

Do outro lado do espelho: o escritor na literatura

Eladio Linacero, protagonista e narrador de *El pozo* (1939), é, em muitos sentidos, o primeiro homem. Linacero = *línea-cero*, um marco inicial. É início como obra inaugural de uma linhagem, por ser a primeira novela publicada pelo autor¹ e indicar o caminho adiante. Muitas de suas idéias centrais sobre a literatura são determinadas aqui de maneira quase didática. Transparecendo, às vezes, um impulso ansioso de definir posições, *El pozo* funciona como um cartão de visitas com o qual Onetti se apresenta e diz a que veio. Mas a novela é também um princípio para a moderna ficção uruguaia, atendendo à exigência vanguardista de rompimento com um passado conservador e à aspiração de dialogar com as tendências então mais recentes da literatura internacional. E ainda, a novela narra o momento em que alguém se inicia na escrita. Eladio Linacero é o primeiro escritor entre os personagens onettianos e a novela, sua autobiografia, é seu ingresso na literatura. É a linha zero, então, do lápis sobre o papel.

4.1

Notas do fundo de um poço

Montevideú, verão, final dos anos 1930. Em um quarto pequeno – provavelmente uma pensão –, um homem perambula, sem camisa, entediado, entre a mobília mínima e precária. Não há máquinas de escrever, não há, sequer, cadernos ou canetas. Ele encontra, sob a cama do colega ausente, um lápis velho e um punhado de panfletos que servem de borrão, e dispara: “No tengo tabaco, no tengo tabaco. Esto que escribo son mis memorias.” (Onetti, 1977, p.8) Esta voz pertence a Eladio Linacero. Seu quarto, a noite e o que ela guarda, essa cena de

¹ Na ocasião da publicação de *El pozo*, Onetti tinha três contos publicados na imprensa riopratense: *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo* (*La Prensa*, Buenos Aires, 1933), ao qual remeterei mais adiante, *El obstáculo* (*La Nación*, Buenos Aires, 1935) e *El possible Baldi* (*La Nación*, Buenos Aires, 1936).

escrita constituem um mergulho sem retorno: *El pozo* (1939), primeira novela publicada por Juan Carlos Onetti. Eladio Linacero é o primeiro escritor, incumbido de narrar um breviário sobre a escrita, uma carta de intenções sobre a ética do ofício.

Encerrado na pobreza de seu quarto, na véspera de seu quadragésimo aniversário, ele decide relatar suas memórias: “Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no se donde.” (Idem, p.8) Aqui, a primeira ironia. As curtas memórias de Linacero se ocupam menos de recuperar as “coisas interessantes” de seu passado que de constatar o profundo desinteresse que lhe causam quase todas as coisas no presente. Sua escrita é uma escrita final, após o naufrágio. Mas é aí, no “depois de tudo”, que ela crava seu ponto de partida.

Como quem testa o microfone antes de se dirigir efetivamente ao público (e nessa comunicação fática já fala, já é ouvido), Linacero inicia o relato pela preparação da escrita. Podemos vê-lo andando pelo quarto, semi-nu e preguiçoso, observando a disposição dos poucos móveis gastos enquanto o pensamento busca imagens e motivos como em um catálogo: “Recuerdo que antes de nada evoqué una cosa sencilla. Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo, enrojecido, con la piel a punto de rajarse (...)” (Ibid., p.7) O movimento das pessoas no pátio o distrai da imagem inicial, mas o pensamento ainda vaga até fixar-se em um ponto: amanhã cumprirá 40 anos. A constatação da data dá um sentido à perambulação anterior, pois assinala o contraste entre seu entorno decadente e a frustração das remotas expectativas que ele um dia teve sobre si mesmo: “Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza.” (Ibid., p.8) O pensamento parece trazer-lhe uma nova disposição e, no que talvez seja um derradeiro impulso por buscar um sentido para a existência, ele embarca nessa escrita noite adentro. Seu texto será, aqui e ali, interceptado por esses índices do presente: observações sobre o barulho lá fora, sobre a pausa para comer e comprar cigarros, esclarecimentos mal-humorados antecipando juízos do leitor, dados que remetem de volta ao momento da escrita, ao quarto fechado, ao gesto da mão. Ele hesita, não sabe por onde começar. Decide eliminar a infância, negocia consigo mesmo o que vale ou não a pena ser contado e termina por admitir o que realmente buscava com sua autobiografia: “Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me

gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños.” (Ibid., p.9) Na impossibilidade de alcançar essa pureza de conteúdo que lhe permitisse narrar apenas a alma, ele propõe: “También podría ser un plan el ir contando un ‘suceso’ y un sueño. Todos quedaríamos contentos.” (Ibid., p.10) E assim é definido o projeto de seu texto: a alternância entre a história da alma e a dos eventos, entre o mundo de *los hechos* (reais) e *las aventuras* (imaginárias). Por “aventuras” e “sueños” ele designa não as operações inconscientes do sono, mas o trabalho do imaginário na vigília. As aventuras, seu segredo mais íntimo, são fragmentos de histórias que ele inventa para ocupar o tempo. Ele é sempre protagonista. Cada aventura é uma “vida breve”: uma curta existência ficcional que funciona como escape e redenção para o vazio ou a crise da vida cotidiana.²

A opção por revezar aventura e acontecimento complica de entrada o relato das memórias que vêm adiante (mas que já começaram lá atrás, nas andanças pelo quarto). O que ele se propõe a fazer é alternar, na autobiografia, a realidade e a ficção. Na economia das memórias de Linacero, o plano do onírico é tão material como o dos fatos, um vale tanto quanto o outro: “Si hoy quiero hablar de los sueños no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente.” (Ibid., p.9) Linacero não reconhece diferença entre as duas esferas e, assim, não se sente obrigado, por haver proposto escrever suas memórias, a ater-se aos eventos do mundo concreto.

As memórias, então, que já são, por si mesmas, ficcionais, têm seu estatuto de realidade problematizado, também, dentro do próprio campo da ficção onde essa escrita têm lugar. Mas, de todo modo, a estrutura de seu texto não cumpre o plano de alternância de forma tão matemática como se propõe, e a maioria dos fatos que ele opõe aos sonhos têm pouca importância em sua história pessoal, senão como um pretexto para que ele disserte sobre suas opiniões acerca da arte, da política, do amor. Linacero se libera da obrigação de relatar seu percurso, pouco sabemos sobre seu cotidiano ou sobre como ele chegou onde está. O que ele chama de eventos do mundo real são suas interações com as pessoas ao redor (relatos de conversas, sobretudo), ou seja, o que lemos é a

² O tema, recorrente em Onetti, vai se radicalizando ao longo da obra. Ele aparece desde o primeiro conto, *Diagonal – Av. de Mayo – Diagonal*, de 1933, passa por *El posible Baldi*, de 1936, retorna em *Un sueño realizado*, em 1941, e tem seu ápice, é claro, com *La vida breve*.

história de suas discordâncias e mal-entendidos, em contraposição ao heroísmo idealizado e a um sentido de pertencimento e comunhão com os homens que se dá nas aventuras imaginárias. “*Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero*”³ são, portanto, a história do fracasso da comunicação e da única alternativa para fazer frente a essa perda, que é o imaginário.

4.2

A letra inconstante

Sua entrada na escrita se dá em meio à precariedade de um ambiente onde já não se escreve. O ex-jornalista, que um dia teve gavetas cheias de papel, não possui agora as ferramentas básicas de um escritor. Em seu quarto não há máquina, nem folhas ou cadernos, nem canetas. O impulso o encontra desprevenido e o obriga ao improviso. Linacero escreve usando um lápis e o verso dos panfletos políticos encontrados sob a cama de Lázaro, seu colega de quarto.

Escrever a lápis e sobre folhas usadas poderia ser um indício de desprezo pelo próprio texto se não fosse, antes, um gesto carregado de tantos sentidos quanto ao papel dessa literatura que ali se inicia. Essa escrita primitiva despe a literatura de toda a pompa. Como um voto de pobreza que se estende da mão do escritor ao sentido da palavra, ela recusa a grandiloquência, seja ela na linguagem ou na materialidade da escrita. Josefina Ludmer aponta a ausência, em *El pozo*, da linguagem elaborada que viria a caracterizar a literatura de Onetti (e que já marcava os primeiros contos publicados) e percebe, nessa escolha, a manifestação de um posicionamento em relação à literatura: “allí se lucha contra ‘la literatura’, se la niega, se hace antiliteratura. Pero a la vez, El pozo escribe la antiliteratura de

³ Roberto Ferro chama a atenção para a discreta diferença entre as “memórias”, anunciadas no início, e as “confissões”, modo como Linacero se refere a sua própria escrita no final. O primeiro termo se referiria a “la exposición prioritaria de la realidad exterior y de los otros, por más que se profiera desde un yo-narrador”, enquanto as “confissões” “dan cuenta de un estado de crisis en el interior del individuo que las narra” (Ferro, 2003, p.83). Por essa diferenciação se poderia deduzir que o personagem narrador começa propondo-se a narrar a história de sua vida com relação a seu entorno, mas, na incapacidade de realizar esse projeto, termina por voltar-se para si mesmo. A dificuldade de estabelecer uma comunicação efetiva com o outro o condena a narrar sempre sua própria crise.

la literatura de Onetti: nada más distante de cierta máscara de ‘embellecimiento’ de cierta ‘altura, artificio, barroquismo literario que marcan su escritura a partir de *La vida breve*.’ (Ludmer, 1977, p.37) Sim, a linguagem de Linacero pode soar tosca e agressiva. Mas a leitura da novela nos leva a desconfiar também de mais essa negação. As memórias de Linacero são, antes, um ato de amor pela literatura, que vem assombrá-lo quando ele acreditava havê-la expulsado de sua casa. Mas é um amor que problematiza seu objeto e começa por negar a si mesmo, quando o escritor alega não saber escrever.

