Introdução

Em janeiro de 1962, chamado a discursar na ocasião que viria a ser seu primeiro reconhecimento oficial e o início de sua consagração como escritor – a entrega do Gran Premio Nacional pelo governo uruguaio, dividido com Francisco Espínola –, Juan Carlos Onetti diz apenas: “Yo no hablo, escribo.” (Gilio e Dominguez, 1993 p.153) O gesto de antipatia, além de evidentemente contribuir para o anedotário do escritor arredo à fama e à exposição, contém em quatro palavras todo um discurso a respeito da posição de Onetti sobre o papel do escritor e o lugar da literatura. As declarações públicas e manifestações críticas do autor, mesmo orais, formam parte de seus escritos, são etapas na construção de um personagem de escritor fundado sobre o pressuposto moderno de que o sujeito que escreve “nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse essa escritura. (...); outro tempo não há senão o da enunciação.” (Barthes, 2004c, p.61) O resultado pode parecer contraditório. Por um lado, o escritor parece dizer que não há autor fora da escritura e que escrever é, como quer Barthes, um verbo performativo. O escritor só é escritor enquanto escreve. Por outro lado, tudo é escritura, inclusive a vida.

A retórica de Onetti recorre a um paradoxo – “eu falo que não falo” – para afirmar a primazia da literatura sobre a figura do autor e sobre o discurso acerca de seu trabalho. Acredito que não faça sentido pensar nesses pressupostos que levaram à idéia de morte do autor, como uma negação do sujeito que simplesmente transformasse o escritor em uma espécie de autista, para o qual “a realidade externa é irrelevante pois a arte cria sua própria realidade” (Hutcheon 1991, p.146). Existe, nessa postura, me parece, uma aguda lucidez à respeito da relação do artista com a linguagem, partindo do reconhecimento de que qualquer declaração do escritor sobre si e sobre a literatura contribui para a construção de um discurso que afeta e transforma os sentidos do escrito. A diferença entre o pensamento moderno da

literatura e o contemporâneo, quanto a esse aspecto, parece estar no modo como assumir (ou não assumir) a permeabilidade das fronteiras entre literatura e vida.

Afirmar que tudo o que um escritor tem a dizer sobre a literatura está contido na própria literatura é um modo de tentar refrear a interferência do personagem público do escritor (e da carga de significados que ele carrega) na leitura do texto, de modo a permitir que os sentidos circulem em liberdade. Daí o gesto apaixonado de Barthes ao declarar *A morte do autor*, no clássico texto de 1968. Porém, dentro do mesmo debate, Foucault vem lembrar a impossibilidade de apagar os rastros do autor e mostra como as noções de obra ou de escrita, ao mesmo tempo em que implicitamente preservam a existência do autor, ainda correm o risco de sacralizar a literatura, aproximando-a do discurso religioso, ao, “por um lado, traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica de seu caráter criador.” (Foucault, 2006, p.271) Não existe forma de eliminar totalmente as restrições à circulação de sentido.

Assim, embora o discurso de Onetti negue explicitamente a subjetividade do autor e seu papel público, sua prática está inevitavelmente afetada pelos sentidos que vão sendo criados em torno de seu nome. A resposta do autor para essa dificuldade parece ter sido a construção de uma continuidade entre a literatura e a figura do escritor, erguida sobre o paradoxo de uma imagem pública que se sustenta na reivindicação da invisibilidade. Quando Onetti fala, é o personagem J.C. Onetti quem se manifesta, de tal modo que sua declaração pode ser refeita da seguinte forma: “Cuando hablo, escribo”.

Se o escritor não pode colocar-se fora da linguagem, pois é nela que ele é constituído, então todo texto público será parte do discurso literário. Ricardo Piglia, falando de “certas tradições do Rio da Prata”, diz que “para Onetti ou para Felisberto Hernández, a tensão entre o objeto real e o objeto imaginário não existe, tudo é real, tudo está aqui.” (2006, p.13) Gostaria de corrigir a afirmação de Piglia. De fato, a obra de Onetti apaga a tensão entre real e imaginário, mas quem domina é o imaginário. Já que as fronteiras são permeáveis, é a literatura que invadirá a vida.

