

## O escritor em marcha

Em 1939, Juan Carlos Onetti, então com 30 anos, dois casamentos fracassados e três contos publicados na bagagem, mas ainda um desconhecido, vai juntar-se à equipe do semanário *Marcha*, a convite de seu fundador, o economista Carlos Quijano, histórico militante da esquerda uruguaia. O periódico, voltado primordialmente à política, dedicou uma atenção à informação cultural e à crítica até então pouco comum na mídia local<sup>1</sup>. Empresa entusiasta, *Marcha* nasce dentro de uma linhagem de publicações explicitamente fundadas sob ideologias da esquerda nacionalista, herdeiras de José Enrique Rodó. Antes dela, já circulavam em Montevideu, entre outras, *Ensayos* (1936-1939), dirigida por Roberto Ibañez e Eugenio Petit Muñoz; a revista de mais longo alcance *Alfar*, editada pelo poeta Julio J. Casal, inicialmente na Espanha (1921-1926) e depois no Uruguai, até a morte de Casal, em 1955; e *Acción*, fundada pelo mesmo Carlos Quijano em abril de 1932 e sacrificada para dar lugar a *Marcha*. Atendendo a um sentimento de urgência, num momento em que os acontecimentos pediam uma resposta contundente, *Acción* anuncia seu rebento no último número: “Será una expresión de periodismo moderno, totalmente nuevo en nuestro medio (...). No será órgano de una fracción política, pero luchará contra el fascismo, las dictaduras y toda otra forma de reacción, defendiendo la cultura, la democracia y la libertad de pensamiento.” (apud. Rocca, 1992, p.18) *Marcha* surge – e mesmo suas páginas culturais estarão marcadas por essa posição – como uma pequena trincheira local contra o fascismo que, naquele mesmo abril de

---

<sup>1</sup> É, a propósito, uma publicação que tem lugar no caderno de cultura de *Marcha*, e não na seção de política, o pretexto que leva ao fechamento do jornal em fevereiro de 1974. Trata-se da divulgação do conto *El guardaespaldas*, de Nelson Marra, ganhador de um concurso realizado pelo periódico antes do golpe militar. Marra, Quijano e os jurados do concurso, dentre os quais estava Juan Carlos Onetti, foram presos pelo regime nos dias subsequentes à publicação (Gilio & Dominguez, 1993, pp. 169-202).

1939, acabava de triunfar na Guerra Civil Espanhola, dando início a quase quatro décadas de regime franquista.

No Uruguai, a profunda frustração gerada pela derrota das forças republicanas na Europa vem se somar ao descontentamento com os rumos da política local. O golpe de Estado de 1933 – que no entanto sucedera sem grande resistência – e o subsequente governo conservador de Gabriel Terra (1931-1938), simpatizante dos regimes fascistas europeus, haviam interrompido o período de otimismo progressista e democrático segundo a linhagem política de José Batlle y Ordóñez<sup>2</sup>.

Também para a cultura, os anos 1930 inauguram o descontentamento. Nas páginas de *Marcha*, ao final daquela década, a vociferação anti-fascista acompanha a reação à apatia conformista da vida cultural uruguaia do período antecedente. Ao discutir as vanguardas das primeiras décadas do século no país, o crítico Carlos Martínez Moreno associa o clima conciliatório e laudatório da vida artística local a uma geral satisfação com as condições socioeconômicas e ao entusiasmo com o modelo de crescimento apregoado pelo battlismo, prestigiado e diretamente apoiado pelos intelectuais (Moreno, 1994, p.171). As primeiras décadas do século XX são o tempo em que o Uruguai é conhecido internacionalmente como “a Suíça das Américas”, graças aos altos índices de bem-estar social que alcança após a consolidação de seu regime democrático e suas modernas políticas, como a garantia de uma educação gratuita, laica e obrigatória (1877), a legalização do divórcio (1907) e o do direito ao voto para mulheres (1917). Em meio ao otimismo imperante, o país se transforma, culturalmente, em uma espécie de bolha, apartada do impulso de ruptura que chacoalhava a cultura na Europa e nos países vizinhos.

Embora as divisões temporais não sejam estanques e existam, como sempre, zonas de convivência entre atitudes muito díspares, os anos 1920, tão significativos culturalmente em grande parte do Ocidente, podem ser vistos, para a literatura uruguaia, como uma entressafra. Coincidindo com o breve idílio econômico-social, esse é o intervalo entre a efervescência do período formador do Uruguai moderno, no início do século, e a geração que incorpora, em sua produção intelectual, a percepção

---

<sup>2</sup> Presidente do Uruguai entre 1903 e 1907 e novamente entre 1911 e 1915.

da crise iniciada nos anos 1930, a qual se agravará sensivelmente como um brusco descenso econômico a partir de 1955<sup>3</sup>.