É preciso distinguir qual é a literatura agredida pelo gesto de Linacero. A opção pela precariedade é, também, um intento de não se sobressair em um meio que não lhe interessa, não competir com quem não lhe convém, colocar-se propositadamente à margem da literatura dominante, a mesma que Onetti vinha apedrejando semanalmente como crítico do jornal *Marcha*. *El pozo* inaugura um novo momento para a literatura uruguaia e parece pôr em prática a exigência de espontaneidade que Onetti reivindicava.

Ao mesmo tempo, a letra criada a lápis pode desaparecer a qualquer momento. Não é perene, pode ser apagada e substituída, é volúvel. Se, por um lado, ela transparece a insegurança da mão que escreve, por outro, ela afirma, no gesto da escrita, o descomprometimento e a flexibilidade. Linacero se posiciona veementemente contra a solidez dos discursos dominantes, seja o do intelectual burguês (incluídos os escritores, como seu amigo Cordes) ou o discurso político da esquerda militante. Essa letra escrita a lápis, que permite ser revista e refeita indefinidamente, está desenhada sobre o verso dos panfletos de Lázaro. São o avesso da militância. Ao mesmo tempo, na reciclagem do papel, essa escrita se torna palimpséstica. É um texto que se faz sobre outro e a ele se mistura, se sobrepõe, mas deixa ver os traços desse outro nem que seja somente por meio de sua negação.

4.3

A morte do leitor

Essa escrita noturna carrega as marcas de seu impulso, da precariedade e do improvisado que a constituem, busca uma dicção que transpareça o pouco caso

para com o próprio ato, mas também para com a linguagem que tenta traduzir a experiência. Linacero ironiza, ao longo do texto, a modéstia e insegurança de seu estilo: “Otra advertencia: no sé si cabaña o choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas.” (Onetti, 1977, p.14) E insiste nessa escrita “porque sim”, com uma finalidade em si mesma, ou ainda, uma escrita terapêutica, para o proveito de seu auto-entendimento. Qualquer que seja o caso, uma escrita em que a resposta do eventual leitor a quem ele tantas vezes se dirige é irrelevante: “Hace horas que escribo y estoy contento porque no me canso ni me aburro. No sé si esto es interesante, tampoco me importa.” (Idem, p.17)

Mas aqui, cuidado, as pistas, novamente, podem ser falsas. A espontaneidade e o descuido aparentes na escrita (de Linacero, não de Onetti) são uma opção estética que nada tem de despropositada. Apontam para um lugar além desse quarto fechado, além dessa noite. O tom depreciativo com que ele trata tanto sua própria escrita como o leitor ao qual ela se destina funcionam no texto como armadilhas, quebram a leitura como legendas trocadas de uma fotografia, em que a imagem desmentisse as palavras.

A hostilidade do gesto com que Linacero despede o leitor parece ser menos um sinal de que o narrador pode dele prescindir, do que o contrário, um apelo de comunicação, o único possível quando Linacero já experimentou tantas vezes o fracasso de fazer com que os sentidos de suas palavras ativessem o abismo que o separa do outro. O leitor, de fora, não tem escolha, não tem voz. Ao contrário de seus interlocutores nos eventos relatados, o leitor não pode ridicularizá-lo, humilhá-lo, insultá-lo. A insignificância do leitor é uma falácia. Nós somos intimados a compartilhar e entender o que nenhum personagem das memórias conseguiu captar. O leitor é o último recurso, a última tentativa de tornar a comunicação efetiva. É ao leitor que ele se explica e se defende.

Mark Millington vê, nessa relação, um paradoxo. De fato, esse espaço que o texto reserva ao leitor, inserindo-o verbalmente na narrativa, implica uma intimidade atípica para Linacero: “(...) it presupposes a degree of thoroughness of communication which does not characterize Linacero’s other relationships. This renders the ‘problem’ of communication somewhat paradoxical: to communicate to the reader this problem, Linacero must overcome that problem.”

(Millington, 1985, p.28) Mas talvez seja exatamente o contrário. O problema não é de forma alguma superado, mas evadido. A comunicação aqui só é possível, Linacero só pode “falar” até a exaustão porque o leitor é seu refém. A intimidade que se estabelece é de mão única. Esse leitor sem rosto se apresenta a Linacero em uma posição que garante sua segurança, como o outro corpo a ser dominado, como a mulher, qualquer mulher, a quem ele possui: “Una mujer quedará cerrada eternamente para uno, a pesar de todo, si no la poseyó con espíritu de forzador.” (Onetti, 1977, p.19) E no entanto, a despeito de sua convicção – seu relato o prova – todas as mulheres lhe permanecem fechadas. Sobretudo, aliás, a única que ele tocou com espírito de *forzador*.

Na adolescência, numa noite de ano novo, Linacero arma um embuste para Ana María, convence-a a entrar em uma casa vazia onde a ataca sem, entretanto, consumir a violação. É suficiente humilhá-la, puni-la por alguma falta não pronunciada: “No tuve nunca la intención de violarla; no tenía ningún deseo por ella.” (Idem, p.13) Ainda antes, quando descreve o trajeto e a mentira que a convence a se deixar guiar até a casinha do jardineiro, Linacero nega pela primeira vez a motivação do desejo: “Pero entonces yo no la miraba con deseo. Le tenía lástima, compadeciéndola por ser tan estúpida, por haber creído en mi mentira, por avanzar así, ridícula, doblada, sujetando la risa que le llenaba la boca”. (Ibidem, pp.11-12)

Seu discurso o desmente, porém, e o desejo negado transparece – como a razão maior do ódio declarado – na excitação da expectativa, por exemplo, como quando parece esperar que ela seja capaz de ler os sinais do perigo e fugir, evitando o ataque: “Si lo hubiera hecho, yo tendría que quererla toda la vida.” (Ibidem, p.12) Ou na atenção que dá aos detalhes: “Podía mirarle los brazos desnudos y la nuca. Debe haber alguna obsesión ya bien estudiada que tenga como objeto la nuca de las muchachas, las nuca un poco hundidas, infantiles, con el vello que nunca se logra peinar.”⁴ (Ibidem, p.11) Contudo, é a figura de Ana María, eternizada nos dezoito anos que tinha ao morrer, pouco depois do

⁴ Aqui, uma digressão para outro texto e outra mídia. François Truffaut, *Jules et Jim*, 1962. Jim (Henri Serre) fala a Catherine (Jeanne Moreau) sobre a fascinação que lhe causa sua nuca: estrategicamente posicionada à altura de seu olhar, a nuca é uma parte de seu corpo que ele pode observar de perto sem ser notado. O desejo ganha, por um instante, um intervalo de liberdade, pois o olhar está oculto e protegido. Como o espectador no filme, em Onetti, só ao leitor é dado o privilégio de surpreender esse olhar que deseja.

incidente, aquela a desencadear a série das fantasias que o ocuparão dali em diante: “Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo le llame, sin que sepa de donde sale.” (Ibidem, p.13) A iniciação erótica de Linacero está, então, vinculada a sua iniciação literária.

O leitor ocupa, no relato, um posto similar ao dessa musa morta, abordado também com espírito de *forzador* e inspirando um desejo ambíguo que o narrador expressa como rancor ou desprezo. A comunicação que ele busca não é a troca do diálogo, mas a imposição violenta do monólogo. A licença oferecida pela escrita egocêntrica das memórias, ao mesmo tempo em que, aparentemente, permite àquele que escreve expressar-se sem pudor, também supõe e convoca a aquiescência do leitor hipotético. Esse leitor, de todo modo, nem existe. Ele não está presente no momento da escrita das memórias, exceto como mais uma fantasia, um interlocutor mental. Mas a imaterialidade não diminui sua importância; as fantasias, no relato, são fundamentais, indispensáveis, e o leitor é parte delas.

Assim, aquela mesma relação confusa entre desejo e desprezo que Linacero dispensa às mulheres se transfere para a escrita; tanto o ato em si, a atividade literária, como a nova instância de interação que ela gera, esse outro que o texto origina, ou seja, o leitor. Como no amor, a agressividade da escrita parece vir não de um ódio gratuito, mas do rancor, ou seja, do ódio que surge em resposta a uma ofensa recebida. A escrita de Linacero é afetada pelo ressentimento daquele que conhece a dificuldade de alcançar o entendimento do outro. A escrita é um problema, porque é comunicação. Como no amor, ainda, seu recurso para lidar com o desejo (aqui, o desejo de escrever) é antecipar a resposta negativa, num “ato de preservação da face” em que ele se defende preventivamente do ataque por meio da agressão, enquanto seu próprio relato o trai ao revelar a necessidade do outro, o apelo ao outro e uma admiração desmedida pela literatura.

4.4

Escrevo para mim mesmo

Eladio Linacero parece ter nascido de duas imagens distintas de escritor. Até mais ou menos um ano antes do ponto em que se inicia a narrativa, ele era, como muitos personagens de Onetti, um jornalista. A escrita, tarefa crucial de seu ofício, é marcada, neste caso, por três características fundamentais. A primeira delas, fundadora do gênero, é o compromisso com a verdade, ou melhor, com a reconstrução da verdade através dos fatos. E porque a verdade pode mudar a qualquer minuto, é fundamental – segunda característica – que ela seja imediata. Nada mais distante do jornalista do que a imagem do poeta burilando infinitamente seus versos. A pena do jornalista é ágil, comandada pela urgência, pela imposição de estar sempre tentando alcançar a simultaneidade com o presente. E isso porque – última característica – o texto jornalístico é público, precisa sair a público tão rápido quanto possível, pois amanhã já será obsoleto. A lógica que rege a escrita jornalística – pública, imediata e comprometida com a verdade – se opõe à da literatura. Para esta, o pacto com a verdade já não vigora – exceto, é claro, quando a literatura é posta a serviço de uma causa outra que não a linguagem. O tempo do escritor literário é da ordem do infinito. Seu processo de criação pode durar indefinidamente (pode inclusive, não terminar). O texto literário, uma vez concluído, adentra o terreno sem fronteiras da posteridade. Seu público pode tanto ser os homens e mulheres de hoje como aqueles ainda para nascer, séculos adiante.

