

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ONETTI:
A ESCRITURA COMO UNIVERSO
AUTO-REFERENTE

Liliana Reales de Ruas

Florianópolis, outubro de 1997.

Liliana Reales de Ruas

**Onetti:
A escritura como universo
auto-referente**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de **Mestre em Literatura**, área de concentração em Teoria Literária.

Florianópolis, 1997

“ONETTI: A ESCRITURA COMO UNIVERSO AUTO-REFERENTE”

LILIANA ROSA REALES DE RUAS

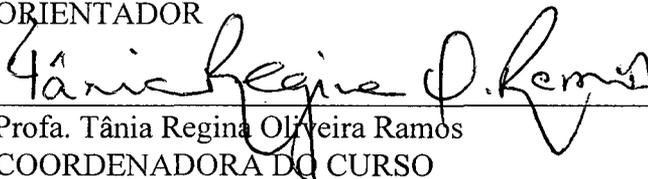
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Walter Carlos Costa
ORIENTADOR

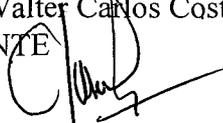


Profa. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Walter Carlos Costa
PRESIDENTE



Prof. Dr. Flávio Loureiro Chaves (UFSC/RS)



Prof. Dr. Pedro de Souza (UFSC)



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
SUPLENTE

A Giovanni e Domingo Reale.
E a Luciano Ruas.

Meus agradecimentos a Walter Costa, pela orientação, e a
Tânia Ramos, Mico Koga e Tânia Piacentini, pelo apoio.

Resumo

A narrativa de Juan Carlos Onetti constitui um importante momento, nas letras contemporâneas, de interiorização no mundo ficcional. Trata-se de um universo solipsista onde a escritura se sustenta da própria escritura, expondo a sua retórica constitutiva. Este trabalho procura mostrar como na sistemática exposição do ritual da escritura e na auto-referencialidade da obra, está implícita uma reflexão teórica sobre a narrativa e sobre a condição do homem como um ser que se define pela sua lingüisticidade.

A pesquisa se centra na análise do romance *Dejemos hablar al viento*, lido na sua instância de reflexão sobre a linguagem e a linguagem da ficção. Os diferentes aspectos do romance aqui analisados tentam mostrar a dialética da produção em Onetti, que persegue a realização artística da idéia de que a distância que separa a *palavra* da *coisa* se tornou um espaço incomensurável de virtualidade discursiva, onde naufraga a experiência humana.

Abstract

The narrative of Juan Carlos Onetti constitutes an important moment, in contemporary writing, of looking inward, into the world of fiction. We are confronted with a solipsistic universe where writing feeds on writing, exposing its own rhetorical substance. This study will demonstrate how, in the systematic exposition of the ritual of writing and the self-referentiality of the work there is implicit an reflection of narrative and on the condition of man as a being who defines himself by his capacity to use language.

The research focuses on an analysis of *Dejemos hablar al viento*, read as a reflection on language and on the language of fiction. Different aspects of the novel are analysed in order to show the dialectic of production in Onetti, who seeks artistic realisation of the idea that the distance which separates the *word* from the *thing* has become an unmeasurable space of discursive virtuality, in which human experience is irretrievably lost.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1 - A questão da linguagem	
1.1. Fingir para sobreviver.....	6
1.2. Sobre a justeza dos nomes.....	18
1.3. O signo como horizonte social.....	23
1.4. A contingência da linguagem.....	30
Capítulo 2 - A especularidade: triunfo da linguagem	
2.1. O mundo como espaço de inscrição.....	46
2.2. A literatura ficcional como reinscrição do mundo.....	52
2.3. O desdobramento: vitória da linguagem.....	59

Capítulo 3 - O espelho convexo de Onetti.....	63
3.1. Os reflexos de <i>Dejemos hablar al viento</i>	66
3.2. A vertigem referencial.....	71
3.3. Os desdobramentos.....	79
3.4. A recriação do mito.....	81
3.5. A instância produtiva: níveis narrativos.....	84
3.6. Contar mudando de níveis.....	87
3.7. A dialética da produção.....	90
3.8. A instância da leitura.....	95
3.9. O problema da <i>topografia</i>	103
Capítulo 4 - A interiorização no mundo narrativo.....	120
Bibliografia.....	154