Assim, a turbulência cultural dos anos 1920 encontrou um Uruguai apaziguado. O momento de exuberância havia sido a transição do século, com o modernismo. As grandes figuras dos 1900 – José Enrique Rodó, Herrera y Reising, Florencio Sánchez, Delmira Augustini – já haviam saído de cena. É o tempo da consagração continental da poeta Juana de Ibarbourou, um fenômeno de unanimidade que culmina com a cerimônia de seu casamento simbólico com o continente, em 1929, quando lhe é atribuído o nome de Juana de América. Não há muito espaço para contendas. A poesia – dominante na literatura – desenvolve-se em uma promíscua camaradagem, inclusive, com o poder. Em um artigo para a revista mexicana *Proceso*, por ocasião do falecimento de Carlos Quijano (1984), Onetti recordaria a paisagem cultural na qual vem se instalar o projeto de *Marcha* ao fim dos anos 30, ainda uma continuidade do que sucedia nas duas primeiras décadas:

Y bien: Marcha nació en una tierra apacible y burocrática, en la práctica exiliada de Europa y de todo lo que fuera turbador y molesto en materia de artes o pensamiento. La ortodoxia en todos los órdenes se mantenía, conservaba, fluía mansamente. En el terreno que me atrevía a pisar, la literatura, la situación, lamentable, dolorosa y, provocando indignación en los proscriptos, estaba ridículamente politizada. Para llegar, por ejemplo, a ser poeta publicado pero no leído era indispensable el apoyo, la amistad de algún caudillo blanco o colorado. A veces era suficiente un caudillito de barrio siempre que arrastrara una cantidad de votos que las alturas de los partidos considerara aceptable. (Onetti, 1984, p. 35)

Moreno diria, sobre as revistas literárias de então: “Son, casi sin excepción, revistas hospitalares, complacientes y blandas. Dan hospitalidad al enemigo; o, mejor dicho, tan amable acogida a todos, porque no tienen enemigos.” (Moreno, 1994, p.174) Bastante distinto será o panorama dos anos 40 em diante, mas naquele momento, no campo literário, a estridência das vanguardas européias não encontra

---

<sup>3</sup> Sobre o marco de 1955 no âmbito da crise econômica uruguaia, determinando a falência de seu sistema devido a dependência externa, dentre outros fatores, ver o que diz Rama: “La hendidura económica que se inicia en 1955 cierra un tiempo y abre otro dentro del proceso general que vemos: de una situación en que todavía la inviabilidad del sistema no era flagrante, quedaba disimulada (...), se pasa a otro en que su insuficiencia se hace notoria y es primero atribuida a los gobernantes, luego a los partidos, por último reconocida en la estructura del sistema.” (Rama, 1972, p.22)

eco no Uruguai. Martínez Moreno fala sobre a contradição entre o espírito contestatário que rege os movimentos de vanguarda e o clima de aceitação e prosperidade no período do centenário da independência (celebrado em 1925). “Nuestras vanguardias eran puramente verbales”, diz ele (Idem, p.173).

[E]s asimismo cierto que se trató, en todos los casos, de una vanguardia carente de zonas incomfortables de dogmatismo, de una vanguardia sin inconformismos, de una vanguardia estetizante, en que los especiosos problemas eran estar pro o contra la rima, por la imagen, por la metáfora, no pro o contra premisas que supusieran la disolución o la edificación de un mundo, así fuera – sin ir a más – en el ámbito de la creación y de la cultura. (Ibid., p.175)

Mais coerente seria dizer – e Martinez Moreno o insinua mas não se anima a fazê-lo explicitamente – que não existiu um movimento de vanguarda literária no Uruguai dos anos 1920 e 30. O que predominava era uma literatura dominada pela poesia nativista, ao modo de Silva Valdés, pouco diferenciada da poesia gauchesca anterior, ainda presa a uma imagem pitoresca do campo e de seus habitantes, sem contaminar-se pelo cosmopolitismo embrionário de Montevideu nem tampouco, por outro lado, problematizar o idílio rural.