Não se trata, neste caso, da mesma “desdiferenciação” entre realidade e ficção praticada pela literatura contemporânea no dizer de Josefina Ludmer, quando ela fala

das literaturas “pós-autônomas” (2008). Talvez dê para arriscar uma separação bastante simples, mas que marca uma diferença importante entre a literatura moderna e a atual: em Onetti, a fronteira é apagada em favor da ficção, o imaginário domina, sobretudo porque a literatura é soberana (autônoma) e esse “eu” que escreve já passou para o outro lado, o lado da ficção, ao enunciar. Na literatura contemporânea (pós-autônoma) essa “desdiferenciação” se dá por uma “invasão” do real, que devolve um lugar preponderante ao sujeito na escritura. Quem impera e confunde os espaços é o “eu exterior”. Nesse gesto, é claro, o real se ficcionaliza. Em ambos os contextos, os dois campos se contaminam mutuamente, mas parece haver uma diferença marcante quanto a quem prevalece sobre quem no campo de forças.

No entanto, a afirmação da existência de uma literatura pós-autônoma no presente, parece implicar que houve um dia uma literatura efetivamente autônoma, quando, na verdade, a autonomia da obra de arte nunca foi plenamente realizável e só pôde ser sustentada como um princípio orientador e uma utopia artística. A autonomia não estava no objeto artístico em si mas no modo de pensar a literatura segundo a concepção modernista. Acredito que só é possível escrever sobre Onetti sob a perspectiva que adoto aqui porque houve uma mudança de paradigma não só da escrita literária mas dos modos de pensá-la.

A trajetória crítica da própria Josefina Ludmer é um exemplo disso. Em 1977, Ludmer publicou um dos ensaios mais importantes a respeito da obra de Juan Carlos Onetti, até hoje uma referência para os estudos do autor. Em uma entrevista para o sítio argentino educ.ar¹, Ludmer descreve seu percurso profissional da seguinte forma:

Toda mi carrera puede definirse como un "hacer los deberes": partir de dominar las técnicas de análisis de un texto, luego extender eso a la obra de un autor, después ampliarlo a las técnicas de análisis de un género, y por último a un corpus heterogéneo. El cuestionamiento de una institución requiere haber demostrado el dominio o el conocimiento de las reglas de esa institución. Si yo viniera de afuera, no siendo universitaria, e hiciera lo que hice en *El cuerpo del delito*, alguien podría decir "esta está loca". Pero es distinto si uno lo hace habiendo demostrado que conoce perfectamente las reglas. Un poco como hizo Picasso, que primero pintó como

¹ Realizada por Magalí Ventura e Karina Micheletto e disponível em:
<http://matandomasenanos.blogspot.com/2007/04/josefina-ludmer.html>.

académico y después dijo "bueno, basta, ahora voy a inventar algo". Obviamente, un estudiante no puede hacer una tesis así; no se la aprobarían.

Essa narrativa sugere a existência de um projeto que antecederesse sua produção, mas a coerência nesse suposto projeto só pode ser construída a posteriori. Naturalmente seu percurso reflete um processo de aprendizagem e amadurecimento, mas a razão mais importante pela qual Ludmer não poderia escrever *Onetti – Los procesos de construcción del relato* (1977) da mesma forma como escreveu *El cuerpo del delito* (1999) é que não só seu objeto de estudo, mas seu modo de ver a literatura se transformou nas duas décadas que separam as obras. É por essa mesma razão que ela pode hoje escrever sobre literaturas pós-autônomas quando, trinta anos atrás, seu trabalho crítico obedecia à risca o princípio da autonomia literária e da exclusão do sujeito escritor do âmbito da leitura. Insisto nesse ponto devido à importância do texto de Ludmer na concepção desta tese.

Engenhoso e sofisticado, o estudo de Ludmer sobre Onetti desmonta peça por peça o texto de *La vida breve* a fim de desvelar os padrões narrativos da obra e o modo como o autor narra, no romance, a constituição de um sujeito narrador. Para isso, ela se esquiva da subjetividade como de uma heresia. O resultado é uma “máquina de ler Onetti”, ao mesmo tempo fascinante e desapontadora, pois ao mesmo tempo em que é uma leitura inteligente e detalhista, também é totalitária. Nada escapa a seu funcionamento, qualquer coisa que Onetti escreva – e ele escreveu muito, ainda, depois da publicação do livro de Ludmer – se encaixa e se explica dentro da lógica dessa máquina. Encontrar o texto de Ludmer foi ter a frustrante sensação de que já não restava nada a dizer.