Introdução

A obra de Onetti, escrita ao longo de 60 anos, entre 1933 e 1993, constitui um universo ficcional de grande coerência interna. Trata-se de uma complexa entidade ficcional que segue o rasto da relação da escritura com o mundo como recriação verbal, o mundo considerado como tecido de signos, de significantes, que formam um complexo aparelho de convenções desvinculadas definitivamente de sua origem remota, quando mundo empírico e mundo nomeado eram entendidos como uma só coisa. Ao se representar o mundo por meio de um pensamento lingüístico que só pode ser linear, que segue a lógica logocêntrica e que, por isso mesmo, é incapaz da compreensão simultânea, o homem tece uma teia de marcas verbais onde jazerá

prisioneiro para sempre. Só lhe resta representar a farsa de acreditar que ainda é capaz de re-escrever a sua própria vida e de descobrir na natureza o inusitado, o *novo*, no ato inútil de tentar vencer o espaço incomensurável que distanciou a *palavra* da *coisa*. É por isto que, tal como a experiência humana, o texto onettiano ensaia - a partir do imaginário - formas de espaço fundante, re-descrevendo e re-narrando o eu e o mundo, dobrando-se sobre si mesmo, atingindo uma especularidade cujo objeto é a própria narrativa.

A escritura de Onetti não opera como reflexo da “realidade objetiva” porque simplesmente, da perspectiva humana, ela não existe. O que existe é o seu *discurso*, o discurso sobre o mundo. A realidade referencial que gera esse discurso só existe para o homem como objeto dessa “narração” que o eu faz de si e de seu meio e, por isso mesmo, é inteiramente irreal. A linguagem se apresenta como instância mediadora entre o eu e o mundo externo. É nessa instância onde se desenvolve o ser do homem.

O objetivo deste trabalho é promover uma reflexão sobre a problemática da linguagem na obra de arte verbal. Tento decifrar a complexa teoria da narrativa velada, insinuada ou, na maioria das vezes, dissimulada, num texto que alude a sua própria retórica constitutiva. No texto onettiano é possível desvendar uma construção em primeiro grau que se desconstrói em segundo grau, desmistificando a ilusão de realidade e de referencialidade. Analiso aqui a consciência que a narrativa ficcional tem de si mesma como discurso, usando o texto onettiano como reservatório de exemplos sobre a crise da transparência

da linguagem e a crise da representação, e observo como a consciência desta crise conduz, no caso de Onetti, a uma narrativa dobrada sobre si mesma.

A perspectiva teórica que escolho é a da indagação sobre a linguagem literária como representação estética não do mundo e sim da representação do mundo, num jogo de espelhos que revela a linguagem como único meio de toda a experiência humana.

Neste caminho de indagação, descarto a idéia de que um texto, qualquer texto e, principalmente, o texto literário, “posea fundamentos para una lectura *adecuada*”¹. Existem “modos de ler” que poderão, ou não, identificar-se com o que Richard Rorty chama o “léxico último” de um determinado pensamento mas, nunca com a “verdade” última, “la última palabra, aquella donde la indagación y la historia hayan convergido, aquella que torna supérfluas la indagación y la historia posteriores”². Acredito na irredutibilidade do texto, em especial do texto da obra de arte verbal, a um sistema, a uma estrutura definitiva onde possa identificar-se um centro doador de sentidos. Acreditar num centro dessa natureza é acreditar numa verdade *além* da “verdade” transitória que constrói um determinado discurso. Entendo o centro como uma função, “una especie de no-lugar donde entra en juego un

¹POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra, Madrid, 1994, pág. 132.

²RORTY, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Trad. Alfredo Eduardo Sinnot. Paidós, Barcelona, 1996, pág. 116.

número infinito de substituciones de signos”³. Esta noção é de fundamental importância porque o que tenta justamente esta dissertação é propor que para Onetti o problema não se condensa apenas na suspeita sobre a falta de transparência da linguagem, como se existisse fora do eu uma verdade quase teológica que a linguagem devesse descobrir e representar com fidelidade. A reflexão onettiana se condensa na convicção de que a linguagem não é mais do que um código de metáforas que desenvolveu o poder de construir a sua própria realidade, uma realidade de caráter lingüístico; que para a perspectiva humana nenhuma verdade existe fora das que podem ser idealizadas pela lógica racional. O resto, ou são resíduos de teologia ou são lances de intuição que esbarram, necessariamente, na essência lingüística do pensamento, não admitindo a subversão da sua própria lógica constitutiva.