Caberia à ficção a tarefa de romper com a amenidade e provocar fissuras nesse quadro nostálgico do campo. Martines Moreno indica a transformação que sofre o campo como espaço ficcional:

Frente al campo antiguo y abierto, el campo sin alambrar de las patriadas, frente a ese escenario de Cinema Scope de los vacajes, de las golillas flotando en las marchas ecuestres y de los prisioneros degollados, empieza a existir literariamente otro más verídico, actual y verificable, un campo nulamente épico, mucho más miserable que bizarro, el campo pobretón y prosaico, a veces el campo de las chacras, otras el de la orilla del pueblo, un campo de desclasados y jornaleros en subempleo, un campo de linyeras y vagabundos, un campo con negrada y con hambre. (Ibidem, p.183)

Francisco Espínola começa o trabalho com o livro de contos *Raza ciega*, de 1925, e no turbulento ano de 1933, publica o romance *Sombras sobre la tierra*, que será reeditado em 1939 e merecerá, nessa ocasião, um entusiasmado artigo de Onetti em *Marcha*, no qual dirá da obra: “demostró que era posible hacer una novela nuestra, profundamente nuestra, sin gauchos románticos ni caudillos épicos; y trajo hacia nosotros un clima poético, sin retórica, que emana de sus personajes y sus

lugares, sin esfuerzo, revelando la esencia angélica de los miserables”<sup>4</sup> (Onetti, 1977, p.39). Já se verá o quanto essas qualidades – a poeticidade sincera e sem retórica, o realismo crítico – serão caras a Onetti. A ficção de Espínola ainda não é urbana, mas desloca o olhar que até então se pousava sobre o interior do país. Ao tratar das periferias, do lumpesinato de sua San José natal, o autor inaugura um espaço ficcional que depois ganhará projeção e consistência com o próprio Onetti, particularmente com a saga de Santa María. No entanto, embora se mantivesse atuante na vida cultural do país, Espínola não foi prolífero como ficcionista e, apesar de algumas outras publicações esparsas, *Sombras sobre la tierra* permaneceu como seu maior legado, sem gerar descendência.

## 2.1

### Um lugar para a vanguarda

Ao contrário da literatura, onde as transformações se gestaram de modo um tanto lento, o campo das artes plásticas vibrou de forma mais imediata e (literalmente) muito mais visível a partir de 1934, com o regresso definitivo do pintor Joaquim Torres García a Montevideú. Depois de 43 anos de ausência, passados entre Barcelona, Nova York e Paris, o mestre Torres García desembarca em terras riopratenses trazendo na mala uma consistente obra conceitual, um ambicioso projeto de criação fortemente conectado à realidade urbana da capital e uma nova escola de vanguarda: o construtivismo. Sua influência está longe de se restringir às artes visuais. O artista faz-se ver e ouvir insistentemente por diversos meios: abre a Asociación de Arte Constructivo (AAC), profere mais de 500 conferências sobre estética, publica uma série de artigos (inclusive em *Marcha*) e finalmente, em 1942, funda o Taller Torres García, uma oficina de experimentação e formação que reúne um grande número de jovens artistas<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Publicado originalmente em 27 de outubro de 1939.

<sup>5</sup> Sobre o trabalho do Taller Torres García, diz Rama: “Junto a la paleta gris melancólica, que signa el primer período del Taller, se destaca la organización mental del espacio pictórico, la aplicación

O abalo que essa presença nova causa no moroso ambiente cultural é recebido com entusiasmo por aqueles ávidos de mudanças. Em um artigo de 1975, publicado originalmente na revista *Mundo Hispánico*, Onetti relata seu primeiro encontro com o então recém-chegado pintor. O aspirante a escritor, ainda jovem mas já tão raivoso e pessimista quanto se veria depois em sua literatura, estupefato com a convicção do *maestro* de executar seu plano no Uruguai, tenta dissuadi-lo, sob o argumento de que o país não possuía uma forte cultura nativa que pudesse dar lastro ao projeto construtivista:

Yo ya estaba queriendo a Torres-García, ya estaba temeroso de su posible fracaso montevideano. Con dulzura, quise expulsarlo de su patria y de su ambición: “Váyase a Perú, a México, a Guatemala. En esos países existieron culturas que pueden emparejarse con su concepción del arte. En el Uruguay nunca hubo una civilización indígena.” (...) Usé otros elementos disuasivos, sabiendo que resultarían inútiles. Traté de explicarle que el ambiente literario, filosófico, artístico de nuestra querida patria común equivalía a cero. Que su mensaje no encontraría eco.<sup>6</sup>

Onetti reconhece seu equívoco. Não só a mensagem de Torres García ecoa, como o seu próprio trabalho estará marcado por essa mesma obsessão por uma expressão nova que dê ao Uruguai uma existência própria no âmbito da arte.

