *O Louco do Cati* não são os mesmos de *Desolação*, já que nesse último romance há uma maior ênfase a documentos subversivos e prisões a eles relacionadas. Os amigos que partiram para a praia junto a Norberto e o “louco” em *O Louco do Cati*, em *Desolação* estão separados deles tentando livrar-se de perseguições políticas.

5.3 Narrativa e temática urbana

Tanto em Onetti quanto em Dyonelio a cidade é um construto hostil que aprisiona o indivíduo que a habita. A cidade representa um mundo acabado no qual a única saída é adaptar-se. Daí a incapacidade humana de transformação, daí essas personagens que não vivem, apenas arrastam-se por becos e ruas, bares e prostíbulos buscando escapar da realidade castradora.

Uma breve análise do romance *El astillero* de Onetti dá mostras da importância da cidade em sua narrativa. *El astillero* foi publicado em 1961 e é o segundo romance da chamada saga de Santa María, que se completa com *La vida*

breve (1950) e *Juntacadáveres* (1964). Nesse romance, as referências espaciais são inúmeras. Todos os capítulos levam o título de um lugar (*Santa María, El astillero, La glorieta, La casilla*). Esses quatro espaços se repetem e nomeiam diferentes capítulos; cada vez que o título aparece é numerado em sequência crescente. Assim, o primeiro capítulo chama-se *Santa María I*, o décimo, *Santa María II*, o décimo primeiro, *Santa María III*. A organização dos capítulos demonstra a importância do espaço na narrativa e também indica outras possibilidades de leitura. Os capítulos intitulados *Santa María, El astillero...* lidos em sequência estabelecem um novo romance (e isso antes de *Rayuela* de Cortázar). Em 1972, Ítalo Calvino publicaria *As cidades invisíveis*, no qual adota o mesmo esquema capitular de Onetti.

Santa María está presente no agir de todas as personagens do romance; é tão cinzenta quanto as almas de seus moradores que, cansados de serem excluídos, se entregam à bebida e à promiscuidade. Santa María é a cidade imaginária que Onetti criou para que seus personagens pudessem sentir-se suficientemente isolados do mundo, não só interna, mas geograficamente. Nas palavras de Imbert “[...] Santa María es el escenario donde criaturas insignificantes o innobles se desgastan y degradan.” (1995, p. 260).

Santa María está em todas as personagens, todas são tão melancólicas quanto a cidade. Talvez essas personagens não pudessem existir em outro lugar, não fossem as mesmas em outro lugar. Mario Benedetti caracteriza Santa María como traço fundamental da poética onettiana:

Onetti tal vez haya intuido (o razonado, no importa) que había dos caminos para convertir su cosmovisión en inobjetable literatura. El primero: la creación de un trozo de geografía imaginaria, que, aunque copioso en asideros reales, pudiera surtir de nombres, episodios y personajes a todo su orbe novelístico, con el fin de que el tronco común y el intercambio de referencias (como sucedáneos de una más directa substancia narrativa) sirvieran para estimular el mortecino núcleo original de sus historias. (1993, p. 13).

Para Benedetti, Santa María condiciona toda a criação narrativa de Onetti. Após criar a cidade, o romancista encontrou o núcleo original de suas histórias. A declaração de Onetti revela a ligação da cidade imaginária com suas memórias:

Eu vivi muitos anos em Buenos Aires, e de alguma maneira a experiência de Buenos Aires está presente em minha obra; mas muito mais que Buenos Aires, está presente Montevideú, a melancolia de Montevideú. Por isso fabriquei Santa María: fruto da nostalgia da minha cidade. Fora dos meus livros Santa María não existe. Se existisse, com certeza eu faria lá a mesma coisa que faço hoje. Naturalmente inventaria uma cidade chamada Montevideú” (*apud* NEPOMUCENO, 1989, p. 8).

Para Dyonelio, a cidade também é fundamental. Em *Os Ratos*, as peripécias de Naziazeno Barbosa em busca do dinheiro para pagar o leiteiro desenham um mapa de Porto Alegre muito ligado ao estado de espírito da personagem, como bem demonstrou Cláudio Cruz em sua dissertação de mestrado, publicada em livro com o título *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*.

A cidade e seus habitantes assustam Naziazeno, como demonstra o trecho: “Acha-se sozinho. Aquela multidão que entra e sai pela enorme porta do café lhe é mais do que desconhecida: parece-lhe inimiga” (2004, p. 27). E esse estranhamento persiste durante todo o enredo; adiante o narrador afirma: “A cidade não tem árvores. A rua é um bloco inteiriço de granito escaldante” (2004, p. 66).