No primeiro capítulo, recorro aos postulados teóricos que dão a base onde se assenta a minha leitura de Onetti, de uma perspectiva da filosofia da linguagem. Assim, textos como os de Platão, Nietzsche, Bakhtin e Rorty, teóricos tão diferentes, surpreendem pela concepção tão similar da linguagem como fenômeno ontológico. Neles prevalece a idéia de que a linguagem é a gênese e o horizonte de toda experiência humana.

No segundo capítulo, abordo o problema da auto-referencialidade da linguagem da ficção como forma de transmutação estética de um

³POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra, Madrid, pág. 136.

fenômeno do cotidiano, ou seja, a própria linguagem quotidiana dobrada sobre si mesma. Aqui o trabalho se interroga sobre se a auto-referencialidade da obra de arte é uma saída para a lógica realista do romance naturalista, levando em conta que a lógica realista acredita num estatuto do real existente *per si* que a linguagem deve representar e de um pensamento pré-lingüístico que a linguagem deve expressar. Dentro da perspectiva teórica que assumo, o real se apresenta como *ilusão* de realidade já que ele será sempre mediatizado pela linguagem e a linguagem, toda linguagem, não passa de uma convenção incapaz de apreender o real e incapaz de ser abertura para o conhecimento em si. Deste modo, a linguagem da ficção se apresenta como representação da representação, criando um efeito especular.

No terceiro capítulo, analiso o fenômeno da auto-referencialidade da obra de arte verbal em *Dejemos hablar al viento*. Além de analisar os procedimentos de especularidade usados neste romance, analiso outros procedimentos que contribuem para a quebra da ilusão de realidade e combatem a lógica realista do romance naturalista.

Finalmente, no quarto capítulo, apresento os momentos mais importantes de auto-referencialidade da narrativa em contos e romances de Onetti com a finalidade de demonstrar que tais procedimentos são sistemáticos na sua obra e constituem a expressão de uma reflexão teórica sobre a narrativa ficcional contida nela.

CAPITULO 1

A QUESTÃO DA LINGUAGEM

...intentamos llegar al punto en que ya no veneramos *nada*, en el que a *nada* tratamos como a una cuasidivinidad, en el que tratamos a *todo* - nuestro lenguaje, nuestra consciencia, nuestra comunidad - como un producto del tiempo y del azar.

Richard Rorty

1.1 Fingir para sobreviver

Parece existir hoje um consenso em relação ao conceito de homem como animal de linguagem, ou seja, aquele ser que realiza a sua humanidade pela linguagem. Esta nova consciência, que prioriza algumas indagações filosóficas em torno do problema, lança uma

dúvida essencial, já não em relação à capacidade da linguagem de *expressar* o pensamento e sim em seu papel determinante na própria genealogia do pensamento. Esta noção parte da idéia de que não existe um pensamento pré-lingüístico, ou seja, que não existe um pensamento que a linguagem possa ou não possa expressar, pois pensamento e linguagem se confundem, ou, como afirma Foucault: “A passagem ontológica que o verbo *ser* assegurava entre falar e pensar acha-se rompida: a linguagem, desde logo, adquire um ser próprio. E é esse ser que detém as leis que o regem”⁴(p. 311).

Colocada a linguagem no lugar de objeto de estudos como constituidora de mundo, iniciou-se a chamanda “virada lingüística” das ciências humanas no caminho de formação da consciência lingüística contemporânea. Esta “virada” teria desenhado uma encruzilhada bastante singular. Se o pensamento é lingüístico, se ele é pura linguagem e a linguagem é de natureza linear como o são as classificações e hierarquias que ela constrói, pois ela é a “instauração profunda da ordem no espaço” (Foucault, p.56), o homem parece ter chegado a uma reveladora e lúcida toma de consciência sobre seu estar no mundo, mas, também, ao reconhecimento da inviolabilidade das coordenadas onde se desenvolve a sua vida. Como se interroga Foucault, “posso eu dizer, com efeito, que sou essa linguagem que falo e na qual meu pensamento desliza ao ponto de nela encontrar o sistema de todas as suas possibilidades próprias, mas que, no entanto, só existe