## 2.2

### A geração da mudança

Para a literatura, o impulso de mudança viria no final dos anos 1930 e se consolidaria nos 40. Surgida num momento de transformação política e cultural do

---

rigurosa de la medida áurea, el uso de una simbología que abstraía una realidad sedicentemente americana y por último una categórica interpretación universalista del arte. (...) El ‘universalismo constructivo’ religaba la hora de las artes plásticas uruguayas con el momento que atravesaba el arte europeo, introduciéndolas en un desarrollo común, universal, que ya no las abandonó.” (Rama, 1972, pp. 41-42)

<sup>6</sup> *Infidencias sobre Torres-García*. O texto encontra-se online no sítio web do Museo Torres García, [http://www.torresgarcia.org.uy/noticia\\_77\\_1.html](http://www.torresgarcia.org.uy/noticia_77_1.html).

país, em pouco tempo *Marcha* passará a ser não só fruto, mas também agente dessas mudanças. De 1939 a 1967 (data em que o semanário é fechado pelo regime militar, para ser reaberto em 1974) passarão por ali vários dos principais expoentes da intelectualidade uruguaia, incluindo figuras antagônicas como Angel Rama e Emir Rodriguez Monegal.

Uma das discussões (esta, diga-se de passagem, bastante estéril) entre os dois críticos passa pela definição da geração a que pertencem. O epíteto de “generación de 45” é escolha de Monegal, para identificar o grupo dos nascidos ao redor de 1920. Como diz Pablo Rocca, ele “lo fundamentó a que a partir de esa fecha comenzó la maduración de los jóvenes, se despertó su actividad cultural. En secreto fue una manera de ofrecerse un auto-homenaje recordatorio del año que toma mando de la sección literaria más rica y atendida del Uruguay” (Rocca, 1992, p.50). Já Rama preferirá a denominação “generación crítica” e estabelecerá como limites os anos de 1939 e 1969. Sem querer contribuir com essa picuinha histórica, parece coerente a opção de Angel Rama por localizar no ano de 1939 o marco das mudanças na vida cultural de seu país. Por um lado é esse, como já dito antes, o ano da fundação de *Marcha*. Por outro lado, é esse também o ano da publicação de *El pozo*. Embora o efeito deste evento sobre seu meio tenha ficado por muito tempo circunscrito a um muito seletivo grupo de aficionados, o primeiro romance de Onetti encaminhará a literatura uruguaia para um rumo totalmente novo, até então apenas timidamente prenunciado na obra de Francisco Espínola. Mas qualquer que seja a periodicidade adotada, o fato é que com *Marcha* tem início um período de grande envolvimento dos jovens escritores (ou candidatos a) e intelectuais uruguaio em torno de um projeto de transformação da cultura local que se move tanto no sentido de abrir espaço e promover os criadores nacionais como de apresentar as novidades surgidas na Europa, nos Estados Unidos e no resto da América Latina. Para que se entenda a dimensão da influência dessa geração na cultura do país, é preciso levar em conta o quão preliminar era o estado do sistema cultural uruguaio naquele período, ainda em processo de estruturar-se. Barros-Lémez traduz em cifras os reflexos dessa mudança: de três ou quatro casas editoriais e 300 títulos por ano no início dos anos 1940, as estimativas passam a 500 títulos e mais de dez editoras entre 1959-67, além do

lançamento de diversas publicações jornalísticas (a despeito da crise econômica que ataca o país desde 1955) (Barros-Lémez, 1988, p.43). Mas mesmo com a indústria editorial florescente (que seria, mais tarde, depredada pela ditadura militar), o contato com as expressões culturais além das fronteiras ainda dependia de esforços individuais quase heróicos. Os próprios escritores e intelectuais – seja em *Marcha* ou em outras revistas que surgem no mesmo impulso, como *Clinamen*, *Marginália* ou *Número* – ocupavam-se de apresentar os autores estrangeiros, uma tarefa que, em poucas décadas, pareceria obsoleta e redundante, e que hoje, com a velocidade com que circula a informação soa quase romântica, mas que naquele momento cobrava importância central<sup>7</sup>. Assim, Mario Benedetti se encarrega de traduzir Kafka (Rocca, 1992, p. 68), Monegal começa uma verdadeira campanha de promoção da obra de Jorge Luiz Borges que se estende aos autores europeus divulgados na revista portenha *Sur* (Idem, p. 44), são também promovidos, às vezes no original, entre outros, Aldous Huxley, Sarte, Graciliano Ramos, Miguel Angel Astúrias.