Ao longo da escrita desta tese, porém, percebi um lugar de seu texto onde parecia haver entrada para um diálogo: as notas de rodapé. Era para lá que ela expulsava as questões proibidas por seu paradigma de leitura. O romance de Onetti põe em foco o ato de enunciação e, assim – contra os princípios do próprio autor – coloca o sujeito da escrita em uma posição central na narrativa. Ludmer percebe esse movimento em seu estudo e diz em uma nota:

El problema fundamental fue, en todo momento, el siguiente: cómo analizar la construcción de un relato cuyo contenido explícito es la narración de la construcción

de un relato? Si lo que *La vida breve* cuenta es la posibilidad, por parte de un personaje, de contar un relato, nuestra investigación debería centrarse en lo que, para decirlo de algún modo, está ‘detrás’: la enunciación de la enunciación; en otros términos: pasar del sujeto de la enunciación (el narrador Brausen) al sujeto de la escritura. (1977, p.46)

Esse lugar “atrás da narrativa”, nas coxias da cena literária, é um ponto cego, no entanto. O sujeito da escritura a que ela se refere mas não se atreve a nomear é o próprio autor, que permanece categoricamente excluído de seu texto.

Em outra nota, após afirmar brevemente que o tema da constituição do narrador no romance “marca los fundamentos de la ideología de la literatura en la escritura”, ela diz:

La ideología *de* la literatura que exhibe la escritura en su práctica misma. Es decir, qué es lo que se piensa como ‘literatura’ (y no como discurso científico, informativo, político, mensaje cotidiano), cuál es su lugar específico, sus fronteras; de qué modo se instituye y qué relaciones mantiene con la producción material; cuáles son sus efectos y los protocolos de su lectura; qué es la ficción, cuál es en ella el estatuto de la verdad, de la mimesis, de las técnicas y ciencias; cuál es la práctica del escritor y su lugar social. (Idem, p.55)

As notas de rodapé são a periferia, um espaço que se abre no fluxo dominante do texto e suspende momentaneamente as regras e o pacto de Ludmer com o leitor para permitir à crítica falar sobre seu próprio procedimento e sobre aquelas idéias que, embora latentes em sua escrita principal, estão proibidas de figurar explicitamente no corpo do texto. As notas são o canal por onde se vê a censura da subjetividade, tanto a de Onetti, seu objeto de estudo, quanto a sua própria enquanto escritora do texto crítico.

Esta tese não pretende ser uma resposta a todas as questões levantadas nas notas de Ludmer – até porque, não houve uma relação de causa e efeito, a associação de idéias ocorreu quando o trabalho já ia avançado – mas é visível que a transformação do pensamento sobre a literatura permitiu a alguns desses temas periféricos tornarem-se centrais em um estudo da obra do autor realizado mais de trinta anos depois do de Ludmer.

É natural que essas transformações também gerem imagens de escritores distintas. A mudança pode ser vista não só nas figuras públicas dos escritores e em

sua prática cultural que excede o texto, mas também nos personagens escritores que povoam a obra de ficção. O personagem do escritor em Onetti difere radicalmente do escritor personagem da literatura latino-americana do presente. Penso, sobretudo, em obras como *Wazabi*, de Alan Pauls (2005) ou *Berkley em Belaggio* (2003), de João Gilberto Noll, nas quais o escritor é um profissional da literatura, envolvido mais nos jogos sociais do ofício – bolsas, concursos, prêmios, editoras – que na escritura em si, de forma tal que o fato de serem escritores é um dado objetivo de muito pouca relevância para a narrativa. Seus personagens são escritores que, ademais, dentro enredo, não escrevem e não lêem. A literatura não é uma questão, ela é uma profissão como qualquer outra e o personagem poderia perfeitamente ser dentista ou contador sem que isso interferisse de modo substancial na trama. Alguém poderia ler, nessa profissionalização do personagem escritor uma visão irônica – e um tanto cínica – dos caminhos da literatura como instituição após as vanguardas. A visão de uma literatura pós-utópica, talvez.