⁴FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. Martins Fontes, São Paulo, 1995.

sob o peso de sedimentações que ela jamais será capaz de atualizar inteiramente? (p. 340). Esta inquietação do pensador francês está também presente na indagação de Richard Rorty sobre em que consiste a realização da humanidade, ou em que consiste ser homem. Rorty prefere situar a pergunta dentro de um determinado marco histórico e por isso, ele se interroga sob a luz que o “giro historicista” poderia trazer para uma melhor compreensão do problema. Assim, ele traça o perfil dos “ironistas liberais”, ou seja das “personas que reconocen las contingencias de sus creencias y de sus deseos más fundamentales; personas lo bastante historicistas y nominalistas para haber abandonado la idea de que esas creencias y esos deseos fundamentales remiten a algo que está más allá del tiempo y del azar” ⁵(p. 17). A partir desta perspectiva ironista, Rorty reconhece que é, em definitivo, o “léxico último” de uma determinada época que determina as “verdades” e conforma o “senso comum” imperante. Romper as sedimentações que a linguagem impõe se torna possível, para ele, através da prática da “redescrição de si mesmo”, uma prática constante que aspira à Liberdade mais do que à Verdade. Como vemos, tanto para Foucault como para Rorty, a linguagem ocupa um papel central na indagação sobre o ser do homem. Mas, ambos pensadores coincidem no reconhecimento, hoje quase unânime, de que foi Nietzsche o primeiro a colocar a questão de maneira radical:

⁵RORTY, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Trad. Alfredo Eduardo Sinnot. Paidós, Barcelona, 1996.

A linguagem só entrou diretamente e por si própria no campo do pensamento no fim do século XIX. Poder-se-ia mesmo dizer no século XX, se Nietzsche, o filólogo - e nisso também era ele tão erudito, a esse respeito sabia tanto e escrevia tão bons livros -, não tivesse sido o primeiro a aproximar a tarefa filosófica de uma reflexão radical sobre a linguagem⁶.

Quando em 1873, o jovem Nietzsche ditou a seu amigo Gersdoff o ensaio, que só seria publicado em 1903, “Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral”⁷, estava lançando uma surpreendente crítica sobre a idéia de linguagem manejada até então, sobre a noção de verdade e sobre a relevância da existência do animal inteligente no universo.

Nietzsche esboçou naquele breve ensaio - onde é possível localizar o início de uma crescente desconfiança sobre a transparência e a capacidade de abertura de mundo da linguagem - uma crítica contundente à noção de verdade como algo *além* da contingência e desvinculado do discurso, ou “léxico último” de cada época, como prefere Rorty, mas possível de ser apreendido por ele. O desejo de desvendar as raízes ocultas de um conceito de verdade dessa natureza, conduziu o pensador alemão a lançar sua radical suspeita sobre a relação da verdade com a linguagem. Mas, é interessante analisar o caminho pelo qual Nietzsche chega à necessidade de levantar semelhante dúvida.

⁶FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. Martins Fontes, São Paulo, 1995, pág. 321.

⁷NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Luis Valdés y Teresa Orduña. Tecnos, Madrid, 1996.

Nietzsche já estava esboçando neste ensaio o começo da sua análise genealógica do sentimento, um caminho que ele percorre para indagar e demonstrar as origens emocionais do pensamento e suas cadeias de valorações e juízos e, em definitivo, a consciência do estar no mundo do homem. Mas, parece ter como ponto de partida uma crítica ao modo como o homem se representa esse seu estar no mundo. Para Nietzsche, o momento em que “animales inteligentes inventaron el conocimiento” foi “el minuto más altanero y falaz de la ‘Historia Universal’” (p. 17). Ou seja, o momento em que o homem se distancia de seu meio colocando entre ele e si a intermediação do conhecimento racional ou pensamento lógico. Quando ele deixa de conviver com o mundo sensível numa relação mítica é o momento em que se inicia a arquitetura de um complexo aparelho de representações que, pela absoluta impossibilidade de serem infinitas, cede a uma cadeia substitutiva que irá deslocando - infinitamente? - seus centros de verdade.