Mas a transformação do panorama das letras não ocorre como quebra radical. Rodriguez Monegal tem alguma razão em marcar uma diferença entre o ambiente dos primórdios de *Marcha* e o período que se inicia em meados da década de 1940. Em seus primeiros anos, o semanário parecia estar gestando tanto o seu público como o seu próprio perfil. Como ocorre com quase todos os movimentos culturais que, uma vez absorvidos pela história, ganham projeção como se tivessem sido, em seu tempo, uma unanimidade, também o grupo que, em torno de *Marcha*, começa a se reconhecer como uma geração, tem início em um núcleo muito reduzido e informal. Os primeiros anos do semanário ainda reproduzem o clima acalorado e errático das discussões dos cafés (Ibid., p.37), mas vai se tornando cada vez mais profissional, passando da agitação cultural a um trabalho de crítica mais rigoroso que tem seu ponto de inflexão com a chegada de Monegal à direção das páginas culturais. Nesse processo, amadurece, também, seu público leitor:

---

<sup>7</sup> Pablo Rocca aponta a fugacidade desse período inicial: “Las traducciones de cuentos y poemas se redujeron por claras razones: por un lado la sección había madurado lo necesario como para eliminar su porte didáctico de los primeros años. (...) Paralelamente, hacia 1950 la oferta de libros extranjeros en el mercado fue muy intensa, tanto que hubiera sido pueril ‘presentar’ a Hemingway, a Faulkner o a Proust como antes, sus libros ya se encontraban traducidos.” (Rocca, 1992, p.99)

Surgieron así los primeros “marchistas”, devotos del semanario, la clase media culterana o universitaria, urbana, demócrata – radical, antifascista, recelosa (si no contraria) a la política de EEUU y, también, interesada por la cultura. Este tipo humano existía, pero Marcha lo modeló precisando aún más esos caracteres y, con el tiempo, endosándole la pasión por lo latinoamericano. (Ibid., p.41)

A geração que passa a se organizar em torno de Marcha e de outras revistas atuantes surge, portanto, como uma resposta para a cada vez mais profunda e mais irremediável frustração política, advinda tanto da gradual erosão do projeto democrático da nação, como do impacto da vitória do fascismo na Espanha.

## 2.3

### A pedra no charco

Quem dirige nos dois primeiros anos o caderno de cultura do periódico é Juan Carlos Onetti, convidado a ser secretário de redação justamente no precário momento inaugural e tomando ao pé da letra o tom boêmio que inicialmente marcava as discussões levadas a cabo nessas páginas. Sua frágil situação financeira após o segundo divórcio, sem residência fixa nem fonte de renda segura, o leva a aceitar não só o emprego sem muitas garantias que lhe oferecia Quijano, mas também um quarto para instalar-se no apartamento onde funcionava a redação do periódico, no mesmo andar onde viviam as “meninas” do vizinho cabaret Boston (Gilio y Dominguez, 1993, p.53).

Sob o pseudônimo de Periquito el Aguador, Onetti publica semanalmente, de 1939 a 1941, a coluna intitulada *La piedra en el charco*<sup>8</sup>, a qual tem início com a explicação a seguir, referente ao convite de Quijano para que ele escrevesse “una columna de alacraneo literario, nacionalista y antiimperialista, por supuesto”:

---

<sup>8</sup> De 1940 a 1941, Onetti também publica em *Marcha* uma sessão de cartas humorísticas destinadas ao diretor do jornal sob a alcunha de Grucho Marx. Uma seleção deste material está publicada na coletânea *Onetti – Requiem por Faulkner y otros artículos* (Onetti, 1976a), onde também se encontram os textos de Periquito el Aguador aqui citados.

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. (Onetti, 1976, p.15)

A ironia e a irreverência da resposta de Onetti darão o tom de suas contribuições ao semanário dali em diante. Onetti não é um crítico literário. Dentro de uma cultura de crítica e ensaística vigorosa como é a uruguaia – basta pensar nos nomes de Rama e Monegal já mencionados, mas também em Carlos Martinez Moreno, Alberto Zum Felde, Jorge Ruffineli ou o pai da identidade uruguaia, José Enrique Rodó – o que Onetti faz em seus artigos curtos das páginas de *Marcha* e depois, mais ocasionalmente, em outros veículos de imprensa é uma tarefa mais modesta, um trabalho de provocação<sup>9</sup>. Seus textos promovem – segundo sua própria alegoria – o impacto do seixo na superfície da água estagnada. Uma vez ou outra algum livro é resenhado, em raras ocasiões ele se detém em análises textuais ou pormenores de estilo. Não lhe interessa a crítica “séria” ou acadêmica, sobretudo não lhe interessa – e isso é fundamental para compreender o seu projeto – formar-se e ser reconhecido como um intelectual. De uma maneira geral, ele atua como franco-atirador, desferindo golpes sarcásticos contra a mediocridade e aproveitando o ensejo para apresentar o primeiro time de seus escolhidos: Faulkner, *por supuesto*, mas também Céline, Katherine Mansfield e, eventualmente, algum colega, como Francisco Espínola. É nessa chave que os textos de Periquito el Aguador são lidos aqui, como um documento de uma clareza singular sobre a posição de Onetti acerca da literatura que vigorava em seu país e da ansiedade, comum àquela que viria a ser a geração dos *marchistas* – ainda em processo de se reconhecer e se organizar – por ver renovado um panorama cultural afundado no marasmo.