É interessante notar que a narrativa urbana liga ainda mais Dyonélio e Onetti se os contrastamos aos demais autores participantes da comarca que tratam de tema rural. Aproximar esses dois escritores abre uma nova possibilidade intertextual e funda uma linhagem inédita na comarca do pampa: a narrativa das cidades. Afinal, o RS e o Uruguai não são compostos somente de gaúchos ruralistas, há também o homem urbano, com conflitos muito semelhantes àqueles dos habitantes das metrópoles ocidentais.

No que diz respeito à temática, ambos os autores tratam de morte, encarceramento, opressão política e do capital seja em contos, poemas, romances ou reflexões teóricas. Há uma tendência da crítica literária em enfatizar certos temas de Dyonélio e Onetti, como o pessimismo, a solidão de personagens específicas esquecendo-se que estas fazem parte de uma engrenagem maior que também é retratada na narrativa.

5.4 Trilogia

Por haver coincidência de personagens e espaços, os livros de Onetti podem ser lidos como capítulos de uma obra maior que convencionou-se chamar de Saga de Santa María. Correntemente *La vida breve*, *El astillero* e *Juntacadáveres* são lidos como uma trilogia, isso sem falar em livros mais desconhecidos como *Para una tumba sin nombre* ou *Dejemos hablar al viento*.

Da mesma forma, Maria Zenilda Grawunder propõe que *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos Perdidos* e *Nuanças* sejam lidos como uma Tetralogia da Perseguição e Opressão e Antonio Hohlfeldt lê *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* como a Trilogia da Libertação. Mais uma traço comum entre os autores aqui estudados.

6. Considerações finais

Sendo assim, este trabalho pleiteia a leitura em paralelo das narrativas de Dyonelio Machado e Juan Carlos Onetti baseada em características biográficas, históricas e literárias que sustentam essa relação. É provável que a maior contribuição deste estudo seja a retomada daquele debate dos anos 1970, a integração latinoamericana. É claro que atualmente não cabe mais uma leitura homogênea da literatura do continente, muito arraigada às ideologias da esquerda da época. Mas o estudo baseado em regiões literárias, comarcas, pode esclarecer temas que as histórias da literatura calcadas na nacionalidade não conseguiram resolver.

Referências:

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.) **Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

BECERRA GRANDE, Eduardo. **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**: Instituto Cervantes, 2010. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/default.htm>>. Acesso em: 14 maio 2011.

BENEDETTI, Mario. Introducción. In: ONETTI, Juan Carlos. **El astillero**. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina S. A., 1993.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Ponta de estoque**. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

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

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

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

_____. **Alegoria na literatura brasileira: a tetralogia 'opressão e liberdade' de Dyonelio Machado**. Tese de Doutorado em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994.

HOHLFELDT, Antônio. **Dyonelio Machado**. Porto Alegre: IEL, 1987.

IMBERT, Enrique Anderson. **Historia de la literatura hispanoamericana II: Época contemporánea**. México: Fondo de cultura económica, 1995.

_____. **Historia de la literatura hispanoamericana**. México: Fondo de cultura económica, 1954.

KÜHN, Fábio. **Breve história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

MACHADO, Dyonelio. **Desolação**. São Paulo: Planeta, 2005.

_____. **O cheiro de coisa viva: Entrevistas, reflexões dispersas e um romance inédito: O estadista**. Introdução, seleção e notas de Maria Zenilda Grawunder. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

_____ **O louco do Cati**. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

_____ **Os ratos**. São Paulo: Planeta, 2004.

MOOG, Vianna. **Uma interpretação da literatura brasileira**: um arquipélago cultural. Rio de Janeiro: Antares, Brasília: INL, 1983.

ONETTI, Juan Carlos. **El astillero**. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina S. A., 1993.

_____ **El pozo; Los adioses**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

_____ **Junta-cadáveres**. São Paulo: Planeta, 2005.

_____ **La vida breve**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

_____ **Tão triste como ela e outros contos**. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo/Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1989.

RAMA, Ángel. Regiões, Culturas e Literaturas. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.) **Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

ROCCA, Pablo. **Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil**: dos caras de un proyecto latinoamericano. Tese de Doutorado em Letras. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.