

## O que é um escritor?

Existe uma continuidade entre os primeiros textos críticos, as entrevistas que assediam Onetti ao longo da vida e, é claro, sua literatura. São todos elementos de uma mise-en-scène sustentada consistentemente em resposta à pergunta: o que é ser escritor? Cada um desses textos é um retalho de um retrato que, uma vez reordenado, compõe um rosto reconhecível o qual, no entanto, visto de perto, exhibe as rachaduras da colagem. Nesse retrato composto de partes de outros rostos, o escritor desejado vai, aos poucos, conformando a figura que o próprio Onetti viria a encarnar.

O personagem J.C. Onetti é parte de sua obra ficcional. Por um lado, a construção desse personagem gera um mecanismo que escapa a seu criador. Muito dele é resultado de uma obra coletiva, pois às suas falas e escritos vai se somando a contribuição do leitor. A ficção cresce ajudada pelo público – inluo, aqui, a crítica, a academia, os comentaristas, os outros escritores, os jornalistas – que propaga o nome e a imagem de Onetti contribuindo para a construção desse personagem, obedecendo, muitas vezes sem saber, às instruções ditadas a partir do palco. Por outro lado, como um grande leitor, Onetti entra na literatura conhecendo com muita clareza o lugar que deseja ocupar, a linhagem com a qual se identifica. Seu personagem está feito de muitos escritores, é uma herança cultural que ele recebe e perpetua, agregando a ela vozes e gestos roubados do cânone de sua própria estante. A pergunta original começa a ser respondida por meio de outra: quem são os escritores?

Quando garoto, diz Onetti, o objeto de seu desejo era Hamsun: “[Escribo] desde niño. Y para nadie. Por lo que recuerdo – el recuerdo más íntimo –, a los 13 o 14 años, a raíz de un ataque de Hamsun que me dio. Escribí muchos cuentos a la Knut Hamsun. Lo había descubierto entonces.” (Onetti, 1976a, p.193) Mas quem quer que tenha algum contato com a obra de Onetti conhece de cor o nome do mestre eleito. Onetti sempre exibiu despidoradamente as marcas de seu contágio por William Faulkner. Nesse caso, trata-se de uma descoberta adulta. Quando Onetti já tinha

estreado como escritor e andava atirando pedras nos conterrâneos, caiu um dia em suas mãos uma versão mal traduzida ao castelhano de um conto retirado de *These thirteen* (1932) e publicado na revista *Sur*, ou talvez a edição espanhola de *Sanctuary* (1931), segundo a versão que mais lhe apeteça contar.<sup>1</sup> A relação com esse escritor encontrado é muito mais complexa. Com Hamsun, o exercício era “escrever como o outro”, fazer com que sua escrita desaparecesse na de outro ou aparecesse somente por meio dessa outra escrita tomada. No caso de Faulkner, no entanto, a relação extrapola o texto. Como diz Adriana Astutti, “no [se trata] de identificación con los modos, los temas, el léxico, la sintaxis o las maneras de otro escritor, ni la imitación de aquello que en el otro es posible reconocer sino de reduplicación y resonancia en la propia vida.” (Astutti, 2001, p.57) Onetti não emula simplesmente a voz de Faulkner, mas se apropria, também, do seu personagem de escritor, porque ele se ajusta muito harmonicamente àquele que o próprio Onetti vinha desenvolvendo e anunciando.

Existe, nessa relação, um processo de tradução que caminha em diversas direções. O Faulkner de que Onetti se apossa é, naturalmente, o seu Faulkner, um personagem que ele, por sua vez – como público –, ajudará a construir. É Faulkner lido por Onetti, o referente real não importa, é um personagem lendo o outro. Assim, Onetti se encarrega de resolver as contradições desse personagem quando elas comprometem a identidade entre os dois:

Galeano: Faulkner, quién sabe por qué decía en los reportajes que la inspiración no existe. Sólo la disciplina. (...)

Onetti: Mentiras, mentiras de Faulkner. Me consta que escribía borracho como una cuba, tirado en un granero. Y en el hospital de Memphis (...) tenía una cama reservada para él. Dos por tres le venían ataques de delirium tremens y cosas así. Como le digo, siempre tenían una cama lista. Y era un genio, Faulkner. (Onetti, 1974, p.30)

---

<sup>1</sup> Omar Prego, em um artigo de *Marcha* de 1997, tenta localizar o momento preciso da descoberta de Faulkner por Onetti e se depara com as contraditórias versões deste. (O mesmo acontece em relação ao encontro entre Onetti e Roberto Arlt, narrado de forma diferente por Onetti em distintas ocasiões.) Prego afirma que o primeiro conto de Faulkner traduzido em *Sur*, por meio do qual Onetti o teria conhecido, fora publicado em 1939, justamente o ano fundamental na formação de Onetti, coincidindo com sua atuação em *Marcha* e a publicação de *El pozo*. Além disso, *Marcha* publicou, em 1940, uma tradução do conto *Dry September*. (Prego, 1997. <http://www.onetti.net/es/descripciones/prego>)

Genialidade e disciplina não poderiam, na concepção de Onetti, caminhar juntas. Para que Faulkner fosse o gênio que Onetti adotara como mestre, era importante que fosse também um boêmio e alguém que visse na literatura algo mais que um trabalho; não um profissional, mas alguém que escrevesse por não ter escolha, para obedecer a uma necessidade incontrolável.

Onetti ressalta e encena essa influência de maneira tão hiperbólica que o recurso termina por funcionar como defesa e é incorporado na caracterização de seu personagem. Ainda existe crime quando o ladrão ostenta escandalosamente o objeto do seu roubo? O plano de abertura de sua entrevista para a série *Espejo de escritores*, de 1984, mostra Onetti deitado em sua cama, sustentando nas mãos um livro de Faulkner, fingindo ler enquanto fuma, como se não estivessem presentes Jorge Ruffinelli e Julio James, que o entrevistarão, ou o cinegrafista que captura a imagem, como se fosse aquele um momento de autêntica intimidade e o escritor tivesse sido surpreendido em seu segredo: Onetti, leitor de Faulkner. Como se isso, aliás, fosse um segredo. Anos antes, ele dissera: “Todos coinciden en que mi obra no es más que un largo, empecinado, a veces inexplicable plagio de Faulkner. Tal vez el amor se parezca a esto. Por otra parte, he comprobado que esta clasificación es cómoda y alivia”. (Idem, p.28) Assumindo o roubo, seu autor se vê perdoado, porque é, afinal, por amor que se rouba. Não se trata de um delito, mas de um ato apaixonado. É por amor que se tenta ser o outro – unir-se ao outro – e é no fracasso desse intento que o ladrão-amante se torna escritor. Adriana Astutti diz que a relação do escritor-discípulo com um mestre é sempre de subtração. Não se adquire um saber nessa relação, perde-se algo. “Y sin embargo es en esa sustracción donde se efectúa un don: en la pérdida por ejemplo, de la ilusión de llegar a ser escritor es donde se encuentra la ocasión del escritor.” (Astutti, 2001, p.54) Talvez seja esse o primeiro dos fracassos a partir dos quais nasce a literatura. Se o destino do escritor – seu supremo êxito, como se verá adiante – é desaparecer, começar a falar por meio da voz de um outro é o primeiro passo nessa direção.

Não é um caso, diz Astutti, de usurpação, mas de arrebatamento amoroso que resulta em uma tradução livre do compromisso da fidelidade, “una repetición en otra lengua (...) de una forma de ver el mundo, la resonancia de un estilo en otro estilo que

tenga con la lengua y la tradición a que pertenecen la misma relación de ajenidad.” (Idem, p.58). Uma identidade intelectual em um contexto cultural diverso. Se Roberto Arlt é, como na anedota que Onetti passa adiante, Dostoiévski traduzido ao *lunfardo* portenho (Onetti, *Roberto Arlt*, 1976a, p.203), talvez Onetti seja Faulkner traduzido ao tango. Tradução e paródia. Poderíamos pensar em uma paternidade reversa, pois é o discípulo quem adota o mestre e não o contrário. A impropriedade viria do fato de que esse amor não consentido inverte uma relação de poder – é o filho quem escolhe a autoridade do pai – e complica, também, a transmissão da herança, pois o pai também será contaminado pelo filho. Faulkner começa a parecer Onetti.

Em *Respiração artificial*, o narrador de Ricardo Piglia se depara com um tema muito faulkneriano que decide transpor para a ficção: “No fim, eu escrevi um romance com essa história, usando o tom de *As palmeiras selvagens*, ou melhor: usando os tons que Faulkner adquire quando traduzido por Borges, com o que, sem querer, o relato ficou parecendo uma versão mais ou menos paródica de Onetti.” (1987, p.13) Borges, como tradutor, interfere tanto na recepção de Faulkner para o leitor riopratense como Onetti. Por sua vez, Piglia, ao tentar copiar Faulkner, termina por parodiar (traduzir) Onetti. A tradução se propaga como uma reação em cadeia, epidêmica, e o referente original se transforma no contato com essas outras línguas dos escritores discípulos. Assim, é natural que o modo adequado de traduzir Louis-Ferdinand Céline – outro nome do panteão onettiano – não seja o correto e bem educado espanhol “galego” de “cualquier burgués progresista, cualquier buen padre de familia”, mas “la grosería y el desaliño de un Roberto Arlt”, que convém muito mais ao “sucio perro rabioso llamado Destouches.” (Onetti, 1976a) Se Céline é, para Onetti, quem “logró romperle el espinazo a la sintaxis francesa”, seu correspondente – sua correta tradução ao espanhol – é aquele que operou de maneira semelhante na língua de destino, o mau escritor, o que “no sabía escribir” e “desdeñaba el idioma de los mandarines”, ou seja, Roberto Arlt. (Idem, p.135). Essa lógica faz do escritor-discípulo um tradutor do mestre. Como diz Onetti, “no estamos hablando de realismo, sino de la verdad, cosa por entero distinta.” (Ibid., p.156).

Desse modo, a operação de apropriação de um texto – o do mestre pelo do discípulo – está submetida a uma ética, um compromisso com uma verdade literária

que aquele que copia-traduz-parodia deve respeitar. Ou antes, copia-se justamente por identificação com essa verdade, a tal ponto que para aquele que rouba o delito pode passar despercebido. Sobre Arlt, Onetti diz: “Supe que leyó Dostoyevski em miserables ediciones argentinas de su época. ‘Humillados y ofendidos’, sin duda alguna. Después descubrió ‘Rocamble’ y creyó. Era, literariamente, un asombroso semi analfabeto. Nunca plagió a nadie; robó sin darse cuenta.” (Ibid., p.135) Não há crime quando se rouba com honestidade.

Ademais, para escritores como Onetti, Arlt e Faulkner, a ética do escritor se opõe à moral cristã e burguesa. A violação da propriedade, do direito de posse de outro sobre seu texto se torna uma regra de conduta nessa economia que se estabelece entre o escritor e seus pares. Para Arlt, diz Piglia, “escribir es contraer una deuda”. (Piglia, 1973, p.22) Em 1956, poucos anos depois de receber o prêmio Nobel, William Faulkner dá uma entrevista à revista norte-americana *The Paris Review* dizendo:

An artist is a creature driven by demons. He doesn't know why they choose him and he's usually too busy to wonder why. He is completely amoral in that he will rob, borrow, beg, or steal from anybody and everybody to get the work done. (...) The writer's only responsibility is to his art. He will be completely ruthless if he is a good one. He has a dream. It anguishes him so much he must get rid of it. He has no peace until then. Everything goes by the board: honor, pride, decency, security, happiness, all, to get the book written. If a writer has to rob his mother, he will not hesitate. (Faulkner In: Stein, 1956, p.4)

O escritor rouba como um dependente químico roubaria para satisfazer o vício. O valor desse escritor, na definição de Faulkner, é diretamente proporcional a sua capacidade de transgredir as normas a fim de realizar o seu desejo de escrever. Porém, a ética define o ladrão. Como em Robin Hood, é importante saber de quem e para quem se rouba. A inescrupulosidade do escritor é a marca de um compromisso com a arte que determina sua posição dentro do mundo capitalista como o lugar de um dissidente. O que se tenta adquirir nesses roubos que Faulkner reivindica e nos que Onetti atribui a Arlt (e realiza com Faulkner) não é um bem material, não é dinheiro, são as condições para fazer literatura. Na outra ponta desse comércio, está a inescrupulosidade do escritor que acede à lógica burguesa, que está disposto a

condicionar sua obra às regras do mercado. O dinheiro, nesse sentido, a acumulação do capital entra em conflito com a literatura. “Arlt no asocia”, diz Piglia, “el poder del dinero con la verdad, sino con la mentira, el crimen, la falsificación: por de pronto el dinero (...) no es más que la ficción, el simulacro – como diría Marx: el enigma – del valor.” (Piglia, 1974, p.27) Estão em jogo, aí, a função social do escritor, opondo-o à classe burguesa, a idéia de autonomia da arte e a conflituosa relação entre literatura e mercado.

Quando Faulkner, Arlt, Onetti e Céline entram nessa briga, ela já vem correndo há pelo menos um século. Todos eles são devedores de uma imagem de artista que tem seu embrião mais antigo possivelmente no fim do século XVIII. Nesse período, com o romantismo alemão de Jena e o grupo do *Atheneum*, organizado em torno dos irmãos Friedrich e August Schlegel, a literatura chega ao que Nancy e Lacoue-Labarthe chamam de “o absoluto literário”, ou a “institucionalização teórica do gênero literário”, o momento em que a literatura se dobra sobre si mesma. Sobre esse grupo, dizem os autores: “their literary ambition is always the result of an ambition for an entirely new social function for the writer – that writer who was, for them, a character still to come, and in the concrete form of a profession.” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1988, p.6) Daí a emblemática afirmação de Dorothea Schlegel por eles citada: “Since it is altogether contrary to bourgeois order and absolutely forbidden to introduce romantic poetry into life, then let life be brought into romantic poetry.” (Schlegel apud Lacoue-Labarthe & Nancy, 1988, p.6)

Mas se os românticos de Jena foram, como defendem Lacoue-Labarthe e Nancy, o primeiro grupo de vanguarda já registrado (1988, p.8), será com figuras como Flaubert e Baudelaire que o campo literário se estruturará como um mundo a parte, sujeito a regras próprias. E é entre eles que se encontra, possivelmente, o ancestral mais localizável do escritor desejado de Onetti, aí entre a confusão social e política do segundo império napoleônico que vê nascer a boemia parisiense. Como vê Bourdieu, é com os românticos que o rechaço aos “burgueses” e “filisteus” se torna um lugar comum entre os artistas, os quais se esforçam para destacar sua oposição à arte criada e consumida pela sociedade, “mas não se pode deixar de constatar que a indignação e a revolta revestem, sob o Segundo Império, uma violência sem

precedente, que se deve relacionar com os triunfos da burguesia e o desenvolvimento extraordinário da boemia artística e literária.” (Bourdieu, 1996, p.386)

É aí onde começa a se conformar a imagem do artista moderno. Mais que isso, é nesse período que se cria, diz Bourdieu, a “identidade do produtor cultural”, a idéia da vida de artista como uma “arte de viver”. (Idem, p.72-3). A boemia – e, por acréscimo, os novos artistas e intelectuais – conforma um grupo dentro da sociedade distinguido por seu modo de vida, mas também por uma condição de exceção, com credencial para transitar entre os estamentos sociais.