Se a escrita profissional do jornalismo é o que define, para Linacero, seu papel social, público, o seu duplo na vida privada será a escrita amadora da literatura, aquela que se desenvolve em segredo na intimidade, e que, por pudor, ainda não encontrou um leitor. Quando fala de seu desejo de retribuir de algum modo a Cordes, o amigo poeta, a leitura que este lhe faz de um poema, diz Linacero: “Pero qué ofrecerle de toda aquella papelería que llenaba mis valijas? Nada más lejos de mí que la idea de mostrar a Cordes que yo también sabía escribir. Nunca lo supo y nunca me preocupó. Todo lo escrito no era más que un montón de fracasos.” (Ibid., p.37) Ele escrevia, então, mas seus textos não sobreviviam a seu próprio crivo. Não sabemos de que trata essa escrita escondida

ou se de algum modo ela se relaciona às narrativas de aventuras imaginárias. De qualquer forma, no momento em que *El pozo* se inicia, tanto seus intentos literários quanto a escrita profissional jornalística já foram abandonados. Nesse quarto sem lápis nem papel, os únicos textos que ele continua a produzir são os *sueños*, sem deixar deles nenhum rastro, nenhuma prova material que pudesse incriminá-lo de fazer literatura. Isso, é claro, até que tenham início as memórias.

Como uma escrita da desistência, originada na constatação da derrota, inclusive, de suas ambições literárias, as memórias de Linacero transitam entre aquelas noções de escrita jornalística e escrita literária, acolhendo, em cada uma delas, o que mais lhe convém. Por um lado as memórias assumem, como o jornalismo, o pacto de verdade, e é esse pacto que lhes permite instalar-se sobre uma falsa contradição: “Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo.” (Ibid., p.9) A reivindicação do texto como um registro do real funciona como uma licença que atribui ao autor permissão para escrever. As memórias se apresentam como uma espécie de gênero democrático, no qual qualquer um pode se aventurar porque a autoridade do testemunho se impõe sobre a debilidade do estilo. Por outro lado, no entanto, a contradição é mentirosa, pois já fomos informados de seu passado na escrita. Ele rompe muito cedo, então, o pacto com a verdade, ao construir para si um personagem – outra vez, como nas aventuras – baseado em uma imagem tosca, brutalizada de homem não-culto.⁵ Uma inversão ocorre, porém, em sua relação temporal com a cultura: Linacero não é um homem pré-escrita, mas um homem pós-escrita, porque a abandonou.

A privacidade em que se dá a redação dessas memórias as afasta do caráter público da escrita jornalística. Como o diário, as memórias não são simplesmente uma escrita de si, mas também, uma escrita para si. “Escribo **de** mí mismo” é, ainda, “escribo **para** mí mismo.” O leitor dos diários é, primariamente, o próprio sujeito que escreve, ou melhor, aquele mesmo sujeito no futuro: as notas que ele registra hoje se destinam a ele mesmo, são um legado para a pessoa que ele será amanhã. O mesmo se aplicaria, em certa medida, às memórias de Linacero, pois, uma vez surgidas somente após a desistência dos projetos literários, elas podem perfeitamente nunca conhecer o prelo (desnecessário, mas

⁵ É bom recordar sempre que, para Onetti, a verdade que importa não é a verdade literal, mas a literária.

curioso, lembrar: a obra final e publicada que lemos é de Onetti; não sabemos o destino da de Linacero). Ele seria, então, seu próprio e único leitor. Mas, além disso, escrever para si mesmo é, ainda, escrever para atender a uma necessidade pessoal. Flaubert, em suas cartas, diria:

J'écris pour moi, pour moi seul comme je fume et comme je dors. – C'est une fonction presque animale tant elle est personnelle et intime. Je n'ai rien en vue quand je fais quelque chose, que la réalisation de l'Idée, et il me semble que mon ouvre perdrait même tout son sens à être publiée. Il y a des animaux qui vivent dans la terre et des plantes qu'on ne peut pas cueillir et qu'on ignore. Il y a peut-être aussi des esprits créés pour les coins inabordables. À quoi servent-ils? à rien. Ne serais-je pas de cette famille?⁶ (Flaubert, 1973, p.467)

Difícil saber se o caminho de Flaubert, ao pensar sua obra como a flor que nunca será colhida, é de extrema humildade ou de um profundo narcisismo. Mas o que importa, aqui, é essa visão da literatura como – diria Oscar Wilde – “absolutamente inútil”. A escrita existiria exclusivamente em função da Idéia (com maiúscula), e serviria a essa idéia privada sem buscar, necessariamente, socializá-la. A descrição da escrita como fruto de uma necessidade quase fisiológica faz a publicação parecer um escândalo, uma traição do sentido. O paralelo entre a escrita e o tabaco sugere a semelhança entre duas ferramentas de introspecção, mas também, a escrita, junto ao tabaco, está aqui associada a uma necessidade física e à dependência.

Em uma noite de 1932, na penúria de sua primeira fase portenha, Onetti, então com 23 anos, ficou sem cigarros. As leis da época proibiam a venda de tabaco nos fins de semana. Desesperado, sentou-se diante da máquina e escreveu trinta e duas páginas de uma vez. Essa foi a primeira versão de *El pozo*, que o autor reescreveu de memória, em 39, quando um amigo diretor de uma pequena editora lhe pediu para contribuir com algum texto curto. (Gilio e Dominguez, 1993, pp.38/57) “No tengo tabaco. No tengo tabaco. Eso que escribo son mis memorias”. (1977, p.8). A escrita substitui o cigarro. Um vício vale pelo outro.

Linacero (outro fumante) desistiu de perseguir a literatura, afastou-se dos outros homens – seu público potencial, mas também, seus pares, sua concorrência – e dos instrumentos da escrita. Contudo, na absoluta solidão, permaneceu a necessidade. O que seriam as aventuras imaginárias senão uma forma de

⁶ Carta de Flaubert a Louise Colet, de 16 de agosto de 1847.

sobrevivência dessa pulsão criativa num ambiente onde a letra foi expulsa, censurada pelo próprio autor? As fantasias podem ter muitos usos, inclusive o de substituto à realização material da literatura. Em uma de suas aventuras, ademais, ele é precisamente um escritor. Linacero fala que a história na cabana de troncos sofre variações, seu cenário pode ser um bosque no Alasca, uma mina de ouro ou, diz ele, “Suiza, a miles de metros de altura, en un chalet donde me he escondido para escribir mi obra maestra. (Era en un sitio semejante donde estaba Iván Bunin, muy pobre, cuando a fines de un año le anunciaron que le habían dado el Premio Nobel.)”. (Idem, p.14) Assim, a fantasia de ser um escritor permanece, mas é transportada para esse mesmo lugar do exótico, do inalcançável que caracteriza suas histórias imaginadas.

Para retribuir o poema do amigo Cordes, Linacero escolhe uma de suas aventuras e irrompe sem aviso, de surpresa, em uma narração dramatizada, com gestos, movimentos, vozes. Não funciona. Cordes não sabe o que fazer com esse texto oral, não consegue entender que lugar ele ocupa, pois não se encaixa em seus códigos. Linacero não respeitou o protocolo oficial da literatura de seu tempo. Ele narra, mas não escreve. Linacero usa a aventura para pagar uma dívida literária – o poema de Cordes –, mas sua moeda não é aceita. Cordes, o poeta perfeitamente instalado nos códigos vigentes, se esforça por encaixar a aventura em alguma classificação. Seria o projeto de um conto? pergunta ele. Linacero responde: “No, ningún plan. Tengo asco por todo, me entiende? por la gente, la vida, los versos de cuello almidonado. Me tiro en un rincón y me imagino todo eso. Cosas así y suciedades, todas las noches.” (Ibid., p.38) As aventuras nascem, então, de um gesto de rebeldia contra a bem-comportada poesia “de colarinho engomado”. Não escrever é uma forma de resistência, mas esse gesto o coloca em uma posição anacrônica. No tempo de Linacero – Benjamin avisava em 1933 – já não há mais narradores, porque já não há possibilidade de transmitir experiências:

Lo que distingue la novela de la narración (y de lo épico en sentido más estricto), es su dependencia esencial del libro. (...) Lo oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente a lo que hace la novela. (...) El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad. Es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus

aspiraciones más importantes; el mismo está desasistido de consejo y imposibilitado de darlo. (Benjamin, 1991, p.115)

Essa é a situação contraditória em que se encontra Linacero. Como transmitir a sabedoria da experiência quando ele mesmo está desvalido, sem crenças e padecendo de uma crônica dificuldade de comunicação? Linacero tenta encarnar o narrador oral, quando todo o sistema literário onde ele atua está fundado na materialidade do livro; tenta transmitir experiência quando ele tampouco é capaz de obtê-la; tenta, por fim, buscar a comunicação da narração oral, quando ele mesmo vive num mundo de solidão e individualidade, no mundo onde a forma dominante do relato é o romance. Ele próprio reconhece a impossibilidade de traduzir em texto o que ele busca transmitir. Ao contar a aventura da cabana de troncos, em que Ana María vem visitá-lo à noite, no Alasca, ele conclui: “Quiero decir que es eso, nada más que eso. Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura.” (Onetti, 1977, p.17) A experiência é individual e intransmissível. Benjamin diz que: “Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud, la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente.” (Benjamin, 1991, p.115) Não é mais possível assumir o papel que Linacero tenta construir para si com as aventuras. Será somente ao assumir seu isolamento que ele conseguirá, por fim, escrever, partindo justamente do desamparo, da “carência de conselhos”.