Dentro da produção desses dois primeiros anos do semanário, o período que mais interessa aqui é aquele compreendido entre junho e dezembro de 1939, ou seja, desde o lançamento até a vitoriosa conclusão do primeiro semestre de vida de

---

<sup>9</sup> Para um exemplo de sua atuação crítica em épocas subseqüentes, ver os textos das *Reflexiones*, publicados originariamente na imprensa madrilena e reunidos em *Confesiones de un lector* (Onetti, 1995).

*Marcha*. A coerência entre os artigos dessa época é tal que é tentador imaginar Onetti publicando, num intervalo de seis meses, fragmentos de um mesmo texto, desenvolvido sobretudo em três linhas: uma eloqüente e sempre sarcástica demonstração de seu profundo incômodo com os padrões estéticos dominantes e os círculos viciados das instituições culturais locais; um olhar atento e crítico para os rumos da literatura estrangeira, em particular a européia e a norte-americana e, finalmente, como produto da comparação entre o que se via dentro e fora do horizonte uruguaio, Onetti indica de maneira muito simples e direta as mudanças que reivindica para a literatura nacional e estabelece os princípios fundamentais de um ideal literário e de uma ética do escritor.

Não é de se estranhar que a novela *El pozo*, publicada naquele mesmo ano, em meio a esse fervor crítico do autor, carregue a bandeira de seu projeto e pareça, algumas vezes, um laboratório de aplicação dos princípios vislumbrados nos artigos de *Marcha*. Seria desnecessário – mas precaução nunca é demais – dizer que a novela está longe de se reduzir a um manifesto e que sua leitura independe inteiramente de um conhecimento prévio das idéias do autor. Se, por um lado, existe uma gritante coerência entre os textos críticos de Onetti e entre estes e sua ficção, sobretudo a primeira, tampouco se pode esquecer que nunca existiu um manifesto propriamente dito, mas uma proliferação de notas que, naquele momento, na conclusão dos anos 30, soavam como um protesto veemente e uma proposta para a literatura nacional, mas que, décadas depois, e após a criação da extensa obra ficcional do autor, sugerem a busca de um projeto estético pessoal, um esboço das idéias sobre a literatura que viriam a fundamentar sua escrita e que eram ali, no espaço jornalístico, redatadas ainda com certa generalização. Onetti repetirá as mesmas idéias por muitos anos até sua morte em entrevistas e artigos, agora referindo-se explicitamente a sua própria obra, ao seu modo de composição, já bastante desvinculadas de um projeto nacional.

Seus argumentos transitam entre dois pólos. Os artigos do período parecem começar por um plano para uma literatura uruguaia num futuro próximo e irem cada vez mais se convertendo em um perfil do escritor por vir, o escritor desejado. Onetti parte, então, de um projeto coletivo, pois a formação de uma literatura – entendida, de maneira muito simples, como um conjunto de obras unidas pelo vínculo cultural

comum – é uma tarefa totalmente dependente da atividade articulada de um grupo; e termina em um projeto individual, de constituição de uma figura de escritor. Embora as duas linhas caminhem paralelas e até convivam, às vezes, num mesmo texto, existe entre elas uma certa contradição, pois ao passo que o projeto coletivo se baseia em certas estratégias que constituem uma receita para reformar as letras uruguaias, o projeto individual está assentado em uma visão da literatura como condição congênita daquele que escreve, algo que não pode ser ensinado.