A figura de Baudelaire se torna, na leitura de Walter Benjamin, a epítome desse “novo homem”, que Onetti viveria numa versão sul-americana um século depois. A relação de Baudelaire com a burguesia era – como muitas de suas posições – um tanto, talvez deliberadamente, ambígua. Benjamin lembra que seu *Salão de 1846* é dedicado “aos burgueses”, não como gesto irônico mas assumindo-se como seu porta-voz. Suas contradições podem, no entanto, ser atribuídas a seu caráter polemista, ao que Benjamin chama a “metafísica do provocador”. (Benjamin, 1994, p.10-11).

O surgimento da boemia e até mesmo seu vínculo com o fenômeno da cidade moderna parecem ecoar no contexto de Onetti. A ocupação do espaço aberto e público pelas multidões, tão crucial para Baudelaire, tem um paralelo na Montevideu dos anos 1930 e 40, então começando a despontar como um grande centro urbano sob uma gritante influência cultural francesa. Pablo Rocca comenta:

Los cafés que tan rica historia intelectual tienen en Madrid, Barcelona, Paris y Buenos Aires, como centros de reunión de la élite funcional ‘pensante’, poseen en Uruguay una feraz tradición. (...) Los escritores novatos ‘acampaban’ en las mesas de, básicamente, tres cafés ubicados en torno de la plaza Libertad. Esta es la historia, la de las peñas y los grupos, la de las facciones y los maestros, donde lo mítico y lo real se confunden. (Rocca, 1992, p.38)

É natural, então, que os textos críticos de Onetti em *Marcha* se mantivessem fiéis àquele espírito de “debate de cafés” que marcava as origens do semanário e que contribuiu, também, para a formação de um mito de escritor em torno de sua figura. O fato de Onetti não se encaixar no perfil do crítico literário erudito termina por ser

um traço a mais do personagem e alimentar a imagem boêmia que ele vai construindo desde então.

Em 1991, já em Madrid e recordando o Uruguai daqueles anos, Onetti recebe Esther Gilio para uma de suas muitas entrevistas em que esta lhe pergunta em que lugar de sua cidade natal gostaria de estar, se lá pudesse voltar por meia hora: “Indudablemente, en el café Metro”, para encontrar, diz ele, “a toda la barra vieja de la alegre caravana”. (Gilio e Dominguez, 1993, p.65) Mas será em sua segunda temporada em Buenos Aires, nos anos 40, como empregado da agência Reuters, na fase da publicação de *Tierra de nadie* (1941) que ele se envolverá num ambiente boêmio muito mais fervilhante, concentrado nos cafés da avenida Corrientes. O trânsito dos uruguaios entre as duas capitais era, como hoje, corriqueiro: “El río [de la Plata] era testigo de un tráfico de artistas, intelectuales, cantores y buscavidas plétóricos de fe o vencidos por el fracaso y el regreso. Onetti se sumó a ellos asumiendo un destino orillero que luego reflejaría en sus ficciones como una geografía del desarraigo.” (Idem, 1993, p.80)<sup>2</sup>

Benjamin faz a conexão entre a atividade literária e os cafés em Paris durante o período da Restauração, por volta de 1830. A literatura havia conquistado um espaço privilegiado nos periódicos, mas o alto preço cobrado pelos jornais fazia com que os leitores se dirigissem aos cafés onde podiam ter acesso aos exemplares compartilhados. Quando os jornais começam a ser vendidos a preços populares, esse ambiente de aglomeração e burburinho característicos dos locais de encontros breves, da recém-inventada hora do aperitivo, passa a oferecer a própria matéria para a notícia. Esse é o ambiente ideal para a circulação da informação rápida e trivial que começa a ganhar espaço na imprensa. “Assim, a assimilação do literato à sociedade em que se encontrava se consumou no bulevar.” (Benjamin, 1994, p.23-4)

---

<sup>2</sup> Também a ficção de Onetti se tornará habitué dos bares imaginários: em Santa María, o bar do Plaza e o Berna são vértices do tráfico de boatos, onde circula a informação, onde se armam os conchavos. Na cidade de Lavanda, mais urbana, que aparece em *Dejemos hablar el viento* (1979) e em *Cuando entonces* (1987), o bar freqüentado é o Noname. E há, ainda o mal disfarçado prostíbulo Chamamé, de *Cuando ya no importe* (1993). Mas a relevância desses espaços em Onetti vai muito além das cores do cenário. Por um lado eles se relacionam ao que Dominguez se referiu, na passagem acima, como a “geografía del desarraigo”. Por outro lado, a relação com o álcool, para Onetti, participa de sua concepção de literatura.

A vida boemia está, desde suas origens, marcada pela valorização da errância e da contemplação sem o suporte material de que dispunham os antigos aristocratas. Para Baudelaire, como para Onetti, as dificuldades materiais estão associadas ao desencanto com o mercado literário. Em Onetti, parte do sacrifício que a missão da literatura exige do escritor diz respeito à renúncia aos padrões da vida burguesa, o que equivale à recusa das formas dominantes na literatura, das formas domesticadas e “pacíficas”, ou seja, aquelas que promovem a continuação e não a quebra dos padrões e que, por tanto, alinham-se com os lugares de poder. Como mais tarde Piglia saberá mostrar, a literatura nunca se separa da economia. Arredios aos salões, tanto Onetti como Baudelaire constroem seu universo literário em torno dos *bajofondos*, o mundo dos bêbados, dos contraventores, das prostitutas e, para Baudelaire, dos trapeiros:

Naturalmente, o trapeiro não pode ser incluído na boêmia. Mas, desde o literato até o conspirador profissional, cada um que pertencesse à boêmia podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo. Cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário. Em boa hora, podiam simpatizar com aqueles que abalavam os alicerces dessa sociedade. (Idem, p.17)

O trapeiro é o resto do capitalismo, um resíduo fascinante do modo de vida burguês. O foco de Onetti, como havia sido com Baudelaire, está direcionado para essas sobras, para as figuras da inadequação. Existe, em ambos, um gesto de alinhar-se com a margem, uma subversão não só moral, mas também econômica.

Mas em nenhum dos dois esse gesto leva à filiação a alguma forma de luta organizada ou organização partidária, embora expressem sua simpatia pelas idéias de oposição ao poder. Benjamim observa sobre o poeta: “Em princípio, os vislumbres políticos de Baudelaire não excedem os desses conspiradores profissionais. Se dirige suas simpatias ao reacionarismo clerical, ou se as oferece à insurreição de 1848, sua expressão desconhece mediações e seu fundamento é frágil.” (Ibid., p.11) Em Baudelaire, o entusiasmo pela revolução é festivo, uma irônica celebração amorosa da violência do novo: “Digo ‘viva a revolução!’ como diria ‘viva a destruição!’ ‘viva a expiação! viva o castigo! viva a morte!’ Seria feliz não só como vítima; tampouco me desagradaria representar o carrasco, a fim de sentir a revolução pelos dois lados!” (Baudelaire apud Benjamin, 1994, p.11)

O gesto de Baudelaire é parte da “metafísica do provocador”, termo com que Benjamin caracteriza no poeta o culto à ironia, sempre pronta a confundir suas posições, a causar deliberadamente mal-entendidos. (Ibid., p.13) Esse gesto terá eco depois em Céline e algo dele permanece em Onetti, guardando as enormes diferenças contextuais. Mas em Onetti esse comportamento se torna uma marca de independência ideológica e uma oposição ao cerceamento das idéias que mais tarde se concretizaria na noção do “politicamente correto”. A posição política de Onetti em relação a seu entorno, no entanto, é claramente definida. Em algum momento chega a flertar com a literatura engajada que ele mesmo havia recriminado nos escritos de *Marcha* e publica, em 1943, seu romance mais explicitamente politizado. No entanto, a força dessa aparente crise de consciência é quebrada pela interferência irônica do autor no prólogo:

En muchas partes del mundo había gente defendiendo con su cuerpo diversas convicciones del autor de esta novela en 1942, cuando fue escrita. La idea de que sólo aquella gente estaba cumpliendo de verdad un destino considerable era humillante y triste de padecer.

Este libro se escribió por la necesidad – satisfecha en forma mezquina y no comprometedor – de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación. (Onetti, 1978, p.5)

Como uma precaução para não contradizer seus próprios princípios repetidamente declarados contra a “literatura comprometida”<sup>3</sup>, Onetti se ataca ironicamente antecipando a crítica. Mas a contradição é apenas aparente. O resultado do projeto é um romance próximo aos moldes do policial, sobre um homem solitário que busca os meios de escapar de um país imaginário sitiado. Por mais que o ambiente seja o de um governo autoritário, *Para esta noche* (1943) ainda se centra no drama do indivíduo isolado em sua sociedade. A ausência de referências explícitas a cenários, datas e personagens reais faz com que a relação do romance com os fatos históricos seja fluída a tal ponto que o livro, mesmo tendo sido escrito durante o período da ditadura franquista, possa ser reeditado em 1978 e adquirir, nessa data, por

---

<sup>3</sup> Diz o autor: “La literatura jamás debe ser “comprometida”. Simplemente debe ser buena literatura. La mía sólo está comprometida conmigo mismo. Que no me guste que exista la pobreza es un problema aparte.” (Onetti, 1976a, p.200)

uma infeliz ironia histórica, o caráter de alegoria das ditaduras militares latino-americanas.

A posição que caracteriza Onetti, assim, é a da independência, o que não implica, porém a abstenção política. Onetti diz (e o dirá, também, sua literatura): “el sujeto que escribe es un hombre. A este ciudadano debe exigírsele una definición, una preferencia entre millonarios que gobiernan y la abundante, democrática mayoría de hambrientos. Yo, personalmente, le juro no gobernar.” (Onetti, 1976a, p.211) E esse juramento irônico tem muito sentido dentro de seu contexto. Rama, em seu clássico *La ciudad letrada*, mostra a íntima relação entre os intelectuais e o poder na formação da nações latino-americanas. No modernismo hispânico (mas isso se estenderia às vanguardas), quando o escritor não serve diretamente aos círculos governistas, ele assume a função de ideólogo e continua participando ativamente da vida política, seja como agitador propagandístico de oposição, seja como filósofo da política. (Rama, 1998, p.91-92) Mesmo Onetti não estava tão distante dessa relação como proclamava. O fato de que ele não tenha se envolvido diretamente na política não o impediu de ser de algum modo beneficiado pelo prestígio e a influência favorável de que gozam os intelectuais junto ao poder. *El astillero* está dedicado a Luis Battle y Berres (1897-1964), de quem era amigo pessoal desde muito jovem. Membro do Partido Colorado, Battle foi duas vezes presidente da república (1947-1951 e 1955-1956). A dedicatória do livro, em si, pode não ter tido cunho político. Mas é inegável que a afinidade com o partido no momento em que este era governo lhe trouxe vantagens, ainda que bem modestas para um amigo íntimo do presidente. Foi durante o segundo mandato de Battle que Onetti retornou ao Uruguai de sua última incursão argentina, afugentado pela vitória do peronismo. Seu regresso foi bem recebido pelos altos escalões do Partido Colorado, que o integraram à direção da Comedia Nacional e o nomearam Diretor de Bibliotecas de Montevideú, onde ficaria até deixar o país na ditadura. A condição de funcionário público lhe dava o privilégio de ausentar-se por semanas inteiras para dedicar-se à literatura. (Gilio e Dominguez, 1993, p.137-138) Ele não estava livre, assim, de se envolver na onipresente máquina burocrática.

Sua independência se exerce de forma efetiva, então, na recusa em assumir a função de ideólogo de que Rama falava, tão típica dos escritores da sua época. Mas

esse pequeno dado biográfico deixa ver claramente a diferença entre optar pela margem e ser, de fato, marginal. No plano econômico, é a mesma distinção que marca as origens da boemia de que falava antes. Como disse Benjamin, o trapeiro cantado por Baudelaire nunca poderia ser um boêmio. Existe uma fronteira bem definida entre boemia dos cafés e a miséria de um catador. O boêmio pode até avizinhar-se da pobreza, mas sua forma de vida, a “arte de viver”, a influência que exerce como definidor do gosto, garante-lhe o acesso a prazeres pelos quais só as classes endinheiradas poderiam pagar. O boêmio é, então, uma figura de exceção. Bourdieu o define como um intermediário entre o proletariado, por sua precariedade financeira, e a aristocracia ou a alta burguesia, devido a sua ostensiva oposição à moral burguesa por meio da arte de viver que a define socialmente. (Bourdieu, 1996, p.73) É um desencaixe. Abomina a ordem capitalista, mas depende do dinheiro. Na ocasião da concessão do prêmio Cervantes, em 1981, Onetti é procurado pela imprensa espanhola:

- *Qué representa para usted el premio Cervantes?*  
 — *Pues representa diez millones de pesetas. (El Dia, Montevideu, abril de 1981)*

A resposta, como é de se esperar, não teve uma repercussão muito positiva. Mais tarde, em entrevista a Maria Esther Gilio, ele tentará se explicar.<sup>4</sup> Os prêmios

---

<sup>4</sup> Maria Esther Gilio: Tú siempre decís cosas que los demás no entienden. Lo que querías decir era que ese dinero te permitiría trabajar sin angustias.

Onetti: Claro, me aseguraba la tranquilidad para escribir.

Dolly: Sí, pero hay otras cosas que tú dijiste, y fue la suma de las dos lo que les cayó mal. Dijiste que tenías tu propio concepto sobre tu obra y que el premio en ese sentido no añadía nada. Que lo importante del premio eran los diez millones.