Mesmo seu gesto de resistência ao não aceitar as aventuras como literatura se perde, porque Linacero insiste em dividir suas fantasias com interlocutores (ainda resta um desejo de público) e é, invariavelmente, incompreendido. Somente por escrito as aventuras teriam valor social. Enquanto permanecem no plano do imaginário, elas são entendidas como perversões (é o caso do diálogo com a prostituta Ester ou de sua ex-mulher Cecília) ou são simplesmente anuladas, esvaziadas de sentido (pelo poeta Cordes). Isso porque, nas aventuras, não existe a realização da Idéia de que falava Flaubert. Para dar conta desse desejo de criação que elas evidenciam, seria preciso, então, que ele escrevesse.

E mesmo a idéia da escrita com um fim em si mesma, como descrevia Flaubert, não é totalmente coerente. Se conhecemos hoje seu nome é, obviamente, porque ele não era dessa espécie de flor que não se colhe, mas, ao contrário, uma árvore produtiva cujos frutos vieram a público. Roland Barthes, em uma conferência de 1966, perguntava-se em que momento, na história da literatura, se haveria operado uma mudança tal de mentalidade que o verbo “escrever” teria passado a ser usado como intransitivo. Já não se diria “eu escrevo **um livro / uma reportagem / cartas**”, mas, simplesmente, “eu escrevo”. Porém a intransitividade, como lembra Barthes, é apenas aparente: “pode-se até dizer que, paradoxalmente, é no momento mesmo em que *escrever* parece tornar-se intransitivo que o seu objeto, sob o nome de *livro*, ou de *texto*, assume particular importância”. (Barthes, 2004a, p.21) Trata-se muito mais, então, de uma “sensação de intransitividade”. Assim, mais do que escrever somente para si mesmo, Flaubert escreve **como se fosse** apenas para si mesmo, como se só o escrever importasse, como se não fosse nunca dar a ler o que escreve. A publicação é uma consequência menor, o que realmente importa é obedecer à necessidade “quase animal” de escrever. Vários anos depois, em *A preparação do romance*, Barthes falaria muito mais detidamente sobre o desejo de escrever, desejo esse que precede e move a escrita, chamando-lhe, por falta de um vocábulo específico, de “Querer-Escrever”.

[E]l querer-escribir pertenece únicamente al discurso del que ha escrito, o no es recibido sino como discurso del que ha logrado escribir. Decir que se quiere escribir: ésa es la materia misma de la escritura; por ende, sólo las obras literarias dan testimonio del Querer-Escribir, y no los discursos científicos. Se trata quizá de una definición tópica de la escritura (de la literatura) opuesta a la Ciencia: orden del saber donde el producto no es distinto de la producción, de la práctica de la pulsión (por eso pertenece a una erótica). O también: escribir no es plenamente escribir sino cuando se renuncia al metalenguaje; el Querer-Escribir sólo puede decirse en la lengua del Escribir. (Barthes, 2005, p.43)

Assim, o desejo de escrever só pode ser dado a conhecer pelo próprio ato da escrita⁷. A ineficácia da rebeldia de Linacero ao opor as aventuras à literatura bem-comportada que ele recusa reside no fato óbvio de que, com as aventuras,

⁷ Não deixa de ser curiosa a contradição em que Barthes se coloca aqui. Todo o seu livro é um esforço de descrever o querer-escrever literário tomando por objeto um romance que ele nunca realiza. *A preparação do romance* é um livro sobre outro livro que ele sonha, mas não escreve. Ele dá a conhecer o desejo de uma outra escrita, ficcional e hipotética por meio de um ensaio sobre o desejo.

sua “produção” era invisível. Somente com a escrita – concreta, realizada – das memórias, ele consegue dar vazão ao desejo e, ao mesmo tempo, manifestar seu protesto contra a literatura. É a realização do desejo que o torna perceptível, mas é também no gesto da escrita que esse desejo se encerra. A publicação do texto, diz Barthes, mediatiza o desejo, e muito pouco dessa experiência chega ao leitor. O Querer-Escrever, assim, mora na obra em progresso ou, para Barthes, no manuscrito:

La prueba de que, en ese manuscrito, está el Deseo de escribir, ofrecido, tenso, impuesto en estado puro, no todavía con la mediación de la publicación, la prueba es que ese manuscrito, cualquiera que sea su valor, molesta, me molesta, pues es muy difícil (eufemismo por “imposible”) comunicarse con el deseo de otro, interesarse por el deseo de otro – todo manuscrito es molesto, porque es un bloque de puro deseo. (Idem, p.198).

Ao narrar a composição das memórias – o gerúndio da escrita – *El pozo* se torna um testemunho do Querer-Escrever, uma das obras que, para Barthes, se dedicam ao “escrever como tendência”, justamente aqueles textos que tratam a escrita como intransitiva, para os quais o objeto está em segundo plano: en cierto momento (...) escribir ya no fue, o ya no fue solamente una actividad ‘normal’ (...) pero también, aquí y allá, escribir ha sido una tendencia, cuyo objeto importaba menos que la riqueza misma del Tender-hacia, de una Fuerza que busca voluptuosa y dramáticamente su punto de aplicación.” (Ibid., p.205).

As aventuras imaginárias eram, por um lado, a latência do desejo e, por outro, a renúncia à literatura propriamente dita. Mas desistir foi um requisito fundamental para se chegar à escrita. O ingresso efetivo de Linacero na literatura se dá, portanto, depois que ele finalmente a abandona. Aqui se inicia a lição de Onetti/Linacero: para escrever, é preciso desistir de ser escritor.

4.5

Uma ética da solidão

Renunciar à literatura como forma de chegar a ela. Esse trajeto circular, no caso de Linacero, reflete a opção por uma determinada linguagem que caminha no sentido oposto ao do artifício e da elaboração. Como observa Angel Rama, o recurso à linguagem oral e cotidiana de *El pozo*, reflete a “entrega a la

fluencia espontánea de las evocaciones, en una actitud típicamente ‘antiliteraria’ enemiga de toda composición a priori (aunque en definitiva concurra a establecer otro método de composición) para realzar el trasfondo al papel de una vida vivida con lineamientos propios, enemigos de las fórmulas establecidas por la sociedad.” (Rama, 1977, p.138) Nesse aspecto, *El pozo* se distingue da obra posterior de Onetti, da prosa poética e bem trabalhada que ele viria a desenvolver depois.

Mas além do problema da linguagem, o que a novela coloca em questão é a ética do escritor. Escrever torna-se, aqui, um modo de vida. A literatura, Linacero parece dizer, não pode nascer em função do status do artista, nem ser contaminada pela vaidade gregária do “meio literário”. O escritor não tem permissão para fazer concessões a fim de ser aceito no seio de uma comunidade artístico-intelectual. Onetti, nos tempos do semanário *Marcha*, ao perguntar-se “quem é quem na literatura uruguaia”, reclamava:

Más adelante se impondrá una seria investigación en la vida privada de nuestros artistas. Presentimos grandes sorpresas. Sobre todo para los que sólo conocen nombres y un ángel aludo preservó de los libros. Juraríamos – y estamos dispuestos a apostar – que los hechos personales de los mencionados escribas en nada difieren – oh, romántico desencanto – de los que perpretan, día y noche, los buenos burgueses que no leen sus libros.

Y esto, que parece, en serio, un desencanto romántico, tiene su importancia. Es un problema de sinceridad. Escribirse un ‘Hambre’ – a la Humsen, claro – y pesar cien dichosos quilos, es un asunto grave. Pergeñarse algunos ‘Endemoniados’ – a la rusa, no hay por qué decirlo – y preocuparse simultáneamente de los mezquinos aplausos del ambiente intelectual criollo es motivo para desconfiar. (Onetti, 1976, pp.29-30)

Trata-se de uma regra de conduta. A submissão ao Querer-Escrever tem um custo pessoal do qual não só a obra, mas a vida mesma do escritor é testemunha. A literatura que interessa a Onetti é, assim, aquela que assume um compromisso com a verdade – diferente de realidade, vale lembrar. Aqui se encontra outro pilar da lição de Onetti sobre a escrita: a literatura deve ser honesta. E não importa o custo.

Quando um certo jovem Kappus, candidato a poeta, perturbado pela recusa das editoras e pela dificuldade de avaliar sua própria produção, solicita o parecer de Rainer Maria Rilke, este, em sua primeira carta-resposta, ensina:

O senhor olha para fora, e é isso sobretudo que não devia fazer agora. Ninguém pode aconselhá-lo e ajudá-lo, ninguém. Há apenas um meio. Volte-se para si

mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; (...) confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa da madrugada: *preciso* escrever? (...) Uma obra de arte é boa quando surge da necessidade. É no modo como ela se origina que se encontra o valor, não há nenhum outro critério. (Rilke, 2007, pp.25-27)

O conselho de Rilke, tão simples e hoje tão clichê que poderia figurar em um manual de auto-ajuda, tornou-se uma doutrina do Querer-Escrever, e revela um delicado juízo de valor: a qualidade de uma obra depende da sinceridade com que foi criada. Onetti, nos tempos de *Marcha*, repete a máxima: “Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. Fuera de nosotros no hay nada, no hay nadie.” (1976a, p.43) A literatura – a “boa literatura”, aquela que importa para Rilke, para Onetti, para Flaubert, acima mencionado e, parece, para Barthes – deve ser, então, o fruto de uma necessidade profunda e íntima, inevitável. Vêm à mente os exemplos radicais de Sade, no manicômio, entregue a uma urgência da escrita que o obrigava a driblar todos os obstáculos; ou de Oscar Wilde redigindo na prisão o *De profundis*, como um desesperado acerto de contas com o amante e com o mundo. Mas como defender, aqui, o critério da honestidade? Como localizar no texto essa condição essencial e, no entanto, tão impalpável, tão distante da dissecação crítica?