Para Nietzsche, o intelecto, através do qual o homem toma consciência de seu estar no mundo, aquele que o conserva apenas “um minuto na existência” é, paradoxalmente, o responsável por sua valoração equivocada da existência por seu efeito narcisista, já que “proporciona la más adulatora valoración sobre el conocimiento mismo” (p. 18). Posto o homem nesse beco sem saída, nesse labirinto de virtualidade e espelhismos de referências onde o real se torna irreconhecível e tudo vira puro efeito de realidade, nada teria restado a não ser a “arte de *fingir*”. Este fingir, esta farsa iniludível, teria traçado

a cartografia de um “convencionalismo encobridor” que faz duvidar sobre uma sincera inclinação pela verdade.

A inclinação ou impulso pela verdade nada mais seria do que o resultado da necessidade de tentar pôr ordem no caos por meio de um “tratado de paz”. É este tratado de paz que “fija lo que a partir de entonces ha de ser ‘verdad’, es decir, se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por la primera vez el contraste entre verdad y mentira” (p. 20). É importante considerar aqui as duas implicações basilares que se depreendem desta afirmação. Em primeiro lugar, a necessidade de vida gregária dos falantes determinaria a formação das convenções lingüísticas e a atribuição dos centros de verdade e mentira contidos no discurso. Quer dizer, mais do que levados pela *pura* necessidade de comunicação, os homens teriam formulado as convenções discursivas antes pela premência de definir claramente as relações de poder a partir da demarcação dos centros de verdade e, por oposição, dos centros de mentira. Provavelmente o momento de *pura* intenção de comunicação teria sido uma fugaz etapa da existência humana. Em segundo lugar, a linguagem teria sido, mais do que o transparente e descompromissado instrumento de uma instintiva necessidade de comunicação, o cúmplice do impulso de poder de seus inventores. A sua capacidade de legislar sobre verdade e mentira seria a principal arma de preservação de valores nascidos à sombra da ambição e da intolerância. Amparados por este poder legislativo, os homens teriam conseguido traçar um primeiro

tratado de paz e, para conservá-lo, teriam-no defendido pagando o preço de viver na fraude, na encenação e na farsa.

Para Nietzsche, o homem somente deseja a verdade pelo conforto que ela lhe pode oferecer ordenando o caos e definindo as relações de poder, mas nunca por um genuíno impulso de verdade nem por um anseio de conhecimento puro. Vivendo no esquecimento de que o conceito não é mais do que uma metáfora, o homem atribui ao conceito o caráter de uma realidade que, no entanto, poderá ser questionado por outro conceito, mas sempre nascido do jogo de substituições e não da “coisa em si”, quer dizer, da “verdade pura, sem conseqüências” (p. 22). A abertura para “a coisa em si” exigiria o esquecimento do sistema de mentiras e verdades e a abertura para a *imaginação* descomprometida, ou seja, para aquele gesto essencial que poderia devolver ao homem a *liberdade* perdida, que indicasse a porta pela qual abandonaria seu mundo de ilusões e tautologias para ingressar, se não numa espécie de paraíso perdido, pelo menos num território onde ele se permitisse se *surpreender*.

Ao desmistificar a oposição entre linguagem literal e linguagem figurada, Nietzsche elimina a tensão entre ambas inclinando-se pela segunda. Se toda linguagem é figurada, absolutamente nenhuma palavra é a coisa e todas as palavras seriam apenas metáforas. Um discurso construído por metáforas é um discurso vazio, preenchido, arbitraria e contingentemente, pela *relação* do homem com a coisa. As palavras revelariam, então, a *leitura* que o homem faz das coisas, ou seja, poria de manifesto o modo pelo qual o homem se relaciona com as coisas:

como *leitor*. O mundo-livro, como obra aberta, como obra em constante re-descrição, se realiza pela leitura. Aqui poderia estar a origem primogênita de toda narrativa, oral e escrita. Ler o mundo e narrá-lo, talvez seja este o perpétuo ritual que o homem está destinado a cumprir durante a sua existência no universo.