Já a idéia do escritor “não-intelectual”, “não-homem de letras” é fundamental para a construção do ideal que Onetti viria a encarnar e a reproduzir em suas obras. Mas não se trata, tampouco, dos “modelos genéricos de *no escritores*” que Beatriz Sarlo descreve ao tratar de contemporâneos nossos como Daniel Link e Washington Cucurto, que captam e representam a oralidade na escrita, incorporando a mediação tecnológica de um modo que não teria sido possível em outra época. (Sarlo, 2006, p.6) A recusa em tratar a literatura como uma profissão em Onetti vem de um ideal acerca do papel do escritor herdado de escritores modernos como Baudelaire e Flaubert, que, por um lado, viam na relação com o mercado um risco para a independência do trabalho artístico e por outro lado, assumiam um compromisso ético com a literatura. Para Onetti esse compromisso é marcado por idéias como a da solidão essencial do escritor, da honestidade como um princípio na expressão artística – que não se confunde nem com a verdade cartesiana nem com a noção de honestidade da moral cristã – ou da escrita como busca de uma forma de plenitude.

É nesse ponto que a literatura se transforma, para Onetti, em uma prática amorosa. Apesar da melancolia e do desencanto do universo onettiano, a literatura para ele é, antes de tudo, amor. A idéia da morte do autor do modo como ela se

apresenta em sua obra tem menos a ver com sacrifício e morte do sujeito que com o gozo e a ilusão de fusão com o mundo que se obtém em experiências como o sexo ou a embriaguez.

A partir dessas idéias, esta tese coloca a pergunta: o que é ser escritor para Onetti? Para estudar o papel do escritor em sua obra, considero que existe uma continuidade entre o personagem de escritor construído em torno de seu nome através das diversas expressões fora do âmbito ficcional – em seus escritos críticos, entrevistas, participações em eventos públicos e na crítica a sua obra – e o modo como sua obra constrói personagens ficcionais de escritores. Para isso trato com o mesmo peso o personagem J.C. Onetti e os personagens escritores que surgem dentro da obra de Onetti.

O primeiro capítulo parte de uma breve contextualização histórica e cultural do ambiente em que Onetti se inicia como escritor, para então falar sobre os textos críticos publicados pelo autor no periódico uruguaio *Marcha*, sobretudo no ano de 1939, nos primórdios de sua carreira. Trata-se de pequenas crônicas que, em um tom ora debochado ora indignado, começam por reivindicar a renovação da literatura uruguaia, mas terminam por traçar as linhas de um projeto que ele próprio assumiria, pois ali se condensam as idéias que nortear sua produção literária pelas décadas seguintes.

Em seguida, no segundo capítulo, discuto a construção da figura de escritor encarnada por Onetti ao longo de sua carreira, passando por sua relação com os escritores modelos, as origens dessa imagem de escritor, o conflito com o mercado, a economia burguesa e a literatura comprometida, a relação ambígua entre escrita e ócio cruzando a relação entre literatura e trabalho profissional e, por fim, sua concepção da prática literária como experiência do amor e do vício, além de sua peculiar noção de fracasso como princípio da criação artística.

Daí, me volto para os personagens escritores na obra ficcional do autor. O terceiro capítulo trata de Eladio Linacero, protagonista e narrador de *El pozo*. A leitura é centrada nos princípios da solidão e da honestidade como orientadores de uma ética da escrita. Procurei associar, aqui, as idéias e a prática de Linacero a falas de outros escritores – como Rainer Maria Rilke, Kafka, Rousseau ou Virginia Woolf

– sobre a escrita e as condições em que se dá seu trabalho. Contemporânea aos textos críticos do semanário *Marcha*, *El pozo* é de particular interesse neste trabalho, por relatar a iniciação de seu personagem na escrita ao mesmo tempo em que encena diversos dos princípios defendidos por Onetti nas crônicas.

O capítulo seguinte ainda trata inicialmente de Eladio Linacero em relação com Víctor Suaid, protagonista do primeiro conto de Onetti, *Avenida de Mayo - Diagonal - Avenida de Mayo*, de 1933, para discutir a relação das aventuras imaginárias dos dois personagens e a noção benjaminiana, retomada por Giorgio Agamben, de perda da experiência. Esse é o caminho para chegar à idéia da escrita como um tender à morte que a aproxima do sexo e do transe, o que me levou a focar o escritor que, dentro da obra de Onetti, consegue realizar plenamente a utopia da fusão do autor com a literatura: o personagem Juan Maria Brausen no romance *La vida breve* (1950). Esse é possivelmente o texto mais estudado de Onetti, por ser aquele onde se cria a cidade imaginária de Santa María e seus habitantes, dando origem à saga que constituirá quase toda a obra posterior do autor. Por ser um texto tão trilhado, preferi não me deter mais extensamente nele e mantive o foco na relação de Brausen com o universo ficcional que ele vai criando e no qual termina por disseminar-se.