O primeiro problema que se apresenta é que a idéia de honestidade extrapola o texto. Como um valor moral, ela atinge o escritor como pessoa. A honestidade de uma obra seria, primariamente, o produto de uma atitude do indivíduo levada à escrita. Quando Onetti cita o exemplo de Hamsun e Dostoiévski, o que ele cobra é a coerência entre a obra do artista e seu modo de vida. Na mesma crônica, citando, saudoso, escritores como Florencio Sánchez e Herrera y Reissig, diz ele: “Aparte de sus obras, las formas de vida de aquella gente eran artísticas. Eran diferentes, no eran burguesas. Estamos en pleno reino de la mediocridad.” (Idem, p.30) Seu ataque se direciona fundamentalmente ao que ele chama de “vida burguesa” de seus contemporâneos uruguaios, incompatível, segundo ele, com a literatura. Na voz de Linacero, o protesto se faz ainda mais contundente:

Pero hay, en todo el mundo gente que compone la capa tal vez más numerosa de las sociedades. Se les llama “clase media”, “pequeña burguesía”. Todos los vicios de que poden despojarse las demás clases son recogidos por ella. No hay nada más despreciable, más inútil. Y cuando a su condición de pequeños burgueses agregan aquella de “intelectuales”, merecen ser barridos sin juicio previo. Desde cualquier punto de vista, acabar con ellos sería una obra de desinfección. (Onetti, 1977, p.34)

A vinculação da vida intelectual e, neste caso, literária, com o conceito de burguesia assinala a dimensão econômica do ciclo literário e denuncia o fantasma do sucesso que ronda o escritor. Tudo depende, parece, de que parte desse ciclo motiva a escrita, ou ainda, do que se entende por valor quando se trata de literatura. O valor a que Rilke se refere ao afirmar que o valor da obra de arte se encontra no modo como ela se origina não é o mesmo valor que tem em mente Roberto Bolaño quando, conhecendo a iminência de sua morte, providencia instruções para que seu romance *2666* seja publicado em cinco livros, um em cada ano sucessivamente, de modo a garantir o futuro econômico dos filhos⁸. Não é, tampouco, o mesmo valor a que se refere Foucault ao mostrar como o nome do autor caracteriza o modo de ser de um discurso, atribui-lhe um status e determina sua recepção (Foucault, 2006, p. 147). Quando Rilke e Onetti estabelecem a honestidade como um valor, eles têm em foco um momento que antecede até mesmo a própria escrita, que antecede, portanto, o valor de mercadoria do objeto livro e a construção cultural de um nome para o autor. Seu foco é o lugar onde germina todo o processo que vai da concepção e criação da obra até a recepção do texto por uma comunidade de leitores. A literatura burguesa atacada por Onetti, a mesma que busca os “mezquinos aplausos del ambiente intelectual criollo”, é orientada para o final do ciclo, uma literatura seduzida pela recepção como o atleta pelo pódio, uma literatura na qual a escrita não é mais que um veículo para atingir o objetivo último, que é ser escritor.

No trajeto de Linacero, lê-se a recusa da tentação vaidosa de pertencer à sociedade dos artistas. Ele só pôde embarcar efetivamente na escrita quando desistiu de ser entendido, desistiu de escrever para compartilhar. A honestidade se conquista quando a escrita logra manter-se fiel à necessidade original em detrimento da hipotética aceitação final. Mas ainda falta saber de que modo essa atitude de honestidade pode ser traduzida em texto. A pista mais simples – e, com

⁸ Ver a nota dos herdeiros de Bolaño. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

frequência, equivocada – seria a da temática. Por esse caminho, caberia ao escritor mergulhar em seu entorno, ater-se à própria vivência. O mesmo Rilke ensina:

Procure, como o primeiro homem, dizer o que vê e vivencia e ama e perde (...); resguarde-se dos temas gerais para acolher aqueles que seu próprio cotidiano lhe oferece; descreva suas tristezas e desejos, os pensamentos passageiros e a crença em alguma beleza – descreva tudo isso com sinceridade íntima, serena, paciente, e utilize, para se expressar, as coisas do ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de sua lembrança. (Rilke, 2007, pp.25-26)

O olhar do “primeiro homem”, de que fala Rilke, é um olhar que logra manter-se sempre fresco, que logra desfamiliarizar o cotidiano, afastar-se, para então, renovado, pousar outra vez sobre ele com nova perspectiva. *El pozo* se origina no momento exato desse estalo e, assim, a frase que abre a novela não poderia ser outra senão esta: “Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez.” (Onetti, 1977, p.7)

Mas trata-se, também, de algo além dos motivos que estampam os textos. Se dependêssemos da fidelidade temática ao ambiente do escritor, grande parte do cânone ocidental jamais teria existido – a começar por Shakespeare, o qual, segundo se crê, nunca deixou sua Inglaterra natal, exceto pelas pernas de Otelo, de Hamlet ou de Romeu.

Talvez se possa falar, ainda, de uma sintaxe honesta, de um vocabulário ou uma dicção honestos. A crueza e a coloquialidade da linguagem de Linacero soam como sua voz finalmente encontrada. “Esta es la noche”, repete ele três vezes ao fim do texto. Sua voz – a “verdadeira” voz, a única que consegue, por fim, fazer literatura – emerge apenas na intimidade da noite, secreta como a nudez. É forçoso, neste caso (porque se trata de Linacero), que essa voz seja grosseira. Aqui, a honestidade se confunde com uma atitude naturalista, como na abertura da novela: “Caminaba con las manos atrás (...) oliéndome alternadamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara.” (Idem Ibid.) Como um voto de pobreza que se estende do ambiente do escritor ao vocabulário, ele recusa a grandiloquência, seja ela na linguagem ou na materialidade da escrita. Para manter o pacto da sinceridade, é preciso escrever sem piedade, sem medo de ferir (e, sobretudo, de ser ferido). Não se escreve para

buscar consenso ou para seduzir (mas, se tudo dá certo, a sedução é inevitável), senão para expor a verdade. E a verdade inclui, também, o pior de si.

Essa estratégia tem história. Rousseau abre suas *Confissões* (concluídas em 1769) com a ambiciosa proposta: “Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem.” (Rousseau, 2008, p.29). Para legitimar o relato, ele recorre à promessa de ter ali incluído não só os eventos que lhe favorecem, mas também o que o condena: “Eis o que fiz, o que pensei, o que fui. Disse o bem e o mal com a mesma franqueza. Nada calei de mau, nada acrescentei de bom (...). Mostrei-me tal qual era: desprezível e vil quando o fui; bom, generoso, sublime, quando o fui; desnudei meu íntimo, tal como tu próprio o viste, Ente Eterno.” (Idem *Ibidem*) Ele, no entanto, fia-se na possibilidade da transparência, de um desvelamento do eu através da escrita. Como diz Costa Lima:

Para Rousseau a sinceridade tinha de ser o axioma, o ponto atrás do qual nada mais se depositaria ou se poderia demonstrar. Rousseau pretende dar ao coração a irredutibilidade que Descartes concedera ao *cogito*. (...) A Rousseau ainda não ocorre que a vontade de ser sincero pode ser motivada por algo a ela anterior; que a vontade de destruir todas as máscaras pode alimentar outra máscara. (Costa Lima, 1986, p.249)

Ao contrário de Rousseau, Linacero não faz promessas, é a linguagem quem jura por ele, deixando ver sua crueza. Só que a linguagem já é uma máscara, é ela quem constrói o escritor. A verdade de Rousseau é cartesiana, enquanto a de Linacero é a do mundo pós-nietzcheano. O que sobra para Linacero é a verdade como princípio ético de fidelidade a si mesmo, ou seja, a honestidade. Mas ele também recorre ao “contar tudo”, à exposição do universo íntimo como forma de conquistar credibilidade. Não vale mostrar só o pessoal, mas ainda, e sem firulas, aquilo que, dentro desse universo pessoal, é vergonhoso ou repulsivo ou grotesco. Assim, a voz de Linacero ganha força por assumir o risco da virulência, ou seja, o risco de ser recebida com repulsa.

E é aí onde se tocam as duas lições fundamentais de Onetti sobre a escrita: a honestidade e a solidão. Elas são dependentes entre si. A história da alma isolada, “de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse”, como Linacero gostaria de escrever, seria, se fosse possível, a transposição para a escrita da

solidão e da sinceridade absolutas, a solidão pura, essencial, por fim alcançada (o sonho infactível que Rousseau acreditava ter realizado).

A relação entre sinceridade e solidão se dá por uma via dupla. Por um lado, aquele olhar renovado que propunha Rilke tem de ser essencialmente solitário. Para alcançar a sinceridade, quem escreve deve afastar de si o eco das outras vozes, o reflexo dos outros olhares. Por isso Rilke adverte o poeta iniciante para os perigos dos temas mais corriqueiros: “Não escreva poemas de amor; evite a princípio aquelas formas que são muito usuais e muito comuns: são elas as mais difíceis, pois é necessária uma força grande e amadurecida para manifestar algo de próprio onde há uma profusão de tradições boas, algumas brilhantes.” (Rilke, 2007, p.25) Assim, Linacero precisa distanciar-se da fórmula da ficção de aventura, que ele não fazia mais do que reproduzir em suas fantasias, para narrar aquilo que somente ele conhece. O que ele tem a dizer só pode ser pronunciado na solidão de seu próprio quarto e, mesmo assim, somente na hora mais íntima.