O pacto que a sociedade *assina* para que a convivência se torne possível, ou seja, determinando e canonizando as relações de poder, define a veracidade como o uso das “metáforas usuais” (p. 25). Isto, nas palavras de Richard Rorty, significa que essas metáforas formam o conjunto de palavras que os seres humanos levam consigo e usam “para justificar sus acciones, sus creencias y sus vidas” (Rorty, p. 91). A respeito disto, Nietzsche se pergunta:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal (p. 25).

Para Nietzsche, é no esquecimento de que a palavra não é mais do que metáfora que o homem teria encontrado o alicerce para elaborar um mundo de conceitos com a ilusão de ter construído um sólido edifício de verdades, onde ele busca refúgio para a sua efêmera e frágil existência. É neste momento, nos diz ele, que “el hombre pone sus

actos, como ser racional, bajo el dominio de las abstracciones; ya no tolera más ser arrastrado por las impresiones repentinas, por las intuiciones” (p. 26). A intuição, ou seja, a abertura para o novo, para aquilo que possa ainda surpreendê-lo, apresenta-se-lhe como inconveniente e inconfiável, pois:

Todo lo que eleva al hombre por encima del animal depende de esa capacidad de volatilizar las metáforas intuitivas en un esquema: en suma, de la capacidad de disolver una figura en un concepto. En el ámbito de esos esquemas es posible algo que jamás podría conseguirse bajo las primitivas impresiones intuitivas: construir un orden piramidal por castas y grados; instituir un mundo nuevo de leyes, privilegios, subordinaciones y delimitaciones, que ahora se contraponen al otro mundo de las primitivas impresiones intuitivas como lo más firme, lo más general, lo mejor conocido y lo más humano y, por tanto, como una instancia reguladora e imperativa. (p. 26)

O que preocupa Nietzsche é precisamente a falta de prerrogativas que suas elucubrações vão revelando. Se se descarta - e ele o faz - a possibilidade de uma verdade ontológica, no sentido clássico, ou seja, da conformidade das coisas com o entendimento divino; se se descarta a possibilidade de uma verdade lógica, também no sentido clássico, ou seja da conformidade de nosso pensamento com a realidade das coisas, realidade que estaria vedada pelo caminho do pensamento lógico, resta a hipótese de uma verdade “extra-moral”, no sentido da conformidade da nossa linguagem com o nosso pensamento, já que a linguagem para Nietzsche raramente está comprometida com um pensamento dirigido à busca do conhecimento em si, “sem conseqüências”.

Se para o relato bíblico a mediação simbólica entre a linguagem e o que ela designa e a superioridade do homem perante os outros seres da natureza que ele designa, não é objeto de nenhuma desconfiança, depois da “morte de Deus” esta mediação entra em crise. Para o homem bíblico, foi Deus que lhe concedeu o poder de designação. Deus lhe concedeu este poder a um ser criado a sua imagem e semelhança. Então, este ser teria sido dotado da perspectiva “correta”, pois Deus teria criado o homem para ser senhor sobre todos os outros seres. Já o homem nietzschiano não dispõe da certeza de ter a “percepção correta” porque não dispõe da certeza da existência de Deus e muito menos de ter sido criado a sua imagem. Para Nietzsche a “percepção correta” é uma medida “da que não se dispõe” (p. 29):

Pero, por lo demás, la “percepción correcta” - es decir, la expresión adecuada de un objeto en el sujeto - me parece un absurdo lleno de contradicciones, puesto que entre dos esferas absolutamente distintas, como lo son el sujeto y el objeto, no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión, sino, a lo sumo, una conducta *estética*, quiero decir: un extrapolar alusivo, un traducir balbuciente a un lenguaje completamente extraño, para lo que, en todo caso, se necesita una esfera intermedia y una fuerza mediadora, libres ambas para poetizar e inventar. (pp. 29-30)

Esse poetizar e inventar, essa necessidade de criar mitos e metáforas, justificadamente, porque são indispensáveis à vida gregária, viria a demonstrar a relatividade dos conceitos de “falso” e “verdadeiro”, conceitos sobre os quais repousam as ciências. Questionando que a percepção humana seja a correta - pois Nietzsche não esquece os caminhos anatômicos e fisiológicos pelos quais as percepções, em

impulsos nervosos, viram metáforas - ele conclui que poderia conceber-se a natureza como uma “criação altamente subjetiva” (p. 31):