Onetti: Y, sí... eso es verdad. (Gilio e Dominguez, 1993, p.316)

No entanto, seu discurso na entrega do prêmio é de intrigar a crítica acostumada a um Onetti que, por princípio, raramente falava em público e que, quando o fazia, costuma ser ríspido, irônico e breve. Seu discurso é emocionado, exhibe um Onetti vulnerável e lisonjeado, sensível ao reconhecimento e à acolhida da Espanha depois da experiência do cárcere, que não mede elogios ao país e a seu monarca: “Nunca imaginé que me llegaría el día de hacer un elogio público y sincero a un rey, a un monarca en cuanto tal, es decir: por el hecho mismo de ejercer la jefatura del estado. Hoy lo hago fervorosamente, y querría que todas las repúblicas de América se enteraran de ello. (...) He descubierto que, sin darme cuenta, hubo algo que esperé al largo de mi vida y que inesperadamente me ha sobrevenido en España. No me refiero al Premio Cervantes en si, ni a eso que llaman fama o gloria, sino a una forma de humanidad, de amistad, de cordialidad, de entendimiento que he encontrado aquí y que dudo se prodigue en otra región de la tierra con tanta generosidad como en esta.” (Onetti, 1980, p. 61-62)

em si nunca lhe haviam importado, mas a admirável soma era dinheiro suficiente para que ele pudesse, por fim, dedicar-se unicamente à literatura. Depois da penúria da juventude (sobretudo em sua primeira temporada em Buenos Aires), dos anos de funcionário e da difícil e instável fase inicial no exílio em Madrid, o prêmio vinha tirar-lhe, já numa idade avançada, as preocupações mundanas com a sobrevivência e, assim, permitir-lhe dedicar-se integralmente à escrita. É também aí que ele pode radicalizar o isolamento já iniciado nos tempos em que dirigia a biblioteca e encerrar-se definitivamente em seu quarto.

### 3.1

#### Escrita e trabalho

O surgimento da boemia é um fenômeno periférico quando se considera a profundidade das transformações sofridas pelo ocidente entre os séculos XVIII e XIX. Aí tem origem, ainda, o trabalho assalariado nos moldes em que hoje o conhecemos. Para as artes, essas transformações abrem a possibilidade de profissionalização do criador, mas também obriga o artista a estabelecer uma relação com o mercado. O vínculo entre a produção cultural e o poder adquire uma nova configuração:

Doravante, trata-se de uma verdadeira *subordinação estrutural*, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através de cifras de venda, do número de recebimentos etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado. (Bourdieu, 1996, p.65)

Alguns escritores serão entusiastas da nova função que o capitalismo estabelece para a cultura, exaltando a liberdade criativa adquirida, sem estabelecer, aparentemente, uma oposição entre literatura e dinheiro. É o caso de Émile Zola,

como aponta Annateresa Fabris (2002, p. 107). O escritor vê no surgimento de um mercado de arte a conquista da independência do artista. Embora Zola reconheça o fato de que a pressão do mercado obrigue o artista a trabalhar em um ritmo de operário e a manter-se constantemente visível para o público, não parece preocupar-lhe – como a Flaubert ou a Baudelaire – a possibilidade de que essa pressão transforme não só o modo como se faz arte senão também os resultados obtidos.

É o dinheiro, é o ganho legitimamente realizado com as próprias obras o que libertou [o artista] de toda proteção humilhante, que fez do velho saltimbanco de corte, do velho bufão de antecâmara um cidadão livre, um homem que somente depende de si mesmo. Com o dinheiro ele ousou dizer tudo, levou seu exame por toda parte, até o rei, até Deus, sem temer perder o próprio pão. O dinheiro emancipou o escritor, o dinheiro criou as letras modernas. (Zola apud Fabris, 2002, p.107)

Mas essa suposta autonomia é, evidentemente, relativa. Com a ubiqüidade do mercado, passa a ser possível vender o trabalho artístico como mercadoria e surge a pressão da demanda por uma cultura voltada para o público de massa. O artista só pode sobreviver de sua arte se ela coincidir (com freqüência, propositadamente) com as necessidades desse mercado. (Fabris, 2002, p.107-118) A opção pela marginalidade – por não ser um artista burguês – que se vê em Baudelaire só cobra sentido como oposição a essa realidade. “Na fase heróica da conquista da autonomia”, diz Bourdieu, “a ruptura ética é sempre, como se vê em Baudelaire, uma dimensão fundamental de todas as rupturas estéticas.” (Bourdieu, 1996, p.78) A idéia da “arte pela arte” coloca, assim, em conflito a autonomia do artista (sua capacidade de viver dos ganhos de seu trabalho) e a autonomia da obra de arte. A independência financeira colide com a independência criativa. Esse conflito é a condição inata da arte de vanguarda, que já nasce associada ao mercado:

Da tensão entre a concepção de arte como uma operação individual e livre e a inserção da obra num circuito moldado pelas normas da produção capitalista nasce uma estrutura apenas aparentemente paradoxal – um mercado que mercantiliza a recusa do mercado. O paradoxo é apenas aparente porque a vanguarda, o encenar continuamente a própria morte, nada mais faz do que obedecer a um mecanismo do mercado. (Fabris, 2002, p.115)

Gustav Flaubert resiste a aceitar a onipresença do mercado e tenta divorciar radicalmente a arte do dinheiro, como se vê em sua carta a Georg Sand:

[S]ustento que uma obra de arte digna desse nome e feita com consciência é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga. Conclusão: se o artista não tem rendas, deve morrer de fome! Acha-se que o escritor, porque não recebe mais pensões dos grandes é muito mais livre, mais nobre. Toda sua nobreza social agora consiste em ser o igual de um vendeiro. Que progresso! (Flaubert apud. Bourdieu, 1996, p.101)

A alternativa a morrer de fome, como decretava Flaubert, é exercer um ofício que seja capaz de provê-lo do necessário para se manter e restringir a atividade propriamente literária (para Flaubert, aquela que é digna desse nome) às horas de ócio. Não por acaso tantos personagens de Onetti são jornalistas, como o próprio Onetti foi por um bom tempo. Surge então uma relação ambígua entre criação e ócio. Por um lado, começa a existir, no tempo em que emerge a boemia, diz Benjamin, uma aceitação geral da importância do ócio na atividade criativa do escritor. E a burguesia está disposta a pagar por isso, como mostra a remuneração exuberante dos escritores de folhetins, iscas de venda para os jornais da época. (Benjamin, 1994, p.25) Por outro lado, para o escritor que está na periferia dos círculos do sucesso, como Baudelaire, ou que se recusa abertamente a condicionar seu trabalho ao tempo e aos valores do mercado, como Flaubert, ou seja, escritores para os quais a literatura não pode consistir em um trabalho nos moldes capitalistas, a atividade literária vai competir e se confundir com o ócio. Também eles dependem do ócio, seja como matéria de sua escrita, seja como garantia do tempo necessário para a criação, o que os coloca em uma relação conflitante com o dinheiro e com a organização social da sociedade burguesa.

A leitura que Benjamin faz de Baudelaire consagra o personagem do *flanêur* como uma presença central em sua poesia e em sua construção de uma figura de artista. O *flâneur*, imagem do ócio urbano da modernidade, é o observador por excelência, errante e anônimo, com trânsito livre no recém-nascido submundo da cidade e nos locais de aglomeração da burguesia. Para Baudelaire, o exercício da *flanerie* e o contato privilegiado que ela permite com o mundo são marcas do artista moderno. Na rua, “o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso

lhe aparecesse um reservatório de eletricidade” (Baudelaire, 1996, p.21) “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente”, diz ele, e assim, o artista será aquele capaz de “extrair o eterno do transitório.” (Idem, p.24-5) Porém, mesmo para o *flâneur*, essa liberdade precisará, com o tempo, ser justificada: “se o *flanêur* se torna sem querer o detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente.” (Benjamin, 1994, p.38)

O ócio é a contramão da economia. Não sabendo conviver com ele, o Ocidente precisou colonizá-lo, domesticá-lo, reservando para ele o mínimo de tempo, delimitando seu alcance a dois dias a cada cinco dedicados à produção. O ocioso é o vagabundo, o marginal, ou então, o extremo oposto, o muito rico, o que não precisa trabalhar. De um modo ou de outro, o ócio é investido de culpa e de vergonha ou de piedade e não se concebe (não se aceita socialmente) que o ócio seja a opção de alguém que não pertence nem ao extremo da pobreza nem ao da riqueza. A classe média, portanto, não tem direito ao ócio; para ela, o ócio é um escândalo.

Em Onetti, o ócio é uma das chaves para a oposição à literatura burguesa. Quando a burguesia distorce o sentido do ócio do artista dando a sua criação uma função utilitária, transformando sua obra em produto a ser consumido e impondo-lhe a disciplina do trabalho, o artista passa a ser um operário e não mais uma figura de resistência. O personagem do artista nascido com Baudelaire vai sendo assimilado pelo sistema de produção, a arte perde seu vínculo com o ócio e passa a ser, ao contrário, um negócio.

Em 1883, estarecido diante dos efeitos da Segunda Revolução Industrial sobre o proletariado francês, Paul Lafargue escreve, na prisão, seu irônico panfleto *O direito à preguiça*:

Uma estranha loucura se apossou das classes operárias das nações onde reina a civilização capitalista. Esta loucura arrasta consigo misérias individuais e sociais que há dois séculos torturam a triste humanidade. Esta loucura é o amor ao trabalho, a paixão moribunda do trabalho, levado até ao esgotamento das forças vitais do indivíduo. (Lafargue, 2008, p.7)

Lafargue vê no culto ao trabalho uma apropriação da moral cristã pelo capitalismo, cujo objetivo primordial seria transformar em máquina o corpo do

trabalhador, suprimindo dele todas as vontades. A moral capitalista teria causado uma inversão de valores tal, que em lugar de reivindicar o direito ao ócio, os trabalhadores e seus representantes organizados reivindicavam o direito a serem explorados. Assim, para Lafargue, longe de ser uma conquista, os direitos trabalhistas seriam uma ferramenta do capitalismo para garantir e regular a exploração do trabalhador. “A nossa época é, dizem, o século do trabalho; de fato, é o século da dor, da miséria e da corrupção.”<sup>5</sup> (Idem, p.14). Com lucidez premonitória, Lafargue aponta o caminho ao qual a economia de mercado levaria a sociedade capitalista, e calcula que a substituição obsessiva do ócio pelo trabalho produtivo geraria um excesso de produção e um super-consumo descontrolados que causariam o colapso do sistema capitalista. A solução, diz ele, é controlar rigidamente o excesso de trabalho e substituir a luta pelo trabalho por uma reivindicação do direito à preguiça:

Mas para que ele venha a ter consciência da sua força, é preciso que o proletariado calque aos pés os preconceitos da moral cristã, econômica, livre-pensadora; é preciso que ele regresse aos seus instintos naturais, que proclame os Direitos da Preguiça, milhares de vezes mais nobres e sagrados do que os típicos Direitos do Homem, digeridos pelos advogados metafísicos da revolução burguesa; que ele se obrigue a trabalhar apenas três horas por dia, a mandriar e a andar no regabofe o resto do dia e da noite. (Ibid.,p.14)

Ele conclui com uma exaltada oração ao ócio: “Ó Preguiça, tem piedade da nossa longa miséria! Ó Preguiça, mãe das artes e das nobres virtudes, sê o bálsamo das angústias humanas!” (Ibid., p.49) É fácil entender a posição problemática que Lafargue ocupa dentro da tradição marxista. Apesar de seu estreito envolvimento com o partido socialista francês e das relações pessoais muito próximas com Karl Marx, de quem era genro, suas idéias têm muito mais familiaridade com o pensamento

---

<sup>5</sup> O grupo Krisis, em seu *Manifesto contra o trabalho*, localiza na própria origem etimológica da palavra essa mesma relação que aponta Lafargue entre trabalho e sofrimento ou coerção: “Na maioria das línguas européias, o termo ‘trabalho’ relaciona-se originalmente apenas à atividade de uma ‘pessoa menor’, do dependente, do servo ou do escravo. Nos países de língua germânica, a palavra *Arbeit* significa trabalho árduo de uma criança órfã e, por isso tornada serva. No latim, *laborare* significava algo como o ‘cambaleiar do corpo sob uma carga pesada’ e em geral é usado para designar o sofrimento e o mau trato do escravo. As palavras latinas *travail*, *trabajo*, etc. derivam-se do latim *tripalium*, uma espécie de jugo utilizado para a tortura e o castigo de escravos e outros não livres. (...) Portanto ‘trabalho’ – também por sua origem etimológica – não é sinônimo de atividade humana autodeterminada, mas remete a um destino social infeliz. É a atividade daqueles que perderam sua liberdade.” (Grupo Krisis, 2003, p.47-48)

anarquista. Lafargue não sobreviveu para vê-lo, mas não só a sociedade burguesa fez do trabalho um mecanismo de dominação transformado em valor moral. Em todos os lugares onde triunfou o socialismo, afinal, a “religião do trabalho” foi um dogma dominante e um poderoso instrumento de controle social.

O sentido do ócio muda junto com o do trabalho. Laidlaw lembra que, em sua origem latina, a palavra *negotium*, fonte do vocábulo moderno “negócio”, tem uma conotação negativa, como ausência de lazer, de forma que o lazer aparece como semanticamente anterior. (1968, p.42) Mesmo em sua origem semântica, a palavra possuía a ambigüidade que permanece ainda hoje, e não era necessariamente sinônimo de inação. Em Cícero, por exemplo, a palavra equivale algumas vezes a “paz pública” e outras a “afastamento do trabalho”. (Idem, p.44) Já existia, é claro, entre os gregos e os romanos, a desconfiança quanto aos riscos do ócio excessivo. Laidlaw localiza em Horácio e em Catulo a idéia de que a paz e a liberdade prolongadas poderiam enfraquecer a energia dos cidadãos, levando-os a uma vida de luxúria e, por conseqüência, à ruína do Estado. (Ibid., p.47) Mas a visão do ócio como “tempo improdutivo” e, logo, nocivo, é um evento moderno, contemporâneo ao conceito de artista encarnado por Baudelaire. O *flâneur* baudelairiano caminha na contramão da cidade que ele observa.

### 3.2

#### Escrita e ócio

Entretanto, a relação entre arte e trabalho não é necessariamente antagônica, pois, como para Lafargue, o problema do trabalho está na partição do tempo. A divisão entre horas úteis – logo, horas de trabalho – e horas de ócio – ou seja, horas dedicadas a qualquer atividade cujo fim não seja a produção – privilegia de tal forma o período de trabalho que o ócio fica restrito ao mínimo necessário para a sobrevivência do trabalhador, incluindo horas de sono, de alimentação e de higiene. O coletivo alemão Krisis afirma: “Nessa esfera separada da vida, o tempo deixa de ser tempo vivido e vivenciado; torna-se simples matéria-prima que precisa ser otimizada:

“tempo é dinheiro”. Cada segundo é calculado (...). Onde se trabalha, *apenas* energia abstrata pode ser gasta. A vida se realiza em outro lugar ou não se realiza.” (Grupo Krisis, 2003, p.34) A máxima capitalista “tempo é dinheiro” de fato significa, então, a redução do tempo livre ao mínimo, pois todo o tempo deve ser gasto em produzir dinheiro. É uma ordem que prevalece mesmo após os direitos trabalhistas e a redução das jornadas de trabalho a oito horas diárias.<sup>6</sup> Assim, o trabalho criativo só poderia dar-se em três condições: ou o artista teria recursos com que se manter e poderia dedicar-se à criação sem restrições disciplinares, ou ele exerceria qualquer atividade remunerada e dedicaria as horas de repouso à criação, ou ele se profissionalizaria, tornando-se um funcionário e submetendo seu trabalho às mesmas regras rígidas da produção industrial, domesticando, assim, o tempo dedicado ao trabalho criativo. Recusando terminantemente a última opção, Onetti teve de contentar-se com a segunda, até que o prêmio Cervantes lhe permitiu usufruir da primeira.