O impulso de escrever surge durante a tarde, ainda há luz natural e ruído de gente lá fora. É nesse fim de dia que ele anuncia e negocia os termos de sua escrita, mas é somente quando chega a noite que o trabalho começa de fato, quando ele avisa: “Dejé de escribir para encenderme la luz y refrescarme los ojos que me ardían.” (Onetti, 1977, p.9) O que divide o preâmbulo da narrativa e o início efetivo do relato das memórias é o gesto de levantar-se para acender a lâmpada. A luz artificial cria uma nova configuração do espaço, pois a luz que agora ilumina a mesa onde Linacero escreve não é mais a mesma que banha as pessoas no pátio lá fora. A continuidade foi rompida, a iluminação noturna marca a fronteira entre dois ambientes que se ignoram mutuamente. Daí em diante, só o quarto existe.

Contudo, é na madrugada que o relato se adensa e o fluxo da escrita se impõe sobre o sono. O que à luz do dia começara como um exercício, adquire, conforme a noite avança, um caráter de urgência. Por duas vezes, a transição entre um assunto e outro se dá por meio da queixa sobre o cansaço físico das horas passadas diante do papel⁹. E é também o cansaço a desculpa para que ele se lance em uma avaliação final em que remete, embora sem mencioná-la, à

⁹ “Estoy muy cansado y con el estómago vacío. No tengo idea de la hora.” (Idem, p. 30) E ainda: “Estoy cansado; pasó la noche escribiendo y ya debe ser muy tarde.” (Ibid., p. 39)

ocasião do aniversário de 40 anos, como se fosse essa uma conclusão da narrativa de sua vida, depois da qual, tudo o mais será somente epílogo:

El cansancio me trae pensamientos sin esperanza. Hubo un mensaje que lanzara mi juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y confianza. Se los debe haber tragado el agua como a las botellas de los naufragos. Hace un par de años que creí haber encontrado la felicidad. Pensaba haber llegado a un escepticismo casi absoluto y estaba seguro de que me bastaría comer todos los días, no andar desnudo, fumar, leer algún libro de vez en cuando para ser feliz. Esto y lo que pudiera soñar despierto, abriendo los ojos a la noche retinta. Hasta me asombraba haber demorado tanto tiempo para descubrirlo. Pero ahora siento que mi vida no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta. (Idem, p.40)

O desengano dessa avaliação final contrasta com o tom blasé com que ele, no início, ainda sob a luz da tarde, se refere à surpresa de constatar a precariedade de seu estado atual: “Pero esto no me dejó melancólico. Nada más que una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su habilidad de desconcertar siempre.” (Ibid., p.8) É como se somente fosse possível exprimir-se com franqueza, sem pudores e disfarces¹⁰, após ter atravessado esta noite e a provação do cansaço a que ela obriga.

Existe uma relação óbvia entre noite e imaginário, não só porque é aí quando os sonhos têm lugar, mas porque, no caso de Linacero, é também à noite, sobretudo, que ele se dedica a formular as aventuras. Além desse plano, porém, a relação entre noite e escrita, no relato, é, ainda, aquela entre privacidade e sinceridade. Assim, o isolamento do escritor não implica somente afastar-se das influências estéticas ou submeter-se a uma prova de abstinência social, mas, também, conquistar para si um lugar físico, material, que lhe permita dedicar-se ao trabalho de escrever. A cada escritor, o seu escritório.

Virginia Woolf tratava do tema como uma questão explicitamente econômica. Em suas conferências de 1928 sobre mulheres e ficção, ela aponta o não direito das mulheres à propriedade privada ou à acumulação de capital¹¹

¹⁰ Sobre a relação entre despudor e a honestidade, é interessante observar que a história transcorre no verão, num dia de intenso calor e, sob este pretexto, Linacero está seminu. Ele se despe para, então, revelar-se.

¹¹ Na Inglaterra, as mulheres conquistaram o direito à posse de propriedade, herança ou mesmo ganhos advindos de seu próprio trabalho em 1882. Antes disso, qualquer renda recebida era automaticamente atribuída ao parente masculino mais imediato. Esse impedimento legal e o modo como ele determina o destino das mulheres adultas é o mote de grande parte das obras de Jane Austen.

como uma das principais causas da parca presença de mulheres no cânone literário inglês até o fim do século XIX. Não tendo renda própria e sendo inteiramente dependentes do homem mais próximo (marido, pai ou irmãos), as mulheres não podiam dedicar-se a uma tarefa para a qual a independência era requisito primordial. O título do volume que condensa os textos das palestras não poderia ser mais direto: *A room of one's own*. A conclusão prosaica a que ela chega é a seguinte:

(...) [I]t is necessary to have five hundred a year [ou seja, renda suficiente para manter uma pessoa adulta] and a room with a lock on the door if you are to write fiction or poetry. (...) [F]ive hundred a year stands for the power to contemplate, a lock on the door means the power to think for oneself (...). Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. (Woolf, 1991, pp. 117-8)

Somente atendendo às condições mínimas definidas por ela na tríade “tempo, dinheiro e ócio”, o escritor, seja homem ou mulher, poderia se dedicar de maneira adequada ao trabalho criativo. O tempo (e aqui poderíamos incluir a disciplina, da qual ela não trata diretamente) reserva um intervalo na rotina durante o qual a tarefa pode ser levada a cabo; o dinheiro garante a independência de idéias e a liberdade, inclusive, de alocar o tempo necessário para a produção; e o ócio (possível devido ao dinheiro) assegura as experiências de aprendizagem, dentre as quais está, naturalmente, a leitura, mas, além dela, as viagens, a convivência social, as ocasiões que contribuem para aguçar a capacidade de observação.

Em uma carta de 22 de novembro de 1912, Max Brod escreve a Felice Bauer sobre as condições de vida de seu melhor amigo e noivo desta, Franz Kafka:

Se seus pais amam-no tanto, eu não sei por que eles não dão a ele 30.000 florins como dariam a uma de suas filhas para que ele possa deixar o escritório e ir para algum lugar da Riviera, um lugar não muito caro onde ele pudesse criar as obras que Deus quer colocar no mundo através de seu brilhante cérebro. (Cartas a Felice, vol.I, 1985: 100)

O projeto de Kafka demandava dedicação exclusiva, incompatível com sua carreira burocrática. Ao que parece, pelas queixas constantes nas cartas que ele mesmo escrevia a Felice no período, mesmo um emprego das 8 da manhã às

14h como ele desempenhava nesta época, não lhe deixava tempo suficiente para escrever num ritmo compatível com sua profusão criativa. Ademais, ele vivia com a família e seu quarto, embora não compartilhado, era um cômodo de passagem entre a sala de estar e o quarto dos pais¹². Mesmo as cartas precisavam ser remetidas e recebidas no endereço de trabalho, de modo a preservar a intimidade da correspondência. Nessas condições, a noite se oferece como o único momento da jornada diária em que todas as condições requeridas pela escrita são simultaneamente atendidas. É ao longo de uma noite – mais precisamente entre as dez da noite de 22 até as seis da manhã de 23 de setembro de 1912 – que Kafka redige, de um só golpe, sua primeira novela, *O veredicto*.

É difícil não associar este evento à imagem de Linacero compondo suas memórias. Duas cenas inaugurais quando o projeto de escrever finalmente – e violentamente – se consolida. Uma necessidade de escrever tão premente que vence o cansaço físico. O escritor insone a quem só a noite oferece a solidão essencial. A escrita a mão, o lápis como uma extensão do próprio corpo. Como em um jogo de espelhos, a cena remete, também, ao próprio Onetti escrevendo a primeira versão de *El pozo*.

Em uma carta de 14 de janeiro de 1912, uma das mais interessantes no que se refere ao processo criativo de Kafka, ele começa a sinalizar a incongruência entre o projeto literário e o projeto do casamento. A correspondência entre os noivos – ele em Praga, ela em Berlim – substitui a presença física, da qual ele parece prescindir sem grandes dificuldades, e a intensa relação epistolar torna-se rapidamente uma artéria na produção literária de Kafka, submetida à mesma rígida disciplina desta. Descrevendo o que seria, por um lado, uma alegoria da única forma de convivência matrimonial possível entre os dois e, por outro (visivelmente o mais importante para ele), as condições mais radicais e ideais para o perfeito trabalho literário, ele constrói a seguinte cena:

Você me escreveu um dia dizendo que gostaria de estar sentada ao meu lado enquanto eu trabalhava; pense bem, nessas condições eu não poderia trabalhar (...). Pois escrever significa se estender sem medida à efusão do coração e do dom mais interior pelo qual um ser acredita se perder nas relações com os outros seres e diante dos quais ele recua sempre enquanto estiver consciente. (...) Tudo isso porque jamais se está só quando se escreve, tudo isso porque quando se escreve

¹² Conforme ele descreve em uma carta de 21 de novembro de 1912. *Cartas a Felice*, 1985, p.95.

nunca se tem o mínimo de silêncio ao redor; a noite se faz menos noite ainda. (...) Por diversas vezes acho que a melhor maneira de viver para mim seria me instalar com uma tocha e o que fosse necessário para escrever no fundo de uma caverna, bem isolado. Alguém me levaria as refeições e as deixaria bem longe de mim, atrás da porta exterior da caverna. Ir procurar minha refeição já de pijama, passando sob todos os arcos seria meu único passeio. Depois eu retornaria à minha mesa, eu comeria vorazmente e retomaria imediatamente meu trabalho. O que eu não escreveria então? De que profundidades eu não tiraria meus escritos? (Kafka, 1985, p.1267-8)¹³

Como Piglia assinala, a fim de garantir que o fluxo do trabalho literário ganhe a densidade necessária, é fundamental, para Kafka, que esse trabalho se desenvolva sem interrupção. Essa é a chave para a criação de *O veredicto* (Piglia, 2006, pp.46-7). Naturalmente, a privacidade exerce aí um papel crucial, e é também a isso que se refere Virginia Woolf quando exige o cadeado na porta.