Sem perder tempo, já no parágrafo inicial de seu primeiro artigo, *Señal*, de 23 de junho de 1939, Onetti destaca “la ostensible depresión literaria que caracteriza los últimos años de la actividad nacional”. (1976a, p.16) Esse abatimento da literatura uruguaia não se deve à escassez da produção. É, antes de tudo, um problema de linguagem, como ele dirá no artigo seguinte:

El lenguaje es, por lo general, un grotesco remedo de lo que está en uso en España o un calco de la lengua francesa, blanda, brillante y sin espinazo. No tenemos nuestro idioma; por lo menos no es posible leerlo. La creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas, resulta ingenua de puro falsa. No se trata de tomar versiones taquigráficas para los diálogos de los personajes. Esto es color local, al uso de turistas que no tenemos. Se trata del lenguaje del escritor; cuando aquél no nace de su tierra, espontáneo e inconfundible, como un fruto del árbol, no es instrumento apto para la expresión total. (Idem, p.18)

A alteração na linguagem que ele reivindica é o fruto de uma mudança de atitude frente à realidade e da relação que com ela estabelece a literatura, descolada da simplista reprodução do cenário local. Em outro momento, ele definirá muito diretamente a postura a ser combatida: “Poco importan las raíces de una retórica ni la exacta definición del término. Ser retórico es repetir elementos literarios en lugar de crearlos.” (Ibidem, p.20) O tom pode ser pragmático como uma fórmula:

[C]uando nos cae en las manos un libro de tierra donde mucha gente sabe escribir, nos aflige el desconsuelo. No tienen genios, mesías, ni frenéticos descubridores de paraguas. Apenas escritores cultos, buenos artesanos, que escriben con un plan bien construido y lo realizan. (...) El problema de las relaciones con Europa nos parece sencillo: importar de allí lo que no tenemos – técnica, oficio, seriedad. Pero nada más que eso. Aplicar estas cualidades a nuestra realidad y confiar en que el resto nos será dado por añadidura.” (Ibid., p. 24)

Ou ainda: “La literatura es un oficio; es necesario aprenderlo, pero, más aun, es necesario crearlo.” (Ibid., p. 43) Neste caso, ao problema da linguagem, se agrega o da atitude profissional. A proposta comporta um conselho prático, cobrando rigor e compromisso (“técnica e seriedade”), aos quais ele soma outro componente:

Estamos en pleno reino de la mediocridad. Entre plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores con la audacia paralizada. Y no hay esperanzas de salir de esto. Los “nuevos” sólo aspiran a que alguno de los inmovibles fantasmones que ofician de papas, les diga alguna palabra de elogio acerca de sus poemitas. Y los poemitas han sido facturados, expresamente, para alcanzar ese alto destino. (Ibid., p.30)

As primeiras linhas de ação estão traçadas: por um lado, o desenvolvimento de uma linguagem própria, moderna, que acompanhe as transformações sofridas na realidade circundante e os experimentos estéticos das vanguardas estrangeiras; por outro, a profissionalização do escritor e a ruptura com o viciado *establishment* no comando dos jogos de poder aos quais a produção cultural está submetida.

Torna-se cada vez mais claro, no entanto, que as receitas não darão conta de resolver o problema, pois para que se chegue a ser escritor, são necessárias algumas condições inatas, as quais talvez tenham menos a ver com o que vulgarmente se chama “talento” que com um conjunto de qualidades morais.

Para Onetti, a retórica, a repetição de modelos “seguros”, já testados e aprovados parece equivaler a um ato de covardia. Contra a atitude retórica – repetidora, estéril, redundante – ele propõe ao escritor arriscar-se a experimentar com a espontaneidade, único caminho para a “expressão total”. Naquele texto inaugural de *Marcha*, Onetti concluía:

Es necesario que una ráfaga de atrevimiento, de firme y puro atrevimiento intelectual cure y discipline el desgano de las inteligencias nacientes y que haya alguien que sepa recoger las lecciones que Ortega y Gasset dictaba a los jóvenes argentinos con estas palabras de Hegel que deben grabarse como un lema: “Tened el valor de equivocaros”. (Ibid., p.17)

É preciso ter coragem tanto para arriscar-se nos terrenos menos trilhados e sem garantia de reconhecimento, como para romper com os grupos do poder.

A visão predominante nos textos de Marcha não é a do pragmatismo, mas a da literatura como missão. Escrever é uma tarefa sim, mas não é um ofício que se escolhe. A literatura acomete o escritor como uma fatalidade e exige dele valor, sacrifício, perseverança. Imbuído deste espírito, Onetti realiza sentimentais declarações de amor ao ofício, as quais só a ironia salva de escorregar na pieguice:

Durar frente a un tema, al fragmento de vida que hemos elegido como materia de nuestro trabajo, hasta extraer, de él o de nosotros, la esencia única y exacta. Durar frente a la vida, sosteniendo un estado de espíritu que nada tenga que ver con lo vano e inútil, lo fácil, las penas literarias, los mutuos elogios, la hojarasca de mesa de café. Durar en una ciega, gozosa y absurda fe en el arte, como en una tarea sin sentido explicable, pero que debe ser aceptada virilmente, porque sí, como se acepta el destino. Todo lo demás es duración física, un poco fatigosa, virtud común a las tortugas, las encinas y los errores. (Ibid., p.22)