Em Onetti, aparece a mesma relutância de Flaubert em aceitar a relação entre literatura e o trabalho segundo as normas capitalistas. As condições de seus personagens escritores refletem aquelas que ele mesmo viveu em diferentes momentos da carreira. Entre seus personagens, a escrita pode surgir em situações de grande precariedade material e sem qualquer vínculo com o lucro, como é o caso de Eladio Linacero em *El pozo*, ou pode estar protegida pelo dinheiro mas desconectada do mundo do trabalho, como Jorge Malabia em *Juntacadáveres*, que, adolescente e filho de uma família de novos ricos, não precisa trabalhar. A única vez em que a literatura surge como possibilidade de lucro financeiro, em *La vida breve*, ela acaba funcionando ao contrário e se tornando justamente o veículo que afasta o escritor do mundo capitalista. Um não tem dinheiro (Linacero), o outro não precisa de dinheiro (Jorge) e, para o terceiro, a literatura é uma vida paralela ao mundo do dinheiro (Brausen). Como quer que seja, a literatura sempre se confunde com o ócio.

Em seu conhecido texto sobre o gravador Constantin Guys, Baudelaire preza a curiosidade como traço distintivo de sua sensibilidade. É a curiosidade que o move a

---

<sup>6</sup> “Nas culturas pré e não-capitalistas, dentro e fora da Europa, o tempo de atividade de produção diária ou anual era muito mais reduzido do que hoje, para os ‘ocupados’ modernos em fábricas ou escritórios. Aquela produção estava longe de ser intensificada como na sociedade do trabalho, pois estava permeada por uma nítida cultura de ócio e de ‘lentidão’ relativa.” (Grupo Krisis, 2003, p. 52)

deixar a casa com a luz do sol e percorrer as ruas na hora em que os demais estão trabalhando. Essa experiência de ócio está longe de ser a contemplação desinteressada. Ela é fundamental para o resultado da arte:

Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre a mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis (...) como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. (Baudelaire, 1996, p. 23-24)

Como sua matéria é a vida cotidiana, Guys precisa estudá-la para depois, quando o relógio do trabalho marcar a hora do repouso, dedicar-se sozinho à criação. Na descrição de Baudelaire, o trabalho do artista é um esforço solitário que se alimenta das longas horas de ócio. Embora Onetti possua bem pouco do *flâneur*, também para ele existe uma relação de dependência entre literatura e ócio. Contrária ao trabalho assalariado, a escrita é mais uma das “atividades do ócio”, como o sexo e o álcool. Essa é uma idéia que Onetti repete muitas vezes, com décadas de distância:

María Esther Gilio: Siente ahí, en ese caso, el escribir como un trabajo?

Onetti: No, si lo sintiera como un trabajo no escribiría.

M.E.G.: Quiere decir que jamás podría hacer lo que dice Mario Vargas Llosa que él hace: escribir de tal a cual hora todos los días?

Onetti: Nunca, jamás. Podría yo hacer el amor a una hora prefijada, en días prefijados? A eso no se le podría llamar hacer el amor. Para mí escribir es como hacer el amor. Y por eso no creo en esa idea tan aceptada que habla de 90 por ciento de transpiración y el uno por ciento de inspiración. Aunque no niego que aquel que tenga tal constancia pueda llegar a transformarse en un escritor. Si es eso lo que quiere... (Gilio & Dominguez, 1993, p.303)

No entanto, ele diz: “[A]quellos amoríos a veces pasajeros me robaban el tiempo de escribir... (...) Sí, aunque el placer de escribir es comparable con hacer el amor. Yo prefería hacer el amor. (...) Hubo meses, tal vez años en que no escribí una línea.” (Idem, p.303) Ou ainda, em outra ocasião: “Solo la pereza me ha impedido escribir más o mejor.” (Onetti, 1976a, p.196). Não só o trabalho burguês, então, atenta contra a literatura. A escrita depende do ócio, mas é, ao mesmo tempo, ameaçada por ele, compete com as outras ocupações a ele ligadas, numa concorrência entre as distintas formas do desejo.

Na sua *Preparação do romance*, Roland Barthes fala da relação ambígua entre

ócio e escrita, com base, justamente, na visão da escrita como paixão. “Puesto que Escribir está tomado aquí como Deseo, como Pasión”, diz Barthes, “es necesario plantear el principio de una ruptura o de una cesación de ese Deseo, de esa Pasión” Essas formas possíveis do Não-Escrever ou do Contra-Escrever seriam a “Para-grafia”, desvio do desejo para outro objeto, ou a “A-grafia”, a cessação do desejo, dominação da paixão de escrever. (Barthes, 2005, p.212) Em Onetti, a Para-grafia transfere a libido da escrita, para o sexo. Vence o desejo mais premente.

O ócio aparece em Barthes, a princípio, como oposto à criação. Um desejo de ócio que ameaça o desejo de escrita, o desejo de calar contra o impulso de dizer. Barthes se apropria do conceito taoísta de Wu-Wei: não-ação, “deseo de una vida que exteriormente no se mueve, o donde no se lucha, donde uno no tiende hacia ningun cambio” (Idem, p.218) O ser como uma larva, entregue a qualquer força que aja sobre ele. Para Nietzsche, diz Barthes, é o “fatalismo russo” do soldado que, completamente esgotado, aceita seu fim e se deixa cair sobre a neve, entregue. (Ibid., p.219) Mas Barthes refaz a idéia em outra seção. Talvez o “Desejo de Não Fazer Nada” tenha a mesma natureza que o “Desejo de Escrever” e, assim, o ócio, como Wu-Wei, estaria em relação ambivalente com a escrita, pois se, por um lado, ele mata o desejo de escrever, por outro “puede estar dentro de la escritura misma, una fuerza de apego al trabajo que, desde el exterior, parecerá inmóvil, y se opondrá a la agitación del mundo”. (Ibid., p.222) Essa idéia nos leva de volta à da escrita como componente do ócio, como parece ver Onetti. Quem escreve está afastado do mundo (do trabalho), está imerso em seu desejo.

Escrever não teria sentido como trabalho, como obrigação, imposição, mas somente como desejo. No entanto, enquanto desejo, escrever não é desfrute, é sujeição, não a uma força externa, senão a uma pulsão interior, é a mais absoluta fidelidade a si mesmo. Por isso a metáfora da literatura como sexo não pode ser tomada só no sentido da escrita como prazer. É preciso levar em conta o que dizia Onetti no já citado artigo de *Marcha*: “Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia”. (Onetti, 1976a, p.36) Fonte de prazer e de dores intensos, impulso incontrolável, escravizante, e um desejo que não se sacia nunca, a escrita se opõe ao trabalho não pelo caminho do

prazer, mas pelo do vício. Ou ainda, prazer e vício são parentes: o vício é o prazer que se impõe sobre a vontade.

“Vício”, “paixão”, “desgraça” e similares são palavras que Onetti usará muitas vezes para descrever sua relação com a literatura. Como diz Demarchi, em Onetti os três são variações da mesma metáfora e podem ser recombinaados sem prejuízo do significado: “la escritura es un vicio; el alcohol es una pasión; el amor es una desgracia; y ahí hasta el infinito.” (Demarchi, 2008, p.24) O diálogo com María Esther Gilio reproduzido acima data de 1980 (portanto 41 anos depois daquele texto de *Marcha*). Mas décadas antes, ainda em Montevideú, esse texto já era repetido:

Y cuando uno escribe tampoco se siente un escritor porque se está trabajando en la inconsciencia y lo único que importa es escribir. Porque hay tres cosas que a mí me han sucedido, me suceden, que tienen similitud: una dulce borrachera bien graduada, hacer el amor, ponerme a escribir. Y no se trata de fugas, sino de momentos en que la inconsciencia fluye con increíble intensidad, como no fluye con el resto de las cosas. (...) Aunque se sabe, en general, que va a pasar con cada una de esas tres situaciones, en realidad no se sabe lo que va a pasar. Las cosas suceden, simplemente. Cuando uno va a hacer el amor, no se pone a pensar previamente en la técnica que aplicará. Uno va y lo hace y las cosas pasan. Lo mismo al escribir. Uno se sienta con un sentimiento pero, a partir de ahí, lo que pasa es otra historia. No es la técnica. (Onetti, 1976a, p. 195)

Ya dije mucho y varias veces que escribir es un acto de amor. Y sin eufemismos. (Idem, p.196)

Mais tarde, já no fim de seus dias, ele dirá: “A mí hay tres cosas que me gustaron mucho en la vida. Cosas que eran un no ser o un dejar de ser. (...) Emborracharme suavemente, escribir y hacer el amor. Está claro que cuando uno hace el amor está afuera del mundo.” (Gilio & Dominguez, 1993, p.336)

Há uma visível consistência em sua postura ao longo da vida, mantendo a integridade do projeto inicial. Mas sua própria interpretação da reiterada metáfora às vezes se confunde. Em outra ocasião, diz ele sobre o amor: “Eso es para mí, fundamentalmente, un problema de intento de integración. De que dos seres sean uno. (...) Es decir, un intento imposible, condenado al fracaso desde el principio.” (Onetti, 1985a, p.93) Onetti interpreta a literatura, por meio da mesma metáfora (vício-paixão-desgraça ou escrita-sexo-álcool), ora como a possibilidade de saída de si, de

escapar do mundo, ora, ao contrário, como a mais absoluta integração com este mundo, a tentativa impossível, como ele diz acima, de transformar dois em um. Atração e repulsa, são, portanto, dois lados da mesma moeda. Em *Literatura ida y vuelta* ele diz:

Creo que existe una profunda desolación a partir de la ausencia de Dios. El hombre debe criarse ficciones religiosas (debo aclarar que no me refiero exclusivamente a la vivencia de un templo). La pérdida de sentido a causa del alcohol, o a causa de estar escribiendo casi obsesivamente o el momento en que se hace el amor, son hechos religiosos. La vida religiosa – en el sentido más amplio – es la forma que uno quiere darle a la vida. (Onetti, 1976a, p.191)

Quando Freud tenta entender a origem da fé religiosa – para ele, quase uma aberração – ele se depara com testemunhos de uma “sensação de eternidade”, um sentimento de eliminação das fronteiras com o mundo, um sentimento de integração ilimitada que ele chama eventualmente de “sentimento oceânico”. (Freud, 1961, p.11) Buscando uma explicação para esse sentimento, Freud remonta, como não podia deixar de ser, aos primórdios da formação do ego, quando a criança ainda experimenta um sentimento inclusivo, que corresponde a um vínculo mais íntimo entre o ego e o mundo a seu redor. É a primeira experiência da ausência do prazer (para Freud, a interrupção da amamentação), que leva a criança a sentir a distinção entre o ego e o objeto. Alguma memória daquele sentimento de integração poderia, no entanto, sobreviver na vida adulta, quando o ego aparentemente já apresenta limites bem definidos. (Idem, p.13-15) É, então, a experiência da dor (do desconforto, de tudo o que se opõe ao prazer) o que determina a separação entre eu e o mundo. Mas Freud reconhece certas situações, não patológicas, em que alguém pode ter a ilusão de eliminar a barreira entre o ego e o mundo exterior. No auge da paixão, diz ele, a fronteira entre o ego e o objeto ameaça despedaçar-se. E o ser humano, contra todo o bom senso, está disposto a crer que ele e outro ser podem constituir uma só pessoa. (Ibid., p.13)

A paixão parece ser a única concessão que Freud é capaz de fazer com alguma simpatia a essa busca por um sentimento de (re)integração com o mundo exterior. Aparte dela, ele reconhece que as pessoas precisam recorrer a medidas paliativas para aliviar o fardo da vida e aponta três possibilidades: desvios poderosos (a dedicação

intensa a determinadas tarefas, como a atividade científica), satisfações substitutivas (como a apreciação da arte) e substâncias intoxicantes, sendo esta a forma mais eficaz de eliminar o sofrimento por tornar o organismo insensível aos impulsos desagradáveis. (Ibid., p.23-26)<sup>7</sup> Outra técnica para escapar ao sofrimento da realidade, disponível para quem tenha o dom e a disposição necessários, seria a sublimação dos instintos, desviando-os para a criação artística. O artista poderia obter, então, alguma satisfação ao conseguir dar forma a suas fantasias. (Ibid., p. 29)

Para Freud, no entanto, a criação artística aparece como uma forma digna de sobreviver à realidade, é um meio de escapar daquela necessidade de integração ego-mundo, não um modo de alcançá-la. Nesse sentido, seu pensamento é contrário ao de Onetti, para quem a arte é uma forma de intoxicação, no mesmo plano do amor, e um caminho na busca da eliminação da fronteira entre eu e mundo. Freud não reconhece a legitimidade da busca por uma “vida religiosa” no sentido em que Onetti parece concebê-la, ou seja, uma vida focada na experiência do “sentimento oceânico”. Para o pensamento de Freud, orientado para a busca da saúde e, parece, da adequação mais suave possível do indivíduo a sua realidade, a experiência artística como Onetti a vê é uma experiência perigosa. O mesmo Onetti o reconhece, não? Literatura, paixão e vício redundam, afinal, em desgraça.

Barthes começa seus *Fragmentos do discurso amoroso* pelo impulso de auto-aniquilamento advindo da paixão. Em face de um sentimento que o excede – seja o desespero amoroso ou o excesso de felicidade – o amante deseja sucumbir, abismar-se. “A lufada de abismo pode vir de uma mágoa, mas também de uma fusão: morreremos juntos de tanto amar: morte aberta, por diluição etérea, morte fechada do túmulo comum. O abismo é o momento de hipnose.” (Barthes, 1977, p.9) O que ama não quer apenas unir-se ao outro como um só. Ele quer, também, deixar de ser.