Linacero vive de forma franciscana, mas não miserável. Ócio e tempo para se dedicar à escrita, ao que parece, não lhe faltam (pois pelo que concluímos no relato, ele está desempregado). Ele divide o quarto com Lázaro, mas de modo que cada um habite seu próprio mundo e, mesmo assim, precisamente na noite em que ele redige as memórias, Lázaro está ausente, e Linacero pode escrever sem interrupções.

Mas a fantasia da caverna de Kafka deixa ver algo mais sobre os efeitos da privacidade, indicando um outro traço do isolamento do escritor, que também se reproduz em Linacero: a relação entre escrita e celibato. Além de uma evidente alusão à literatura como sacerdócio, essa relação tem um fim prático fundamental. A companhia do outro (neste caso, de outra) causa interrupção, é um perigo para o trabalho. Ao tratar das mulheres escritoras, Virginia Woolf mostra o quanto as exigências da vida doméstica matrimonial impossibilitavam o desenvolvimento de ambições literárias, e chama a atenção para o fato de que, entre as romancistas mulheres mais representativas da Inglaterra do século XIX – Charlotte Brönte, Emily Brönte, George Eliot e Jane Austen – nenhuma teve filhos e apenas Charlotte Brönte se casou. (Woolf, 1991, p.81) Seu êxito como escritoras estaria condicionado à renúncia à vida familiar tradicional.

No entanto, a relação com as escritoras mulheres termina aí, pois o universo do escritor onettiano encarnado por Linacero é essencialmente viril e, apesar de compartilhar a exigência (ou consequência) do celibato, passa longe

¹³ Carta datada de 14 de janeiro de 1913.

também de Kafka no que se refere à imagem missionária deste. O escritor onettiano é marcado pelo mundanismo e por uma masculinidade um tanto grosseira que o aparenta com outra figura literária determinante para a formação de Onetti como escritor e que marcará de forma definitiva a construção de seus personagens: o detetive. Me refiro, particularmente, àquele da segunda geração, ou seja, não o detetive à Dupin, de Edgar Allan Poe – embora guarde semelhanças também com ele – mas, sobretudo, um detetive à Marlowe, na vertente norte-americana do gênero policial.

Em *O último leitor*, Piglia traça o trajeto que vai de Dupin a Marlowe, as duas figuras clássicas do gênero, assinalando a passagem do aristocrata erudito, para o *loser* incorruptível dos romances *noir*. Dois aspectos dessa análise interessam aqui. O primeiro é a condição econômica, o outro é o celibato. Se, por um lado, o escritor precisa do quarto próprio e do ócio como requisito para a realização de seu trabalho, por outro essa exigência material deve reduzir-se ao imprescindível, assim como ocorre com o detetive. Como Kafka na caverna ou como Linacero no quarto de pensão, o detetive dos relatos policiais vive com recursos mínimos. Essa condição é fundamental para garantir sua independência. Para o escritor de Onetti, a sedução da fama trai o princípio da sinceridade; para o detetive, a o dinheiro compromete sua integridade. “O detetive” – diz Piglia – “tem de ser um *loser*. O perdedor, aquele que não entra no jogo, é o único que conserva a decência e a lucidez. Ser um *loser* é a condição do olhar crítico. Aquele que perde tem a distância para ver o que os triunfadores não vêem. *The winner takes nothing*.” (2006, pp.93-4) A pobreza e o desprendimento são, assim, a forma material do compromisso com a sinceridade. Mas ser um *loser* não significa apenas ser pobre, significa, sobretudo, estar à margem, não participar. No caso do detetive do *noir* norte-americano, as duas acepções se referem à mesma condição, a daquele que não triunfou na economia de mercado. No caso de Linacero, a opção por ser um “perdedor” implica, ainda, não participar inclusive dos discursos de resistência a essa lógica capitalista. Assim, a palavra que usa Lázaro, seu colega de quarto, para insultá-lo por seu assumido desprezo pela causa revolucionária é justamente *fracasado* ou ainda *desclasado*, aquele que não pertence ou se identifica com nenhuma classe. Voltarei a esse tema mais adiante.

Quanto ao celibato, para o detetive, como para os homens de Onetti, ele é, ao mesmo tempo, uma garantia de liberdade e independência e a expressão de uma persistente misoginia. Em Raymond Chandler, segundo Piglia, as mulheres estão associadas à corrupção:

Elas compram os homens e destroem sua coragem e sua integridade. São as mulheres que os prostituem. (...) A prostituição está invertida – e a misoginia se transveste de crítica social. (...) A relação com as mulheres e com o dinheiro é a chave. Poderíamos dizer que a independência do detetive depende de que ele mantenha distância de ambos. A mulher ligada ao mundo do dinheiro é a perdição absoluta e está em tensão com o homem lúcido e decente. (Idem, p.89)

Nas histórias de Onetti, como já se disse muitas vezes, as mulheres estão condenadas a dois papéis fundamentais: o da virgem angelical (como a garota surda de *La cara de la desgracia*) e o da prostituta (Queca e Mami em *La vida breve*), intercalados e, às vezes, sobrepostos ao da mulher louca (como Julita, em *Juntacadáveres*; Moncha Insaurralde, em *La novia robada* e, sobretudo, Angélica Inés Petrus, em *El astillero*). Linacero, o mais misógino entre os heróis onettianos, ataca sem clemência em um discurso que custaria a Onetti o aborrecimento de responder, para o resto da vida, à mesma inevitável pergunta acerca de sua opinião sobre as mulheres em quase todas as entrevistas que concedeu:

He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego de parir un hijo. Piénsese en eso y se sabrá por qué no hay grandes artistas mujeres. Y si uno casa con una muchacha y un día despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chocolatines en las esquinas de los liceos.¹⁴ (1977, p.25)

A mulher não é só uma presença que ameaça o isolamento da escrita, ela é repulsiva e perigosa, um mal a ser evitado. E, para Linacero, como já se viu antes,

¹⁴ A resposta dada por ele, como de costume, varia de acordo com seu humor, com o grau de intimidade em que se dá a entrevista e com o gênero do entrevistador. Assim, em *Espejo de escritores*, entre homens, ele se desvencilha o problema culpando Linacero: “Bueno, esa es la opinión de un personaje.” (1985a, p.36) Enquanto para Maria Esther Gilio, em 1966, Onetti diz: “pero yo le digo, a esa altura aburrido del tema, que la inteligencia de las mujeres se detiene a los 25 años. Y si pinto así a las mujeres maduras es porque son así. O porque yo las conozco así.” (Gilio e Dominguez, 1993, p.265)

no episódio adolescente com Ana María, a mulher expulsa na vida retorna depois – corrigida para se encaixar em um ideal de mulher – como literatura.

A virulência do comentário de Linacero sobre as mulheres, como uma exibição despudorada dos limites de seu caráter, conduz a outro matiz da relação entre os dois princípios fundamentais da escritura. A sinceridade não só supõe o isolamento, como o provoca. Ao dizer francamente o que pensa, o escritor estaria condenado a se tornar um anti-social. A honestidade radical é isoladora, pois não admite filiações. Por isso, Linacero não pode aderir à militância de esquerda para a qual o convoca Lázaro, a despeito de seu longo e terno discurso sobre a inocência dos pobres: “Pero en la gente del pueblo, la que es pueblo de manera legítima, los pobres, hijos de pobres, nietos de pobres, tienen siempre algo esencial, incontaminado, algo hecho de pureza, infantil, candoroso, recio, leal con lo que es siempre posible contar en las circunstancias graves de la vida.”¹⁵ (Idem, p.33) Pelo mesmo motivo, não existe, em Onetti, lugar para fé. A lucidez crítica não o permite, pois a fé implicaria apagar as contradições do discurso, confiar sem reservas em uma idéia dada, aceitar a História como verdade. Num país tão jovem como o Uruguai de então, carente de uma tradição de pensamento sedimentada e fundada na História, as raízes artificiosas do discurso nacional parecem estar incomodamente à mostra:

Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada, no hay nadie. Un gaicho, dos gaichos, treinta y tres gaichos¹⁶. (Ibid., p.35)

No artigo que figura como posfácio à edição de *El pozo* utilizada aqui, Angel Rama explica brevemente o contexto histórico em que se dá a dissidência política nas primeiras obras de Onetti: “Si bien El pozo está sostenido por una fuerte convicción antifascista, también responde de modo muy directo a la gran decepción del pacto germano-ruso más aun que a la anterior decepción de los procesos de la era staliniana, lo cual condiciona la conducta del personaje y del

¹⁵ Não é uma casualidade que Onetti remeta, aqui, à imagem da criança para designar essa pureza incontaminada. A juventude idealizada é um dos leitmotivs em sua obra e tem seu ponto alto em contos como *Bienvenido Bob*, de 1944.