Entonces, ¿qué es, en suma, para nosotros una ley de la naturaleza? No nos es conocida en sí, sino solamente por sus efectos, es decir, en sus relaciones, com otras leyes de la naturaleza que, a su vez, sólo nos son conocidas como sumas de relaciones. Por consiguiente, todas esas relaciones no hacen más que remitir continuamente unas a otras y nos resultan completamente incomprensibles en su esencia; en realidad sólo conocemos de ellas lo que nosotros aportamos: el tiempo, el espacio, por tanto las relaciones de sucesión y los números. (pp. 31-32)

Na segunda parte deste breve ensaio, Nietzsche traça um esboço do que se poderia chamar uma filosofia da arte como metáfora desreguladora e subversiva do mundo de conceitos onde o homem racional entrincheira a sua vida. Aqui, ele opõe o homem racional ao homem intuitivo, sendo ambos construtores de metáforas mas, um questionando e contrariando a tarefa do outro. Enquanto o racional edifica seu “mundo regular y rígido que le sirve de fortaleza” (p. 34), o intuitivo procura novos caminhos para a sua atividade de fazedor de metáforas, encontrando seu rumo no mito e na arte. Este último, introduz “nuevas extrapolaciones, metáforas y metonimias; continuamente muestra el afán de configurar el mundo existente del hombre despierto, haciéndolo tan abigarradamente irregular, tan inconsecuente, tan inconexo, tan encantador y eternamente nuevo, como lo es el mundo de los sueños” (p.34). Nietzsche mostra neste esboço a sua jovem visão romântica do artista como dionisíaco gênio criador e como *malin génie*, cuja relação lúdica com a vida o leva a

divertir-se desmontando alegremente o que a apolínea e estóica infelicidade do racional demorou em construir. Esse homem lúdico é aquele que consegue em alguns momentos desgarrar o tecido de conceitos pela arte, introduzindo o *novo* com as suas sensações de liberdade.

Ao longo de sua vida, Nietzsche voltará a refletir sobre “verdades e mentiras” e suas idéias sobre a vontade de ilusão no homem, ou seja, o homem como construtor de metáforas e de todo um sistema lógico de representação do mundo - que não é mais do que uma abstração metafórica de seu modo de se relacionar com o mundo - continuarão ocupando a sua atenção como crítica a uma humanidade tão laboriosamente dedicada à construção de um mundo ordenado “cientificamente”. A pulsão de classificar, sistematizar, determinar conceitos como Sujeito e Objeto, Causa e Efeito, ou seja, o impulso de criação de “ficções”, Nietzsche considera-o necessário à vida gregária mas, alerta que:

deberían ser usados solamente como conceptos puros, esto es, como ficciones convencionales con el propósito de definir, entender y explicar... Somos nosotros mismos los que inventamos las causas... interdependencia, relatividad, impulso, número, ley, libertad, fin; y, cuando leemos este mundo de signos en las cosas como algo realmente existente y mezclado con ellas, simplemente estamos haciendo lo que seimpre hemos hecho, es decir, mitologizar⁸.

⁸Citação de Vaihinger, Hans. “La voluntad de ilusión en Nietzsche”, in: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Luis Valdés y Teresa Orduña. Tecnos, Madrid, 1966, pág. 72.

Esta ficção só teria, segundo ele, um valor de sobrevivência para o homem. Nietzsche chama estas ilusões de “perspectivas”. É justamente esta perspectiva de auto-engano consciente aquela que o homem perdeu de vista ao longo de sua história de fazedor de metáforas, tomando a ficção como realidade. Esta perspectiva, através da qual o homem se situa no mundo, não é mais válida para Nietzsche do que a perspectiva com a que contava o homem pré-lógico pois ambas são formas de mitologizar. E são, para ele, as categorias gramático-lógicas do intelecto humano as que formam o aparelho falsificador que regula toda sua existência. Elas, as categorias gramático-lógicas, são a arma principal com que contam as ficções reguladoras da convivência humana.