---

<sup>7</sup> Uma nota de Freud sobre o trabalho como forma de garantir a firmeza do princípio de realidade e proteger o indivíduo do sofrimento é de particular interesse aqui, após a discussão anterior acerca da relação entre o trabalho e a criação artística: “No other technique for the conduct of life attaches the individual so firmly to reality as laying emphasis on work; for his work at least gives him a secure place in a portion of reality, in the human community. The possibility it offers of displacing a large amount of libidinal components, whether narcissistic aggressive or even erotic, on to professional work and on to the human relations connected with it lends it a value by no means second to what it enjoys as something indispensable to the preservation and justification of existence in society.” (Ibid., p.30)

Sentimento oceânico, lufada de abismo, sempre imagens que remetem à infinitude para tratar do sentimento de saída de si ou, ainda, de conexão com o mundo. Mas são imagens, também, da escuridão. O efeito ou a sensação de infinitude tem sido historicamente associada à noção do sublime. Longinus (1981), Burke (1967) e Kant (2002) – guardadas as particularidades de cada um – coincidem na concepção do sublime como a experiência inapreensível, que estaria além das possibilidades de descrição. Com Burke, o sublime se associa ao terror diante de algo imensurável, infinitamente maior e inapreensível e, por isso, ameaçador. A obscuridade é um elemento fundamental, associada às idéias de poder e magnitude. Nenhuma idéia grandiosa pode ser expressada com clareza. “In reality, a great clearness helps but little towards affecting the passions.” (Burke, 1967, p.51) E ainda: “hardly anything can strike the mind with its greatness, which does not make some sort of approach towards infinity. (...) A clear idea is therefore another name for a little idea.” (Idem, p.54)

A associação entre a experiência do sublime, pensada aqui como o sentimento religioso – no sentido que emprega Onetti – e a perda da clareza, remete a uma ambivalência na fala de Onetti ao tentar descrever sua relação com a criação. Para ele a escrita é uma experiência de transe, de êxtase. Escrever até embriagar-se, escrever como gozo, escrever até atingir um outro estado do consciência. Mas até aqui, ele trata do ato de escrever, nunca da matéria dessa escrita. E no entanto, ele diz perder o sentido por escrever obsessivamente. Qual sentido? As faculdades, funções nervosas do organismo? Ou o sentido semântico? Ou a direção? Borrarr a definição das fronteiras eu-mundo equivale a perder a clareza e desvirtuar-se do caminho. Escreve-se buscando um sentido. Porém, no próprio ato de escrever, o sentido escapa. A escrita fracassa em sua missão primordial, está condenada a fracassar pelo fato mesmo de ser escrita. A literatura, assim, é a linguagem fracassada. É sempre impossível, a busca de algo a que nunca se chega.

### 3.3

#### O fracasso como destino

Toda a literatura de Onetti é filha desse fracasso original. Toda sua literatura está permeada pela busca de um sentido que escapa ou que não existe. Basta considerar o que ocorre com duas de suas novelas, em particular: *Los adioses* (1954) e *Para una tumba sin nombre* (1959). São relatos de enigmas que não se resolvem, em que a técnica narrativa condena o leitor a embarcar na procura de um sentido final que o texto não oferece. Em lugar do sentido, mil possibilidades, e nenhuma prevalece, nenhuma tem mais legitimidade que a outra.

*Los adioses* se constrói por meio de fragmentos de impressões dos personagens que o narrador coleta e, junto com cartas interceptadas ao acaso, tenta organizar para compor uma trama lógica sem que seja nunca possível conhecer afinal uma verdade. Um homem vai tratar sua tuberculose em uma pequena cidade de interior. Discreto, recusa-se a se deixar conhecer pelos habitantes. Durante sua estada recebe alternadamente a visita de duas mulheres, com quem supostamente estabelece um triângulo amoroso. Os habitantes da cidade se ocupam da vida do homem como de um espetáculo. A história vai sendo contada sem que os envolvidos assumam a voz narrativa. A identidade das duas mulheres permanece oculta e a cidade se encarrega de supor que a primeira é a esposa e a última, mais jovem, uma amante. O homem e a jovem se mudam para uma casa e sofrem o repúdio da comunidade local, aviltada pelo que consideram uma imoralidade, tomando por conta própria partido da primeira mulher. O homem desiste de esperar a morte e se mata com um tiro. Uma carta da mulher mais velha lida depois pelo narrador revela que a jovem com quem o homem havia ido viver era sua filha. Ou não. Os testemunhos não são confiáveis. O leitor depende do trabalho de intérprete do narrador que se baseia em não muito mais do que suas conjecturas. Os fios permanecem soltos. A edição da novela publicada em 1976 pela editora Calicanto inclui um breve ensaio de Wolfgang Luchting chamado *El lector como protagonista de la novela*, no qual o autor propõe uma outra possibilidade de interpretação, “the other turn of the screw”, como diz ele: “Qué pasa

si la muchacha no es la hija del hombre? Si éste le ha mentido a la mujer, aunque fuese sólo para tener su tranquilidad y, por supuesto, mantener sus amores con las dos?” (Luchting, 1976, p.89)

Em *Para una tumba sin nombre*, a tarefa de reconstruir a história e da busca de sentido para os eventos cabe a Díaz Grey, um dos personagens mais presentes da saga de Santa María, que conclui: “Y, más o menos, esto era todo lo que yo tenía después de las vacaciones. Es decir, nada: una confusión sin esperanza, un relato sin final posible, de sentidos dudosos, desmentido por los mismos elementos de que yo disponía para formarlo.” (Onetti, 1977, p.120)

É sobre essa tensão que o texto se move: o resultado buscado não existe, já se sabe de antemão e, no entanto, a busca segue. Além das investigações frustradas, tramas ambíguas e truques de ponto de vista à Henri James que eludem as respostas, a ficção de Onetti reitera sempre a impossibilidade de estabelecer comunicação, ou seja, não só a impossibilidade de reconstruir, mas também de transmitir o sentido.

De dentro de seu isolamento, muitos dos personagens de Onetti estão envolvidos numa busca de perfeição, condenada, evidentemente, ao fracasso. Em *Dejemos hablar el viento* (1979), o delegado Medina, então vivendo como pintor na cidade de Lavanda, dedica meses a tentar reproduzir a onda perfeita. “Perfeição”, porém, pode ser outro nome para “totalidade”. *Juntacadáveres* (1964) é, provavelmente, o texto mais emblemático nesse sentido, pois reúne a história de muitos fracassos paralelos, em alguns dos quais, a coincidência entre perfeição e totalidade se manifesta claramente. O caso mais célebre é o de Larsen, o próprio *Juntacadáveres*, que se dedica à empresa de construir um prostíbulo perfeito. Mas há, ainda, Marcos Bergner e seu projeto do falanstério. Por fim, Jorge Malabia com seu ingresso juvenil na poesia. Ao mostrar seus versos ao velho Lanza, Jorge ouve deste uma carinhosa censura, implícita no relato de seus próprios sonhos literários da juventude:

Nada más que un libro. Pero un libro que lo dejaría dicho todo. Muertas la literatura, la filosofía, la teología, psicología y tantas otras cosas. (...) Me refiero a lo obra genial, al libro único y decisivo. (...) Hombre – dice riéndose – porque eso es interminable, porque no existe, porque la poesía está hecha, digamos así, con lo que nos falta, con lo que no tenemos. (Onetti, 1975, p.97-100)

No entanto, não só Jorge Malabia e Medina são artistas. Também o projeto de Marcos Bergner e o de Larsen são vistos como uma forma de arte, porque em Onetti o desejo de perfeição se identifica com o artístico. Hugo Verani vê aí a chave da escritura de Onetti: “la identificación de la condición del hombre con la del artista, en el sentido de que toda actividad humana, por humilde o perversa que sea, debe enriquecer las posibilidades vitales, es decir, toda empresa humana debe ser guiada por el afán de perfección.” (Verani, 1981, p.218) Não sei se é possível deduzir daí que toda atividade humana deva guiar-se pelo desejo de perfeição. Talvez seja mais coerente com Onetti pensar que toda atividade guiada pelo desejo de perfeição está condenada ao fracasso, e que essa é a condição da arte.<sup>8</sup>

Onetti se refere várias vezes ao projeto de Larsen – o prostíbulo – como o de um artista, mas o mesmo se aplica ao falanstério de Marcos Bergner. Em um dado momento de *Juntacadáveres*, tratando da oposição de Bergner à criação do prostíbulo, o velho Lanza diz: “Considerando el asunto desde el punto de vista psicológico, puede tratarse de la tan común rivalidad vocacional que ha caracterizado siempre a los artistas.” (Onetti, 1975, p.139) Em uma de suas últimas entrevistas, falando sobre *Juntacadáveres*, Onetti funde as figuras de Larsen e Malabia, ao unir o projeto do prostíbulo ao da poesia: “Larsen aspiraba como aspiramos todos en la juventud a hacer la obra total, el libro que acabe con la literatura.” (Gilio & Dominguez, 1993, p.343) A arte – neste caso específico, a literatura – justamente por seu afã de perfeição, aparece nas descrições de Onetti como um projeto originalmente totalitário e destrutivo. Por esse caminho, o objetivo fundamental da arte seria auto-extinguir-se. Existe algo de fascista na idéia de perfeição como totalidade. Como na *Colônia penal* de Kafka (1914), a criação da máquina perfeita constitui um crime que só será expiado pela punição do próprio criador. Só a morte do artista completa a perfeição.

---

<sup>8</sup> No entanto, Ernesto Sábato, ao que parece, conseguiu: “La novela total. La filosofía, por sí misma, es incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado: a lo más puede entenderla y recomendarla. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía porvenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma híbrides, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido.” (Sábato, 2007, p.18)

Quando do lançamento de *Los adioses*, em 1954, David Viñas publica na revista *Contorno* uma breve resenha intitulada *Onetti: un novelista que se despide*, na qual expressa ironicamente seu incômodo com o que parece ser o autoritarismo de Onetti:

[S]u dominio técnico (...) es tan seductor que el lector se deja atraer por el perfecto ensamblado de los engranajes, por la tácita eficacia de esas ruedas que giran en silencio, tan domesticadas en su movimiento que se da únicamente en relación a sus ejes, a sus pivotes. Accionan sin libertad, sin alternativas, sin posibilidad de decisión, sin verdadera realización. Todo el juego de esta novela está – por lo tanto – perfectamente determinado y la libertad se da fraccionada o tramposa. (...) En fin, esa libertad emboscada (...) del que se despide y dice “adiós”, pero que al comenzar su marcha advierte que está prisionero de ese atractivo y mentiroso eje que es la técnica-técnica. (Viñas, 2007, p.37)

Há uma curiosa coincidência entre a alegoria que David Viñas usa para ler a novela de Onetti e a máquina perfeita de Kafka. O Onetti de Viñas aparece, desde o título (“o romancista que se despede”, ao qual ele remete no fim de seu texto) como um refém de sua própria criação, imobilizado por ela. Mas não será o próprio Viñas, como leitor, quem caiu na emboscada ao acreditar na clausura da máquina narrativa? A leitura de Wolfgang Luchting, no texto já citado, faz o caminho contrário. O mesmo procedimento que a Viñas parece totalitário, Luchting vê como uma abertura radical. Do modo como ele lê, o texto tem múltiplas saídas, sempre permite ao leitor perguntar “Mas e se...?”

A perfeição aniquilaria o objeto e de criador o artista passaria a destrutor. Onetti, entretanto, reproduzindo o discurso que antes colocara na voz de Lanza, adverte que o desejo totalitário de perfeição está ligado a um impulso juvenil. O livro total é um projeto de juventude, matar a literatura é a ambição de quem está iniciando-se nela. Também Benjamin associa o caráter destrutivo à jovialidade: “The destructive character is young and cheerful. For destroying rejuvenates in clearing away the traces of our own age; it cheers because everything cleared away means to the destroyer a complete reduction, indeed eradication, of his own condition.” (Benjamin, 2007, p.301)

O caráter destrutivo do desejo de perfeição complica a leitura que em geral se faz do fascínio de Onetti pela juventude. De fato, como a crítica tem sido unânime

em afirmar, a juventude em sua obra é idealizada como um idílio perdido, sempre com certa admiração distanciada. Não faltam as figuras virginais, como a menina Vitória, de *Para esta noche*, ou as imagens de vigor e vitalidade como o casal de *Histora del caballero de la rosa* (1956). E talvez justamente por estar associada à perfeição, Onetti se refira à juventude algumas vezes como irrepresentável: “Decir la infancia implica sin remedio un fracaso equivalente a contar los sueños. Como decía un amigo, no habrá jamás comprensión verdadera entre Oriente y Occidente. (Onetti, 1974, p.6) Para Angel Rama, é na artificialidade e opressão do cenário urbano das primeiras obras que surge o mito adolescente em Onetti, o mito “de la inocencia perdida, de la frescura y la fuerza, de una sabiduría intocada que nace de la naturaleza virginal y enfrenta con segura arrogancia el universo decrepito y sucio de los mayores” (Rama, 1998, p. 224). Entretanto, nem só de inocência e candura estão feitos os jovens onettianos. Também há lugar para a intolerância e uma boa dose de perversidade, que coincidem com a fé na possibilidade totalitária da perfeição, como se vê em Jorge Malabia.