A peculiaridade da obra de Onetti me fez estender o estudo também a alguns personagens não-escritores. Nas narrativas subsequentes a *La vida breve*, a cidade de Santa María se torna um universo ficcional autônomo, as histórias passam a ter lugar na cidade imaginada por Brausen, o qual já não existe, exceto como mito fundador e deus de Santa María. Brausen parece encenar a morte do autor ao desaparecer dentro de seu texto. No entanto, ao se tornar uma função do discurso, ele ainda opera na narrativa. As marcas da relação entre o autor desaparecido e seus personagens serão o foco do último capítulo. Centro minha leitura nos personagens Larsen (ou Juntacadáveres), Medina e Díaz Grey. Presentes em diversos textos da saga, os três são unidos por uma lucidez comum: todos sabem que são personagens de Brausen.

A saga, escrita de forma não-linear e alternando a centralidade dos personagens, é um grande texto com muitas entradas e muitas peças que podem ser recombinadas para formar diferentes sub-narrativas. É um texto habitado por muitos

outros textos. O que fiz neste capítulo foi seguir uma pista de modo a acompanhar uma dessas linhas possíveis de leitura, montar as peças para encontrar uma dessas histórias. Parto da idéia de que a saga se propõe como um jogo e que a sobrevivência de cada um dos três personagens escolhidos depende do modo como eles entendem e executam o jogo com o autor.

Assim, a tese faz um caminho que leva do contexto em que Onetti se forma, passando pela construção de sua figura de escritor, para então tratar dos personagens escritores dentro de sua obra ficcional e terminar com os personagens de seus personagens.

O último capítulo compreende a idéia que, segundo o plano inicial, traçado durante o período do doutorado sanduíche, na Upenn (Filadélfia, EUA), deveria ocupar toda a tese. Porém, de volta ao Brasil, o projeto foi se transformando ao longo da escrita. O propósito de analisar a relação entre os personagens e seu autor levou à necessidade de discutir o papel dos personagens escritores e, nesse percurso, tornou-se evidente a coerência entre esses personagens e as idéias de Onetti expressas em crônicas, textos críticos e entrevistas sobre a literatura, o papel do escritor, os princípios que, para ele, regem o ofício. Chamava a atenção a firmeza com que o autor se mantinha fiel a suas posições ao longo de cerca de seis décadas de carreira literária, preservando, no fim da vida, o mesmo discurso da juventude. Ao mesmo tempo, Onetti construía, ele mesmo, um sólido personagem fundado na imagem do escritor arredio à fama e ao mercado, que, a despeito de suas próprias posições, parecia ser visto pelo público como um injustiçado ou ignorado pela crítica, uma figura isolada e nunca adequadamente compreendida. Isso ao mesmo tempo em que proliferavam os reconhecimentos públicos com os quais ele mesmo não parecia se importar. Sua carreira mudara de rumo, mas o personagem sobrevivia e era alimentado pelo mesmo público que o festejava.

No segundo semestre de 2008, já o último do doutorado, um convênio entre a PUC-Rio e a Universidad Nacional de Rosario, patrocinado pela Capes, me deu a oportunidade de passar dois meses na Argentina como intercambista, sob supervisão da professora Mónica Bernabé. Essa experiência me levou a realizar mudanças substanciais de última hora no projeto da tese e foi determinante na decisão de

incorporar de maneira explícita a discussão sobre o personagem encarnado pelo próprio escritor e o modo como ele integra sua obra ficcional. Os dois primeiros capítulos são frutos desse contato. A essa mudança na fase final se deve o caráter heterogêneo que o texto talvez apresente. Possivelmente, algumas questões importantes que renderiam sozinhas teses inteiras – como a relação entre literatura e mercado ou a relação de apropriação entre escritores – não tiveram na tese toda a atenção que mereciam. No entanto, me pareceu preferível aceitar essa falta a desperdiçar as novas idéias que, é claro, não se encerram aqui, mas aguardam a continuação do diálogo.