¹⁶ Onetti se refere ao episódio histórico da cruzada pela independência, conhecido como “*día de los treinta y tres*”, em referência aos 33 *gaichos* que empreenderam a batalha.

autor respeto a la acción social.” (Rama, 1977, p.153) Mas o problema da ausência de fé transcende, me parece, esse contexto específico dos anos 1930, e é um traço que persiste e determina a construção dos personagens em toda a obra de Onetti. 40 anos depois de *El pozo*, outra de suas criaturas, o delegado Medina, diria, em *Dejemos hablar el viento*: “Desde muchos años atrás yo había sabido que era necesario meter en la misma bolsa a los católicos, los freudianos, los marxistas y los patriotas. Quiero decir: a cualquiera que tuviese fe, no importa en qué cosa; a cualquiera que opine, sepa o actúe repitiendo pensamientos aprendidos o heredados.” (Onetti, 1984, pp.14-5)

Para esses homens solitários e cínicos de Onetti, a fé tem um potencial destrutivo e, assim, o único compromisso que eles parecem assumir é com a franqueza, com a independência no maior grau possível.

Diz Edward Said, sobre o papel do intelectual independente: “(...) embora nada possa torná-lo mais impopular, o intelectual tem o dever de manifestar-se contra [essa] posição gregária – e que o custo pessoal dessa atitude vá para o diabo.” (Said, 1994, p.54) É claro que o discurso de Said se aplica a um contexto muito distinto. Ele pensa no papel do intelectual de forma abertamente política (e profundamente comprometida), enquanto Onetti o faz, em sua ficção, de forma explicitamente politicamente incorreta. Em comum existe a percepção de que o compromisso com a sinceridade tem um preço, às vezes muito alto. Não se é honesto impunemente. Não por acaso, os nomes de Sade e Oscar Wilde antes citados brevemente partem de situações de confinamento e, mais importante, um confinamento que, em ambos os casos, resulta da recusa em adequar-se, da persistência em um comportamento ultrajante para a moral da sociedade onde se inserem os escritores. O mesmo poderia ser dito de Rousseau, a quem a publicação de *Emílio ou da educação* obriga ao exílio. E quantos não foram, sob os governos autoritários da América Latina, os escritores perseguidos por manterem firme seu compromisso com a verdade?

Mas se o isolamento parece ser, para Onetti, a peça chave no seu ideal de escritor, é preciso pensar, também, de que forma esse isolamento se articula com sua explícita filiação a uma determinada linhagem literária. Se, por um lado, tanto em seus artigos críticos como em sua escrita ficcional (sobretudo em *El pozo*), Onetti cobra a singularidade e a independência do escritor, por outro lado ele não tem nenhum pudor em exhibir os rastros dos empréstimos tomados aos

autores de sua preferência ou de recomendar abertamente o emprego de modelos de escrita. Em outro artigo publicado em *Marcha*, em 1939, e intitulado *Cultura Uruguaya*, ele propõe: “El problema de las relaciones con Europa nos parece sencillo: importar de allí lo que no tenemos – técnica, oficio, seriedad. Pero nada más que eso. Aplicar estas cualidades a nuestra realidad y confiar en que el resto nos será dado por añadidura.” (Onetti, 1976, p.24) O conselho, até então, parece limitar-se ao método e à postura do escritor, mas em outro artigo, do mesmo ano, ele dirá ainda:

Luego de una generación de escritores profesionales – en el buen sentido de la palabra – de hombres que vivan para su oficio, lo amen y lo dominen, sería talvez posible producir un tipo de artista que nadie ha querido imitar entre nosotros, que Europa ya tiene y en el cual, felizmente para ella, abunda en Norteamérica. El escritor no hombre de letras, el anti-intelectual. Céline en Francia; Faulkner, Hemingway y tantos otros en U.S.A. (Idem, p.19)

Sua admiração, homenagem e voluntária contaminação pelo estilo de Faulkner é um reiterado traço da imagem de escritor que Onetti construiu desde o início de sua carreira literária e jornalística. Josefina Ludmer (1977) dedica ao tema um ensaio em que trata justamente de desvelar as citações (alguns diriam “plágio”) ao conto *A rose for Emily*, de Faulkner realizadas por Onetti em sua novela *La nobia robada*. E não foram poucas as declarações do próprio Onetti sobre esse parentesco literário, além do próprio *Requiem por Faulkner*, publicado em *Marcha* por ocasião do falecimento do escritor, em julho de 1962, que dá nome à compilação de seus textos jornalísticos publicada em 1976.

O isolamento, a dissidência, a solidão do escritor não descartam, portanto, a inserção em uma “família estética”. Essa aparente contradição gera um problema para os críticos que, como Mark Millington, buscam a coerência de um projeto formal nos escritos de Onetti:

So, on the one hand, the writer is alone, in an almost heroic solitude; on the other hand, he/she is encouraged to borrow from those writers Onetti decided to sanction. This is hardly coherent. (...) He may mean borrowing sentence structures or the idea of unrhetorical language; or he may mean techniques of character construction; or he may mean fragmentation in narrative structure or other innovations concerning narrative shaping and ordering. And he may mean all these things together. However, the problem is that techniques always already imply a view of the world, a way of understanding and so of constructing it. In other words, techniques (especially the highly “visible” techniques of 20’s and 30’s modernism) already state a lot about the world. To borrow technique is already a compromise with or a commitment to certain ways of constructing the world. (Millington, 1985, p.18)

Talvez seja demasiado cinismo argumentar, em favor de Onetti, que a independência extrema implica, também, a liberdade de se contradizer. Talvez seja melhor deixar que o escritor se defenda sozinho. Mas, de todo modo, a inquietação de Millington parece advir de uma interpretação exageradamente literal do que significa essa contradição, quando, em Onetti – repito – a verdade é literária, não necessariamente literal. Millington tem razão ao afirmar que a opção por uma determinada técnica implica a escolha de um modo de representar o mundo, de um recorte que nunca pode ser plenamente independente. Mas a questão é: alguém ainda espera essa inocência da arte? Se a independência absoluta é impossível, é justamente o gesto de escolha o que define a posição do artista. Barthes diz:

Não é dado ao escritor escolher a sua escrita numa espécie de arsenal atemporal de formas literárias. É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem escrituras possíveis de dado escritor: há uma História de Escrita; mas essa História é dúplice: no mesmo momento em que a História geral propõe – ou impõe – uma nova problemática da linguagem literária, a escrita permanece ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, pois a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas. A escrita é precisamente esse compromisso entre a liberdade e uma lembrança, é essa liberdade recordante que não é liberdade senão gesto de escolha, mas não mais na duração. Posso, sem dúvida, escolher hoje para mim esta ou aquela escrita, e nesse gesto afirmar a minha liberdade, pretender buscar um frescor ou uma tradição; já não a posso desenvolver numa duração sem me tornar pouco a pouco prisioneiro das palavras de outrem e até de minhas próprias palavras. (Barthes, 2004, pp.15-16)

A independência implica a liberdade de escolher, mas é inevitável que haja uma escolha. Onetti sabe que não está sozinho nem mesmo em sua defesa da solidão. Em outro necrológio para Faulkner, este publicado em *Acción*, diz ele:

Estuvo en su vida inmerso como nadie en la literatura, aún desde los años en que ni siquiera soñaba escribir.
 Pero el Buen Dios quiso preservarlo de uno de los aspectos más desagradables que puede ofrecer la personalidad de un hombre: nunca fue un intelectual, nunca se preocupó de la política de las letras.
 Obtenía en la noche y la soledad, sólo para sí mismo, sus triunfos y sus fracasos. Sabía que lo que llamamos éxito no pasa de una vanidad amañada: amigos, críticos, editores, modas. (Onetti, 1976, p.168)

Existe, sim, uma linhagem, da qual Onetti não faz nenhum segredo. Existe também, é claro, o recorte, a opção por uma determinada visão de mundo traduzida em técnica, como quer Millington. Mas um olhar um pouco mais atento a esse panteão de escritores eleitos por Onetti como os “imitáveis” ou simplesmente admiráveis mostrará que o ponto de intersecção entre eles está, justamente, na solidão, num gesto de independência que se estende das letras a essa ética da escrita, que vaza do papel para a vida do escritor. William Faulkner, Ferdinand Céline, Knut Hamsun, Roberto Arlt, Fiodor Dostoiévski. A plêiade de Onetti é constituída por um exército de solitários, com os quais ele forma uma contraditória comunidade de dissidentes.

Os parentescos saltam aos olhos. *El pozo* não é, afinal, uma coleção de “notas do subterrâneo”? Uma longa “viagem ao fim da noite”? O verbo ferino de Linacero é um elo de ligação com o Dr. Détouches. E o jornalista que escreve literatura de maneira um tanto rude, “sem saber escrever”, se parece menos com a figura de escritor que Onetti viria a ser que com o personagem Roberto Arlt, já então conhecido e admirado pelo uruguaio.¹⁷

Não é acidental, tampouco, que Arlt seja o único escritor latino-americano incluído no grupo. Arlt é um *outsider*, um escritor que não pertence aos círculos eruditos da Argentina de então, que aprendeu a escrever – como corre o mito – lendo histórias de aventuras e traduções baratas de romances russos. E é ele, ainda, quem inaugura a literatura urbana no Rio da Prata, à qual Onetti dará continuidade. Tanto Arlt como Onetti, não são simplesmente homens solitários escrevendo sobre homens solitários, mas estão sozinhos, também, dentro do contexto em que escrevem, não têm par.

Ao deixar as pegadas dos antecessores impressas em sua escrita, ademais, Onetti parece indicar a dissipação da idéia de origem (e de originalidade). A literatura sempre começa já na literatura. Assim, é possível que Linacero seja paralelamente a linha-zero mas também a impossibilidade de localizar essa linha. Eladio Linacero, então, “elude la línea-cero”.

¹⁷ Vale observar que *El pozo* precede o advento de Faulkner na formação de Onetti, que deixaria marcas visíveis nas obras posteriores.