Talvez em nenhum outro texto do autor a oposição entre jovens e adultos seja tão contundente como no conto *Bienvenido Bob* (1944, antes do advento de Santa María), em que o personagem narrador enfrenta a oposição furiosa de Bob, com cuja irmã pretende se casar, o que funciona com uma desculpa de fundo para o embate entre ele e o rapaz. Bob é descrito como “raivosamente jovem”, belo, intimidante. Os dois travam por meses um duelo tácito em que a posição do narrador é sempre de desconforto, à beira da humilhação. “A veces me sentía fuerte y trataba de mirarlo.” (Onetti, 1974a, p.90) Ou ainda: “Yo no tenía por él más que odio y un vergonzante respeto.” O narrador busca “la única palabra pordiosera con que podía pedir tolerancia y comprensión a su juventud implacable.” (Idem, p.91) Bob, por fim, dá seu veredicto: “Usted no se va a casar con ella porque usted es viejo y ella es joven”, diz Bob. “No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir, deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios.” (Ibid., p.93) A juventude é inclemente, não permite falhas. Também o Bob dessa época tinha seus projetos: construir uma cidade infinita na costa, um plano familiar para os leitores de Onetti. Mas Bob amadurece, transforma-se em

homem chamado Roberto, “que lleva una vida grotesca, trabajando en cualquier hedionda oficina, casado con una mujer a quien nombra ‘miseñora’” (Ibid., p.97). A cidade infinita nunca passou de fantasia, do mesmo modo que o Jorge Malabia adulto, em *Para una tumba sin nombre* ou em *La muerte y la niña*, não guarda nem sombra dos arroubos poéticos juvenis: “El, Jorge Malabia, había cambiado. Ya no sufría por cuñadas suicidas ni por poemas imposibles. (...) Ahora era un hombre abandonado por los problemas metafísicos, por la necesidad de atrapar la belleza con un poema o un libro.” (Ibid., p.407)

O potencial destruidor da perfeição fica, desse modo, neutralizado, pois ela não pode existir exceto como ambição, como desejo. O impulso totalitário não é senão a forma primeira e potencializada do desejo de escrever. Só haverá escritura se o impulso for de algum modo dominado ou ludibriado. Blanchot diz:

A necessidade de escrever está ligada à abordagem desse ponto onde nada pode ser feito das palavras, donde se projeta a ilusão de que, se for mantido o contato com esse momento, mas voltando ao mundo da possibilidade, ‘tudo’ poderá ser feito, ‘tudo’ poderá ser dito. Essa necessidade deve ser reprimida e contida. Se não o for, torna-se tão ampla que não há mais lugar nem espaço para que se realize. Só se começa a escrever quando, momentaneamente, por um ardil, por um salto feliz ou pela distração da vida, consegue-se driblar esse impulso. (Blanchot, 1987, p.46)

Aquele que busca a perfeição pode desistir, ver passar essa epifania sem haver podido capturá-la, como Bob, Malabia ou Marcos Bergner. Mas só persistindo na tensão entre o desejo e a impossibilidade alguém poderá se tornar um artista, como Larsen. Ou como Onetti. Para estes, a arte será o que se obtém nessa busca, a sobra. Para estes, a arte é o fracasso fascista. Em lugar da totalidade, o infinito da arte. Assim se produz uma ética do fracasso, se entendermos ética como uma forma de vida. É preciso fracassar:

La gran mayoría de nuestros escritores trata de alcanzar el triunfo. Y a esto se llega de manera incidental, nunca deliberada. Si alcanzamos el éxito nunca seremos artistas plenamente. El destino del artista es vivir una vida imperfecta: el triunfo, como un episodio; el fracaso como verdadero y supremo fin. (Onetti, 1976a, p. 193)

Duas formas da dualidade êxito-fracasso se confundem nessa afirmação. O triunfo do escritor só pode ser o triunfo comercial, porque não existe outro, já que,

como se viu, a literatura fracassa sempre. No entanto, ao buscar esse sucesso como um objetivo de sua escrita, o escritor sofre uma outra derrota, é a literatura que perde, pois não se realizará plenamente e, aí, o escritor fracassa duas vezes. Segundo esse ponto de vista, só pode obter êxito aquele que não o busca e que se dedica a uma batalha perdida em outro campo, não o do mercado, mas o da linguagem: “le juro por la vida de cualquier agente literario que el mismísimo Joyce murió sin alcanzar un lenguaje literario definitivo.” (Onetti, 1976a, p.210)

Nos projetos malogrados de seus personagens há um eco da relação que o próprio Onetti estabelece com a escrita – a integração perfeita entre dois corpos, o perfeito estado de embriaguez. Não constitui a literatura, então, uma forma de utopia? Não é essa a mesma utopia do vício? A literatura, como o gozo, como a embriaguez, é o que sobra da busca do impossível. Talvez essa seja, hoje, uma forma viável de definir a utopia: seguir acreditando e perseguindo um projeto mesmo sabendo que ele não é realizável. Essa idéia não estaria longe da etimologia da palavra cunhada por Tomas Morus. Utopia, é, afinal, “um lugar que não existe”, exceto que aqui, esse lugar, já se sabe, nunca existirá. Mas a frustração da busca não leva à desistência. Ao contrário, é ela que mantém a busca em movimento. William Faulkner explica essa dinâmica:

All of us failed to match our dream of perfection. So I rate us on the basis of our splendid failure to do the impossible. In my opinion, if I could write all my work again, I am convinced that I would do it better, which is the healthiest condition for an artist. That's why he keeps on working, trying again; he believes each time that this time he will do it, bring it off. Of course he won't, which is why this condition is healthy. Once he did it, once he matched the work to the image, the dream, nothing would remain but to cut his throat, jump off the other side of that pinnacle of perfection into suicide. (Faulkner In: Stein, 1956, p.4)

Na explicação de Faulkner, então, o fracasso é o resultado saudável, é ele quem salva a vida do escritor. Em Onetti – na ficção de Onetti – o fracasso é propulsor da literatura, mas não parece possível experimentá-lo como um valor positivo. Escrever não é saudável (é um vício, afinal). Algo permanece daquele caráter destrutivo do desejo de perfeição que já não se aplica à própria literatura mas ao escritor. Desejo de auto-aniquilamento dos amantes, desejo de fundir-se com o mundo, impulso autodestrutivo do vício.

Desse contexto de imperfeição e fracasso, surge uma economia da linguagem em Onetti. O universo ficcional que nasce da perda de sentido emula a imperfeição da escrita, é um universo da precariedade não só material, mas humana. Hugo Verani é perspicaz ao observar que os espaços interiores nas narrativas de Onetti são sempre o contrário do acolhimento e da familiaridade. Quartos de pensão às vezes compartilhados, (*El pozo, Cuando ya no importe*), inúmeros quartos de hotel, barracos (Juntacadáveres), casas de temporada quase limpas de móveis, (*Dejemos hablar el viento, Cuando ya no importe*) moradas improvisadas em sótãos (*Dejemos hablar el viento*), os espaços são sempre transitórios, deixando desamparados os seres que por eles passam. (Verani, 1981, p.224) Contudo, a pobreza é traduzida por uma escrita verborrágica, excessiva. O texto de Onetti se caracteriza por um "desperdício" de linguagem, uma proliferação de descrições e adjetivos, um dispêndio de palavras que se destinam, no entanto, a dar conta do vazio, da falta. Até mesmo a construção de uma obra em forma de saga – uma história que excede seus limites, que sempre volta a ser contada, que se expande e se reproduz de um relato a outro – reflete um exagero narrativo, como se mostrasse que o destino da linguagem imperfeita é se multiplicar.

### 3.4

#### **Consagração e isolamento**

Nos anos 60, já um escritor consolidado, Onetti começa a desenvolver um hábito de prostração que se radicalizaria ao longo dos anos e perduraria até o fim de sua vida. Barthes, ainda acerca do desejo de ócio, conta se deparar com frequência com a constatação de que as situações mais prosaicas da vida exigem uma luta: interagir com as pessoas, retirar a carteira do bolso de trás da calça, estacionar o carro. E se põe a imaginar uma civilização livre dessas pequenas lutas cotidianas, uma civilização ou absolutamente aristocrática ou absolutamente ascética, uma “civilização do deslizamento”, onde não existissem atritos. (Barthes, 2005, p.221). Onetti parece ter chegado o mais perto possível dessa condição, reduzindo suas saídas

ao mínimo e, mais do que isso, restringindo o seus movimentos dentro da própria casa. Sem nenhum imperativo físico que o justificasse, Onetti simplesmente não sai mais da cama.

O acirramento da reclusão coincide com a chegada da fama e não seria descabido supor alguma relação entre os dois eventos, quanto mais pública se torna sua persona, mais misantropo vai se fazendo o homem. Esse é o momento em que Onetti se torna o *maestro* tardio da literatura hispano-americana. Em 1967, Luis Harss publica nos Estados Unidos *Into de mainstream*, traduzido em seguida como *Los nuestros*, em que faz uma seleção mais ou menos arbitrária dos dez nomes mais representativos da literatura latino-americana, uma lista que o tornaria conhecido como o “inventor do boom”, na qual figura Onetti. Ao receber o prêmio Rómulo Gallegos por *La casa verde* (1965), para o qual Onetti também havia sido indicado por *Juntacadáveres*, Mario Vargas Llosa diz: “otros escritores latinoamericanos con más obra y más méritos que yo, hubieron debido recibir en mi lugar - pienso en el gran Onetti.” (Vargas Llosa e Setti, 1989, p.23). Em meados dos anos 70, depois da publicação e premiação de *El astillero* na Europa, a agente literária Carmen Balcells “mama grande” do *boom*, porta para o sucesso editorial de escritores como Vargas Llosa, García Marquez e, mais tarde, Isabel Allende – o adotaria em sua seleta carteira de clientes<sup>9</sup>.

A fama chega para Onetti por um caminho ambíguo e ele entra no cânone a seu modo, pelas beiradas. Por um lado, seu nome parece ser inviolável, escapando mesmo, e com honras, à pena inclemente de um Emir Rodríguez Monegal, unindo figuras tão antagônicas como este e Angel Rama. Por outro lado, a despeito do reconhecimento sempre hiperbólico de seu papel na renovação do romance latino-americano, seu nome sempre aparece em uma posição *hors concours*.

*El pozo* havia sido publicado em 1939 sem alarde, em papel de embrulhar macarrão, contento na capa um desenho do próprio editor com uma assinatura falsificada de Picasso, em uma tiragem de 500 exemplares, dos quais a maior parte permaneceu por anos empilhada nos depósitos do distribuidor. (Gilio e Dominguez,

---

<sup>9</sup> A ela Onetti dedicaria seu último livro, *Cuando ya no importe*: “A Carmen Balcells, sin otro motivo que darle las gracias”.

1993, p.57) Tornou-se objeto de culto entre os jovens intelectuais e escritores uruguaios, o que fez com que a novela fosse mais lenda do que lida.<sup>10</sup> *La vida breve* saiu em 1950 sem tampouco chamar atenção imediata da crítica dominante na Argentina. Do outro lado do rio, no entanto, o desprezo argentino foi visto com certo orgulho (Idem, p.113). Em Montevideú, onde Onetti era, havia muito, um ícone, esse silêncio serviu para agregar ao personagem do escritor obscuro um novo traço de gênio incompreendido. Embora seu status nos anos 70 fosse bastante distinto, e a despeito do desdém que ele sempre fez questão de mostrar pela fama, permanecia (e permanece) em torno de Onetti a imagem do escritor nunca devidamente reconhecido, de modo que a crítica de sua obra ganha algumas vezes um tom ressentido, como se buscasse fazer-lhe finalmente justiça.

Um exemplo disso é o livro recentemente publicado por Rogelio Demarchi (já citado aqui) que dedica boa parte do texto a mostrar como escritores e críticos uruguaios e argentinos falharam em reconhecer a influência de Onetti em suas obras ou em atribuir-lhe um lugar central na literatura riopratense. Para Demarchi, os dois pólos hegemônicos (e antagônicos) da crítica de uruguaia, Angel Rama e Emir R. Monegal – para os quais Onetti era não só um escritor, mas também uma figura física, um rosto reconhecível em sua própria realidade social – teriam falhado em atribuir a Onetti um papel central na literatura latino-americana, ao reforçar, em suas leituras, sua posição de *outsider*, condenando-o, assim, a permanecer na margem. Essa postura teria perpetuado o mito do escritor excêntrico e contribuído para retardar a inserção de Onetti no cânone hispânico. No caso de Monegal, então um dos críticos mais influentes da língua espanhola, Demarchi observa que os textos dedicados a Onetti, em que o crítico o coloca entre os fundadores do novo romance latino-americano, teriam sido, em sua maioria, publicados em meios periféricos ou revistas de circulação restrita ao âmbito uruguaio – onde Onetti já era aceito como uma espécie de herói nacional –, quando Monegal tinha acesso às publicações mais influentes do momento<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> O texto foi resgatado em 1965, quando Angel Rama, tendo fundado a editora Arca, reeditou-o junto com *Para una tumba sin nombre*.

<sup>11</sup> “Por eso mismo no sólo se debe prestar atención a qué dice Rodriguez Monegal sobre Onetti sino también y fundamentalmente desde dónde dice: cuando está en *Marcha* y el semanario ocupa un lugar

Segundo esse argumento, Onetti teria sido vítima do *ninguneo* da mesma crítica que o valoriza dizendo, por exemplo, que *La vida breve* é “*el antecedente más luminoso de la nueva literatura latinoamericana, la obra de que arrancan (lo sepan o no) casi todas las demás.*” (Monegal, 1970, p.27) Isso porque, ao mesmo tempo em que reconhece uma importância cardinal na obra de Onetti para o desenvolvimento da literatura da região, o gesto de Monegal o afastaria do centro desse burburinho do boom no qual o próprio crítico exercia uma considerável influência. Assim, ao alimentar o mito do escritor maldito, obscuro, alcoólatra, mau-humorado e um fracasso editorial, a crítica teria contribuído para cristalizá-lo em uma posição que fosse coerente com esse personagem.

O que parece escapar à crítica que Demarchi faz a Monegal (e também a Angel Rama, Juan José Saer e Ricardo Piglia) é o quanto esse lugar que Onetti ocupa se deve não só à recepção de seu trabalho mas também à construção de uma figura pública baseada justamente no rechaço ao mercado e às formas de consagração do meio cultural. Esse era um traço fundamental de seu personagem e ele não parecia se importar muito com o que se pensava sobre sua obra, pois, afinal, escrevia para obedecer a uma necessidade ou, como afirma o narrador de *El pozo*, escrevia para si mesmo.

Demarchi examina, também, a primeira crítica de Rama a Onetti, nos anos 60 e 70, quando este cobra do escritor uma relação com o leitor e repreende-lhe o isolamento e a falta de conexão com seu entorno. A apreciação de Rama deixa ver aspectos da posição de Onetti que estão além de um esquecimento ou da obediência da crítica ao estereótipo do escritor maldito. Como diz o próprio Demarchi, é preciso ver de que lugar o crítico fala, mas também de que tempo. Os valores que orientam a crítica de Rama têm as marcas de seu momento e o colocam em um lugar de fala distanciado daquele ocupado por Onetti. No início dos anos 70, diz Rama:

---

hegemónico en el campo cultural, publica su artículo en Número (1951); cuando está en Mundo Nuevo, prefiere hacerlo desde Temas (1968), otra revista montevideana; la única vez que le hace un reportaje, lo entrega a una revista colombiana (1970)”. (Demarchi, 2008, p.57) A reportagem a que o autor se refere é *Conversación con Juan Carlos Onetti*, publicada em 1970 na revista *Eco*, de Bogotá, e reproduzida depois em diversos meios.