Não se trata, então, de um programa ou um método. Antes de ser o resultado do esforço de “*buenos artesanos*”, a literatura precisa tornar-se um modo de vida. É dessa forma que Onetti vê a geração do 900: “Hace años tuvimos a un Roberto de las Carreras, un Herrera y Reissig, un Florencio Sánchez. Aparte de sus obras, las formas de vida de esa gente eran artísticas. Eran diferentes, no eran burguesas”. (Ibid., p.30) Assumir a missão implica viver de acordo com ela. A bravura (a capacidade de aceitar “virilmente” o destino de escrever) é fundamental pois a tarefa exige enfrentamentos e renúncias, é a opção pelo caminho mais tortuoso. Já não importa tanto que seja um profissional:

Cuando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que los elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos o de burgueses con mentalidad burguesa que lo son del Arte, con mayúsculas, podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier clase de cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber a cumplir consigo mismo, ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia. (Ibid., p.36)

Por fim, apesar de sua oposição à mentalidade burguesa e de sua clara rejeição às formas de autoritarismo, alinhada ao contexto em que são publicados os artigos, esse escritor por vir não é, tampouco, um militante. Ou antes, ele pode até sê-lo, mas sua literatura não o será. No artigo intitulado *Literatura y política*, de 27 de outubro de 1939, Onetti defende sua posição:

Vale la pena que un escritor, por encendido espíritu de santidad, acepte anularse, aquí en el Uruguay, para luchar contra el fascismo? Nos parece que no podría citarse ni un solo nombre de literato que haya abandonado las letras para dar algo más grande en la lucha política. (...) Se trata de colaborar en la lucha, poniendo las estilográficas a servicio de las fuerzas liberadoras? Pues que escriban las gacetillas de los periódicos de izquierda o redacten los manifiestos de los sindicatos o traten de hacer disminuir nuestro porcentaje de analfabetos enseñando en las escuelas nocturnas.

Pero para este fin, no creemos en la eficacia de los poemas ni de las novelas, ni de las obras de teatro que pueden escribir nuestros escritores. Porque si en la hora actual la influencia de los intelectuales es muy débil en todas partes del mundo, entre nosotros es inexistente. (Ibid., p.36-7)

Essa postura afastará Onetti de alguns nomes representativos de sua geração, como o mesmo Francisco Espínola, o qual passará a dedicar-se cada vez mais à política, ou, entre os mais jovens, Mario Benedetti, que colocará claramente a caneta a serviço da causa.

As feições do escritor desejado vão ficando, então, cada vez mais claras: é um anti-burguês que não faz concessões e se recusa a participar do circo público, mantendo-se à margem das relações de poder. É um anti-intelectual, recusa a retórica e as ostentações de erudição; seu trabalho não se distingue da vida, mas é uma parte orgânica dela. Por outro lado, ele é, também, um anti-militante. Sua recusa ao modo de vida burguês não o guia às fileiras do proletariado ou da luta partidária. Ele se posiciona, assim, contra os dogmas de qualquer ordem.

Até aqui, esse hipotético escritor se define negativamente, por meio de tudo o que recusa. A única marca afirmativa de seu perfil é, parece, a “ciega, gozosa y absurda fe en el arte”. A literatura ocupa um lugar sagrado, substituindo todas as crenças, sejam religiosas ou políticas. O escritor é movido por um impulso de tal modo incontrolável que a literatura se lhe impõe como uma condenação. Escreve para obedecer a uma necessidade íntima, porque não tem escolha. Não poderia, então, tratar-se de um projeto e, neste ponto, começam a divergir o trabalho do jornalista preocupado com o destino da literatura nacional e o do escritor em processo de formação. Se, como jornalista de *Marcha*, ocupado da seção sobre letras nacionais, Onetti se incumbia da tarefa de expor as falhas e apontar diretrizes de ação para renovar o panorama literário uruguaio, como escritor ele começa, por meio desses

mesmos artigos, a construir publicamente uma imagem de artista fundada na independência e no isolamento.

Paralelamente a um possível programa para a literatura nacional ou um projeto estético pessoal, os escritos de Onetti em *Marcha* são, assim, o início do processo de criação de um personagem que se alongará por mais de cinco décadas de produção. Esse personagem é o próprio Onetti, ou melhor, uma figura de escritor que se chama Juan Carlos Onetti.