[F]ue la novela la que mejor testimonió en esfuerzo crítico de la generación (...). El modelo inicial lo ofreció Juan Carlos Onetti con su primer período creativo, representado por *El pozo*, *Tierra de nadie* y *Para esta noche*. Son tres tiempos de una nueva realidad rioplatense donde la atracción por los novedosos tipos humanos recién adquiridos por el Plata – de Linacero a Ossorio – no alcanza a disimular la interrogativa investigación de esta sociedad sin moral, sin principios, ni justicia rectora, que en los libros posteriores de Onetti irá borrándose en beneficio de una aventura personal excluyente. Para usar la socorrida fórmula, a Onetti le duele esa nueva sociedad que él es el primer en describir, instalándose valerosamente en la inmediatez del presente, en el centro de la problemática política y ética de su tiempo. (Rama, 1972, p.93)

Mas o crítico revê sua posição duas décadas depois, em 1983:

Su interrogación a los asuntos urgentes y contemporáneos se ha trasladado suavemente al instrumento del conocer, es decir, el hombre, y aún más al propio instrumento que él maneja para conocer: la literatura. Desde las últimas páginas de *La vida breve*, desde *Los adioses* claramente, Juan Carlos Onetti comienza a preguntarse qué es la literatura. (...) Al tiempo que Onetti retrograda de la ciudad cosmopolita e internacional al pueblo simple y nacional, mediante una encarnación del imaginario que se abastece con las máscaras propicias, al mismo tiempo retrograda de la historia expuesta con apariencia objetiva y convincente, al acto de narrar.” (Rama, 1998, p.228)

O ponto que incomoda Demarchi é sobretudo a crítica direcionada à “interiorização” da literatura de Onetti a partir da criação da cidade imaginária de Santa Maria, quando o escritor abandona os cenários urbanos de seus primeiros textos e a investigação social para submergir-se em uma literatura auto-referencial, voltada para suas próprias condições de fabricação. Rama, profundamente politizado e imbuído de uma visão da literatura intrinsecamente ligada a sua função social, lia no afastamento de Onetti de sua realidade circundante um posicionamento ideológico problemático. Beatriz Sarlo narra como, em seus desdobramentos, o maio de 68 francês impõe um novo papel para o intelectual e exige dele uma clara tomada de posição ideológica, resultando em uma nova forma de produzir e consumir cultura. Para a Nova Esquerda latino-americana, essa demanda colocada ao intelectual (incluindo o escritor) se sentia de duas formas: “ou o intelectual servia à política através de sua prática, subordinando-a à orientação do partido ou do movimento revolucionário, ou reconhecia os limites de sua prática e a abandonava para participar plenamente na luta política (inclusive armada).” (Sarlo, 2002, p. 47) Não basta ser

político, é preciso ser politizado. Onetti já deixara claro que seu fazer literário não serviria a uma causa e parecia estar disposto a pagar o preço.

Na América Latina, outros eventos virão intimar esse comprometimento. Em 1974, o golpe de Estado que havia operado uma quebra na vida do Uruguai no ano anterior vem tirar Onetti de sua reclusão para impô-lo outra, involuntária e agressiva. Em fevereiro, Onetti, aos 65 anos, foi encarcerado junto ao pessoal de *Marcha*. Os companheiros de cela relatam que, após alguns dias, ele já não falava nem comia. Carlos Martínez Moreno, que além de escritor e crítico era advogado, assumiu a defesa do grupo e conseguiu, ajudado pela pressão internacional de nomes como Octavio Paz, García Marquez e Jorge Luiz Borges<sup>12</sup>, que Onetti fosse transferido a um hospital psiquiátrico, já com a saúde bastante debilitada. Em maio ele obteve a liberação, depois de três meses recluso. Saiu do país para ser homenageado em Roma, pela publicação de *El astillero*, poucos meses depois. A viagem acarretou uma intimação para prestar esclarecimentos ao governo, recordando que a aparente liberdade era um mal maquiado cárcere privado. Acossado, começou a considerar, como tantos outros sul-americanos naquele momento, a possibilidade do exílio. Havia uma oferta na Venezuela – para onde foi, entre outros, Angel Rama<sup>13</sup> – e outra da Espanha. Um convite para participar de um congresso neste país, no verão de 1975, deu-lhe a oportunidade de empreender o exílio do qual nunca regressou.

Os doze anos de ditadura (1973-1985) desagregaram e desmantelaram o aparato cultural que havia sido erguido nas décadas anteriores. Pouco restou das conquistas da geração de *Marcha*.<sup>14</sup> A brutalidade do regime uruguaio deixou o país

---

<sup>12</sup> Reza a lenda, difundida pelo próprio Onetti, que Borges, antes de assinar o documento que pedia a libertação do uruguaio, teria perguntado a Bioy Casares: “Tem certeza de que ele não é comunista?” (Gilio & Dominguez, 1993, p.193)

<sup>13</sup> Rama relata, em seus diários, que a presença de intelectuais uruguaio, argentinos e chilenos exilados na Venezuela foi tão massiva que chegou a gerar uma reação interna de xenofobia, direcionada sobretudo àqueles que, como Rama, conseguiram obter posições de prestígio nas instituições nacionais. Boa parte de seus diários são dedicados a relatar essas reações de hostilidade. (Rama, 2001)

<sup>14</sup> Sobre isso, ver o que diz Barros-Lemez: “Diez años después de la eclosión – el ya mencionado ‘boom editorial’ – en 1976, la industria editorial ha caído en franca recesión: se publican menos de cuatrocientos títulos al año y, de ellos, no más de sesenta para letras y humanidades. Han desaparecido la mayoría de los diarios y revistas que se abrían a la narrativa nacional, y los más jóvenes vuelven a enfrentar problemas similares a los de sus pares en la década de los años 40. Las editoriales se han reducido nuevamente a tres o cuatro, la mayoría dedicada a sobrevivir a través de ensayos históricos,

desolado. Quem permaneceu, esteve sujeito a censura e coerção violentas e viu-se obrigado, muitas vezes, a abandonar suas atividades<sup>15</sup>. Depois da abertura, um sentimento de urgência tomou conta daqueles que regressaram, daqueles que esperavam em casa o fim da longa tempestade ou dos que davam seus primeiros passos em um cenário cultural pós-apocalíptico. Um artigo de Graciela Mántaras para a revista cubana *Casa de las Américas* expressa muito claramente o desejo de reconstruir o país como se faria após uma catástrofe, reconectando-se não com o passado imediato mas com o que foi por este silenciado, e cobrando o planejamento das ações futuras, retomando a comunicação interrompida com o resto do mundo, colhendo o aprendizado daqueles que retornavam com idéias frescas do exílio e daqueles que se mantiveram produzindo na clandestinidade. Em uma sessão com o cristalino título de *Tarea urgente: inventar un país*, ela traça seu plano de ação:

El primer paso es ‘fusilar la nostalgia’ que la dictadura nos fomentó y nos impuso como deber ético-político. El segundo es rearmar nuestro discurso y tradiciones culturales, porque no es posible vivir ni crear sin el pasado. (...) El pasado necesario es el pasado útil y su utilidad reside en su aprovechamiento prospectivo. El tercer paso es (...) apropiarnos de todas las novedades examinarlas críticamente y ponerlas – cuando y como corresponda – a nuestro servicio. (Mántaras, 1987, p.9)

A idéia do fracasso como condição da criação artística agora ganhava outra conotação, bastante diversa do paradigma moderno que guiava Onetti. Falar do fracasso solipsista do escritor era, nesse contexto, quase uma piada de mau gosto. A derrota havia deixado de ser metafísica, era preciso lidar com a falência real de um projeto político. Para a literatura latino-americana, haverá um antes e um depois das ditaduras, a tal ponto que críticos como Idelber Avelar falarão em “pós-ditadura” para designar “não tanto a época posterior à derrota (a derrota ainda circunscreve nosso horizonte, não há posterioridade em relação a ela), mas o momento em que se aceita a

---

textos para la docencia o firmas que aseguran venta y recuperación rápida”. (Barros-Lémez, 1988, p.44)

<sup>15</sup> Após ser libertado, Carlos Quijano, fundador de *Marcha* exilou-se no México onde faleceu em 1984. Hugo Alfaro, também integrante do grupo, dedicou-se à venda de livros de medicina. Retornaria ao jornalismo com a abertura democrática para fundar *Brecha*, o sucessor de *Marcha*. (Gilio & Domínguez, 1993, pp.204) Um reflexo disso aparece em *Cuando ya no importe*, onde o personagem do jornalista Lanza anteriormente citado, abandona a carreira e se torna livreiro quando a cidade, reconstruída, padece sob um governo autoritário.

derrota como determinação irredutível da escrita literária no subcontinente.” (Avelar, 2003, p. 27)

Nesse cenário, Onetti se torna uma figura anacrônica. O modelo que norteia sua concepção de literatura e ao qual ele permanece fiel toda a vida não é mais vanguarda. Assim, seu isolamento físico, ao mesmo tempo em que é a culminação da construção de um personagem, também coincide, por um lado, com o período em que sua imagem vai se tornando cada vez mais pública e, por outro, com o momento em que o país que ele conhecia deixa de existir, o momento de uma virada ideológica que coloca em questão sua concepção de literatura.

### 3.5

#### O personagem em cena

Após a morte do escritor argentino Osvaldo Lamborghini – conta Adriana Astutti – surge, entre seus conterrâneos, um impulso de construir ao redor de seu nome uma fábula de escritor, um intento de gerar um personagem homogêneo e sem falhas: “Quienes intentaron leer esa muerte por el camino de la explicación se preocuparon sobre todo de precisar los hechos de la vida del autor, anulando, en cada oportunidad, el equívoco o la contradicción.” (Astutti, 2001, p.11) A figura de escritor de Lamborghini vai sendo construída postumamente de tal modo que se torna uma ficção escrita a muitas mãos:

La vida de Lamborghini, entonces, contaba para ellos según las reglas de un género didáctico dentro del cual él venía oportunamente ocupar el lugar del “tipo” a universalizar-se en el molde del “artista maldito” o del “artista de vanguardia” o del “escritor marginal”. Así entendida la explicación atenta contra la torsión en la vida y en la obra que, a-penas perceptible, vuelve escritor, artista, a este escritor.” (Idem, p.11-12)

A principal marca desse gesto de “invenção” de um artista é um processo de edição do “texto Lamborghini”, de onde se eliminam os elementos que não se encaixam em um modelo de personagem pré-estabelecido ao mesmo tempo em que

as lacunas são preenchidas para gerar uma continuidade coerente entre a vida e a obra. Algo parecido sucede com Onetti. No entanto, ao contrário do caso de Lamborghini, em Onetti esse processo se dá em vida e com sua ativa participação. Desde os primeiros textos de *Marcha*, ou seja, quando começa a incorporar o personagem público do escritor, Onetti já vai construindo sua própria fábula. A posição (agora já falsamente) periférica parece ter menos a ver com a recepção de sua obra do que com seu personagem, para o qual a condição de “maldito” é parte fundamental.

O personagem Onetti é construído por algo mais que seus textos. Em algum momento, o público começa a alimentar essa imagem de modo que ela pode até prescindir da própria literatura. É sintomático o comentário do escritor espanhol José Manuel Bonald ao lembrar o uruguaio muitos anos depois de sua morte: “Sabías que era un genio antes de leerlo: su aspecto, su huida violenta de la vida social”<sup>16</sup>. Mesmo seu silêncio se transforma em um recurso narrativo. A elipse, figura de tanta importância em sua escrita, reforça a tensão do enigma na construção do personagem escritor. Os leitores preenchem as lacunas deixadas pelas omissões do discurso público de Onetti com elementos que encontram no acervo ficcional do próprio autor. Assim procede, em sua crítica-reportagem, Luis Harss, empreendendo um exercício de compor um retrato subjetivo do escritor a partir dos poucos elementos concretos e objetivos que o encontro proporciona, descrevendo-o em cores que marcariam de maneira definitiva sua imagem. Os grifos são meus:

En la lenta llovizna, metido en un voluminoso abrigo, **doblado bajo el peso de la ciudad**, avanza, opaco, **un sonámbulo en la noche insomne**. Como la ciudad, **lleva con fatiga la carga de los años**. Es alto, enjuto, con mechones blancos en el pelo gris, ojos desvelados, labios torcidos en **una mueca dolorosa**, alta frente profesoral, **las huellas de la renuncia y del desgano en su andar** de oficinista envejecido. (...) Onetti es un hombre de pocas palabras, hosco de mirada, parco de gestos. Se sienta hundiendo los hombros, en la orilla de la cama, **el ceño tormentoso**. Fuma un cigarrillo tras otro, **con amargo desconsuelo**. (Harss, 1966, p.214/219)

---

<sup>16</sup> “Volver a Onetti”, In: El país digital, Juan Cruz, 10/11/2007, consultado em 09 de janeiro de 2009. [http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Volver/Onetti/elpepuculbab/20071110elpabnar\\_13/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Volver/Onetti/elpepuculbab/20071110elpabnar_13/Tes)

A descrição física se reveste de sentido dramático como um substituto para o silêncio, como uma forma de preencher a elipse, porque, outra vez, tudo o que efetivamente se pode dizer do personagem é sua recusa em se deixar conhecer, um homem “de poucas palavras”, “parco de gestos”. E no entanto, esses gestos parcos são enriquecidos, na descrição de Harss, por uma proliferação de adjetivos que acentuam a melancolia da imagem e transformam os traços físicos de Onetti em indícios de uma história implícita, uma história de perdas, fracassos, desistências, penúrias que não é a de Onetti, mas a de alguns de seus personagens mais marcantes, como Larsen:

Se sentó en una mesa para pedir cualquier cosa, albergue, cigarrillos que no había, un anís con soda; solo le quedaba esperar la lluvia y soportar oírla y verla (...) mientras durara en el barro expectante y en el zinc del techo. Después sería el fin, la renuncia a la fe en las corazonadas, la aceptación definitiva de la incredulidad y la vejez. (Onetti, 1998, p.64)

O barroquismo tanguero com que Harss descreve Onetti é um eco paródico da linguagem do próprio autor e confunde escritor e personagem, ou antes, lê o escritor como mais um de seus próprios personagens. O mesmo ocorre com Mario Vargas Llosa, lembrando, hoje, seu primeiro encontro com o uruguaio no congresso do Pen Club, nos Estados Unidos, em 1966:

Costaba trabajo animarlo a hablar, pero, cuando lo hacía, decía cosas inteligentes, eso sí, impregnadas de ironía corrosiva o sarcasmos feroces. Evitaba hablar de sus libros. Al mismo tiempo, detrás de esa hosquedad y esas burlas lapidarias, asomaba algo vulnerable, alguien que, pese a su cultura e imaginación, no estaba preparado para enfrentar la brutalidad de una vida de la que desconfiaba y a la que temía.<sup>17</sup>

Por que meios haverá Vargas Llosa concluído que Onetti “não estava preparado para a brutalidade do mundo”, que “temia e desconfiava da vida”, quando o dado de que dispõe é, justamente, a recusa do outro em fornecer informações?

---

<sup>17</sup> Vargas Llosa, Mario. *Onetti, el narrador en su laberinto*, La Capital, Rosario, 08-02-09.

[http://www.lacapital.com.ar/ed\\_senales/2009/2/edicion\\_16/contenidos/noticia\\_5080.html](http://www.lacapital.com.ar/ed_senales/2009/2/edicion_16/contenidos/noticia_5080.html)

No momento em que se finaliza esta tese, Vargas Llosa lança seu livro *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*, editado em Madri no fim de 2008. O tempo não permitiu que o título fosse incluído no trabalho, mas as reportagens citadas aqui advém da promoção do livro na imprensa sul-americana por ocasião do lançamento regional.

Vargas Llosa interpreta o silêncio de Onetti, busca nele um significado mais transcendente do que a banalidade cotidiana, como faria um exegeta com sua literatura, aplicando a esse silêncio uma dramaticidade e um vocabulário típicos do universo onettiano. Onetti se torna uma extensão de sua obra, sua literatura o antecede. Mas além da substituição do silêncio, o comentário de Vargas Llosa guarda outras nuances:

Yo creo que él inventaba, fantaseaba, a partir de su experiencia de la vida. Y más que nada, quizá, de las limitaciones, frustraciones o vacíos que experimentaba en su manera de vivir. Había en él una curiosa contradicción: por una parte, era un hombre muy inteligente, era un hombre muy culto; por otra parte, era un hombre muy desvalido. Onetti era una persona, digamos, muy mal preparada para eso que se llama la lucha por vivir. Era un hombre que no hacía concesiones, tenía horror a lo que él llamaba hacer concesiones, a renunciar a ciertas convicciones, a ciertos principios para poder escalar posiciones. Era algo que no solamente detestaba sino que no sabía hacerlo; o sea que en la vida real estaba condenado a ser siempre muy marginal, a tener una existencia más bien mediocre.<sup>18</sup>

Vargas Llosa associa a idéia de fracasso na literatura onettiana com sua posição inflexível em relação ao mercado e com um suposto fracasso profissional. Seu comentário coloca de maneira muito clara as diferenças entre os dois em relação à política do meio cultural. Não abrir concessões, não renunciar a seus princípios para escalar posições nesse meio são parte de uma postura à qual Onetti se manteve radicalmente fiel. O que Vargas Llosa vê como uma existência medíocre e marginal, talvez Onetti considerasse, se tomamos em conta suas idéias já expostas aqui, o triunfo finalmente alcançado: “El destino del artista es vivir una vida imperfecta: el triunfo, como un episodio; el fracaso como verdadero y supremo fin”. (Onetti, 1976a, p. 193)

Mas as declarações de Vargas Llosa foram emitidas agora, já por ocasião do centenário de Onetti, em 2009. É preciso ter em conta, também, de que modo o próprio escritor contribuiu, fosse se expressando abertamente ou, como já se viu, por meio mesmo do silêncio, para a construção dessa imagem pública. As entrevistas são, para este fim, um veículo singular. Por um lado, elas, em geral, partem de uma idéia

---

<sup>18</sup> “Onetti, la derrota con gloria”, entrevista a Vargas Llosa. Cuaderno Ñ, El Clarín, 7 de fevereiro de 2009. [http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/07/\\_-01853232.htm](http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/07/_-01853232.htm)

pré-estabelecida do personagem, já pressupõem a resposta que buscam. *Construcción de la noche* (1993) é, nesse sentido, um registro chave. Dividido entre uma primeira parte biográfica e uma segunda em que se reúnem diversas entrevistas feitas a Onetti por Maria Esther Gilio entre 1965 e 1993, o livro coleta e edita diversas manifestações do autor acerca de seus temas mais trilhados – a literatura como missão, a solidão do escritor, sua relação com mercado, os prêmios e todo o universo da vida cultural pública, as relações entre a cidade imaginária de Santa Maria e Montevideú. Gilio muitas vezes força a entrada em temas já reiterados ou confronta Onetti com suas afirmações do passado, retoma anedotas e se esforça por organizar em uma narrativa linear e coerente, com a ajuda dele, aquele texto que estava disperso em vários fragmentos ao longo de décadas de carreira, de modo a tentar fixar a imagem do personagem Onetti, completando as falhas do retrato. As perguntas são formuladas com esse propósito e editadas para eliminar tudo o que exceda o roteiro. Onetti, por sua vez, está a par dessa estratégia e diz, em uma das primeiras entrevistas, alegando já ter confessado muito sobre si mesmo, disfarçadamente, em sua ficção: “a usted, a los periodistas en general, eso no les basta, quieren declaraciones claras, definitivas, que puedan caber en un cable (...). Ustedes no son afectos a ambigüedades.” (Gilio, & Dominguez, 1993, p.292) Seguindo uma regra básica do jornalismo, a missão da entrevistadora é esclarecer o leitor, elucidar os pontos cegos, eliminar as contradições, ainda que para isso seja preciso, às vezes, cruzar a linha do respeito para com seu objeto ou provocar ela mesma o resultado desejado. No entanto, assim como acontece ao leitor com frequência nas narrativas onettianas, a jornalista parece morder a isca do autor e o resultado termina por revelar muito pouco além daquilo que já se sabia de Onetti, o pouco que ele deixou ver ao longo das décadas que separam sua entrada na literatura e sua despedida deste mundo. O logro do livro está em compilar essas idéias reiteradas em diversos meios de forma que seja possível visualizar as linhas mestras dos princípios do autor, sua ética para a literatura e, sobretudo, o personagem que Onetti construiu.

Em uma cena do filme *A vida dos outros* (*Das Leben der Anderen*, 2006) do alemão Florian von Donnersmarck, o personagem de Ulrich Mühe, um oficial da polícia secreta da Alemanha Oriental, ensina a seus alunos as técnicas mais eficientes

de interrogatório, mostrando-lhes a gravação de áudio de um caso recente, onde se faz ao suspeito, incessantemente, a mesma pergunta ao longo de muitas horas nas quais ele é obrigado a se manter sentado na mesma posição, privado do sono. Um aluno se comove e questiona a crueldade do método. O professor explica: uma pessoa inocente teria reformulado o texto de sua resposta ao longo da sessão; um culpado, como aquele que eles ouvem na fita, precisa se ater às respostas ensaiadas, e as repete palavra por palavra mesmo quando o cansaço mais extremo o abate. É a repetição do texto memorizado o que o denuncia.

Ao colocar a Onetti as mesmas questões já respondidas diversas vezes em outros meios, as entrevistas de Maria Esther Gilio têm a vantagem de pôr em evidência a reiteração das respostas, às vezes com até quarenta anos de distância, com tal similitude que nos leva a pensar em um texto ensaiado à exaustão, ao qual Onetti teria se mantido fiel e o qual funcionasse como uma máscara pública. Se a elipse é uma das marcas desse texto, não se pode dizer menos da anáfora. Ele não só repete a mesma idéia, mas usa, muitas vezes, exatamente as mesmas palavras. É o texto de um ator que representa a anos o mesmo papel. A anáfora e a elipse são recursos complementares, como se a repetição protegesse o não-dito. Algumas dessas ocorrências, talvez as mais significativas, já foram citadas aqui, quando falei de seu paralelo entre a experiência da escrita e o sexo ou a embriaguez. São diversos os exemplos, porém. Em *Para Detouches, para Céline*, publicado originalmente em *Marcha*, em 1961, diz ele: “Sin embargo un artista se parece a una mujer porque tarde o temprano acaba por aceptar fisuras y confesarse.” (1976a, p.157) Essa idéia, aplicada aí para defender que todo artista se confessa de alguma maneira em sua obra, Onetti repete a Gilio em 1991: “En un momento cualquiera, de especial felicidad o de especial desgracia la mujer siente la incontenible necesidad de confesarse.” (1993, p.324). Também em *Para Detouches*, sobre uma tradução nunca publicada de *Viagem ao fim da noite*, de um tal tradutor a quem ele resolve chamar Robinson, diz: “Aquél Robinson le sacó horas al trabajo, al sueño, a la comida y al amor.” (1976a, p.155) Ouve-se aí o eco de um dos antigos textos de *Marcha*, de 1939, portanto 22 anos mais velho: “Cuando se ‘tiene’ que escribir, hay siempre una hora para robar al dueño del diario, al sueño o al amor.” (Idem, p.37) Talvez as repetições mais interessantes no

entanto, por nublar a diferença entre o personagem Onetti e o resto de sua ficção, são os casos em que Onetti usa textos de seus personagens para responder perguntas que se aplicam ao escritor. Mais ou menos em 1992, com cerca de 83 anos, diz ele: “Yo les aconsejo una cosa: si se encuentran en la calle con un tipo que sólo tiene certezas, crucen, salgan del camino. (...) Un hombre con fe es un animal sin razón, sin límites.” E Gilio o desmascara: “Querés que te diga una cosa? Estás plagiando a un personaje tuyo. No me acuerdo quién, pero ya me voy a acordar.” (Gilio e Dominguez, 1993, p.351). Ela se refere ao delegado Medina, no primeiro capítulo de *Dejemos hablar al viento*, romance publicado em 1979: “Un hombre con fe es más peligroso que una bestia con hambre. La fe los obliga a la acción, a la injusticia, al mal; (...) Con la ayuda de Dios, es mejor no encontrarlos en el camino; con la suya propia, es mejor cambiar de vereda”. (Onetti, 1984, p.14-5)

Mas o ator precisa de um palco e, assim, da boemia gregária dos cafés, o lugar do escritor agora passa a ser a privacidade da cama. Na Espanha, Onetti leva o isolamento ao paroxismo e consolida definitivamente a lenda negra que já então existia em torno a seu nome. Deixará seu quarto em raras ocasiões e mesmo suas aparições públicas estarão marcadas por uma teatralidade que se reflete no comportamento anti-social, reforçando o mito já corrente, então, do escritor arredo, avesso ao contato humano. Como um autor consagrado, ele é envolvido, mesmo a sua revelia, nas demandas que se impõem a uma figura pública. Sua participação é convocada, sua opinião solicitada, já não existem gestos e palavras que passem despercebidos. Porém, sua recusa em participar do espetáculo público parece expô-lo mais do que faria sua anuência. Em ocasião do congresso em sua homenagem realizado no México, em meados dos anos 1970, Onetti passa a maior parte do tempo se escondendo, mostrando-se apenas, e muito brevemente, na abertura e no encerramento. Quando convidado a ser presidente honorário do Primer Congreso Internacional de Escritores de Lengua Española, em 1979, nas Ilhas Canárias, Onetti se tranca no quarto do hotel e se recusa a participar dos atos, o que lhe rende a alcunha, entre os outros congressistas, de “presidente no exílio”. (Gilio e Dominguez, 1993, p.214)

Em troca da participação pública, sua reclusão será espetacularizada. Diversas fotografias recolhem a mesma imagem: em sua cama, recostado sobre o braço direito, J. C. Onetti fuma. Na mão esquerda, sustenta um livro aberto, sobre o qual se debruça com os grossos óculos pretos. As variações alternam o objeto na mão direita: em lugar do cigarro, um copo de vinho, às vezes uma cuia de chimarrão. Se o ângulo é mais amplo, o retrato deixa ver as pilhas desordenadas de livros no chão – quase sempre romances policiais – e quem sabe, na mesa de cabeceira, seja possível distinguir o rótulo de alguma garrafa ou das muitas caixas de remédio. Os relatos dos que foram recebidos no retiro incrementam o quadro. Diz Eduardo Galeano que, em seus vinte anos, quando visitava Onetti no famoso apartamento da rua Gonzalo Ramirez, ainda em Montevideu, o encontrava deitado, imerso na leitura, tendo ao lado um alambique de cristal, bebendo vinho direto do tubo. (Idem, p.156). Gilio se refere algumas vezes aos ferimentos de Onetti sempre renovados no cotovelo direito, (Ibidem, p.258) a marca física do hábito que se agrava quando, já na Espanha, é também assim que ele escreve, sem deixar o leito. Foram muitas as câmaras que devassaram a solidão do escritor, finalmente alcançada com plenitude.

E, no entanto, haverá maior exposição da intimidade do que deixar-se filmar e fotografar na própria cama? Basta pensar de que modo manipularam esse recurso John Lennon e Yoko Ono nas experiências do *bed-in* pela paz, em Amsterdã e Montreal, em 1969, encerrando-se em um quarto de hotel e convocando a imprensa a acompanhá-los por uma semana. Mas a reclusão de Onetti não faz alarde, não é um protesto pela paz invadindo os *mass media*, nem redundante em um *hit* das paradas de sucesso. Suas fotografias preservam a ilusão do olhar espião, a impressão de que a lente capta um instante de intimidade inadvertida. Raramente, nessas fotografias, Onetti olha diretamente para a câmera. Quando o faz, muitas vezes seu gesto acentua a comédia, como na conhecida foto da alemã Barbel Mertens (1988), em que o escritor, de pijama em uma cama hospitalar, aponta-lhe um revólver de mentira.

Vitória do vício: a cama é, ainda, o cenário ideal para o encontro pleno entre o amor, o álcool e a literatura. Internar-se na cama é um gesto fatalista (de aceitação do fracasso? “fatalismo russo”?) de entrega plena ao vício e abandono das resistências – pois se o vício provoca a ruína, é preciso resistir, lutar contra ele. Mas, diz Nietzsche:

“o homem, até sua última fibra, é necessidade, e totalmente não-livre – se se entende por liberdade a tola pretensão a poder mudar arbitrariamente de essência como quem muda de roupa, pretensão que até agora toda a filosofia séria rejeitou com o devido sarcasmo.” (Nietzsche, 1974, p.44) Neste caso, é o fracasso completo da vontade própria – a vitória do vício, a consumação da paixão e, com ela, da desgraça – é o êxito derradeiro da literatura.

Vitória do ócio: Barthes fala no Wu-wei como o neutro, aquilo que burla o paradigma. Não é um querer-morrer, é o que “desorienta o querer do viver”. Subversão dos valores ocidentais, é renunciar ao uso da força, não se opor ao mundo sensorial, aceitar. (Barthes, 2003, p.362-3) Um escândalo, o Wu-wei, no mundo capitalista. Não trabalhar, não desejar competir, não desejar produzir, apenas ser, ceder aos impulsos. Seja como leitor ou como escritor, o ócio mais absoluto é também a rendição total à literatura.

Se o lugar de onde se fala tem alguma importância, então é preciso levar em conta que é de dentro de seu próprio quarto que o escritor se pronuncia. Esse é o lugar do isolamento e da sinceridade. Em sua ambivalência – como reclusão e espetáculo – o isolamento físico de Onetti se torna a tradução mais literal da solidão do escritor e a culminação de um personagem que vinha sendo construído desde os anos 1930, baseado na prevalência da literatura sobre o sujeito. Seu desaparecimento encenado, sua imobilidade e seu silêncio nas ocasiões públicas parecem uma forma de defender com o corpo a prioridade do literário. Em 1940, em *Marcha*, Onetti dizia: “Nos limitaremos a decir que nosotros no somos hoy una cosa de trascendental importancia y que vosotros tampoco. La individualidad del escritor se agranda en proporción al cuidado que ponga en desaparecer, en la medida de su papel de intermediario, médium entre la vida y sus lectores.” (Onetti, 1976a, p.52) Aquele que começa desaparecendo na voz roubada de seus mestres, termina fugindo para dentro de seu próprio texto. O melhor modo de um escritor camuflar-se é se tornar, ele também, ficção.