1.2 Sobre a justeza dos nomes

Mas, na Grécia antiga, o problema da linguagem já foi motivo de profunda reflexão, não apenas como mera instância de comunicação inter-subjetiva, também, como o faria Nietzsche muito mais tarde, enquanto instância de conhecimento e acesso à verdade. Assim o mostra o diálogo de Platão, *Crátilo, ou a justeza dos nomes*⁹. O que

⁹PLATÃO. “Crátilo ou a justeza dos nomes”, in: *Diálogos*, Volume IX. Trad. Carlos Alberto Nunes. Universidade Federal do Pará, Pará, 1973.

problematiza o texto platônico é a consciência da impossibilidade de se chegar ao ideal de conhecimento *da coisa em si* pela linguagem. É interessante observar que no texto platônico, Sócrates é levado, pelo tecido de seu próprio raciocínio, a adotar uma atitude conciliatória, entre o perspectivismo de Protágoras, exposto por Hermógenes, e a necessidade de defender a essência das coisas e a permanência dos valores intrínsecos aos que se alia o poder legislativo das palavras. Vejamos como se desenvolve o diálogo.

Hermógenes abre a polêmica questionando a suposta adequação do nome à coisa, a suposta transparência da linguagem. Nesta dúvida, é possível encontrar a fonte de uma problemática ocidental que, depois da renovação que sofreu à luz da reflexão nietzscheana, como acabamos de analisar, adota proporções iniludíveis. Hermógenes, influenciado pelas idéias de Protágoras, expõe a sua dúvida sobre se a “justeza dos nomes se baseia em outra coisa que não seja convenção e acordo” e acrescenta: “Nenhum nome é dado por natureza a qualquer coisa, mas pela lei e o costume dos que se habituaram a chamá-la dessa maneira” (384,d). Diôgenes Laértios lembra que Protágoras, “em sua dialética, relegou a plano secundário a significação dos termos e se ateve somente a jogos de palavras...”¹⁰(p. 265). Sabemos que para Sócrates, no seu intento de dar fundamentos fortes a uma Grécia em franco crescimento econômico e a um sistema aristocrático ameaçado pela democracia, definiu como tarefa urgente de seu ideário político-filosófico, o combate aos sofistas

¹⁰LAERTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas de filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Editora da Universidade de Brasília, Brasília, 1988.

e a seu relativismo e perspectivismo que colocavam em risco a formação de uma ideologia amparada em verdades de caráter ontológico. Sendo assim, Sócrates teve de acreditar e defender uma natureza intrínseca em todas as coisas que dariam a medida do verdadeiro e, por oposição, do falso, estabelecendo a distinção entre o aparente e o permanente, por ser imutável e significar a *essência* da coisa. Isto se opõe frontalmente à idéia de Protágoras segundo a qual “o homem é a medida de todas as coisas” (Laêrtios, p. 264), que defende um perspectivismo radical e, por isso, inaceitável para os princípios da academia platônica. É importante lembrar aqui a crítica a Sócrates de Deleuze que o lê como o início do “tipo de filósofo voluntária e subtilmente submisso” a valores que deverão ser defendidos em concomitância com interesses estabelecidos. Segundo Deleuze:

A degenerescência da filosofia aparece claramente com Sócrates. Se definirmos a metafísica pela distinção de dois mundos, pela oposição da essência e da aparência, do verdadeiro e do falso, do inteligível e do sensível, é preciso dizer que Sócrates inventou a metafísica: ele faz da vida qualquer coisa que deve ser julgada, medida, limitada, e do pensamento, uma medida, um limite que exerce em nome de valores superiores - o Divino, o Verdadeiro, o Belo, o Bem...¹¹(pp. 19-20).

Ao longo do diálogo, Sócrates tenta encontrar uma saída conciliatória mostrando a Hermógenes que a tese de Crátilo não é totalmente errada, ou seja, que é correto acreditar que “os nomes das

¹¹DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Eds. 70, Lisboa, s/d.

coisas derivam de sua natureza e que nem todo homem é formador de nomes, mas apenas aquele que, olhando para o nome que cada coisa tem por natureza, sabe como exprimir com letras e sílabas sua idéia fundamental” (Platão, 390,e). E ainda, que com nomes relacionados com as “coisas eternas e a natureza... deve ter havido bastante critério na escolha, sendo possível até, que uns tantos houvessem sido formados por algum poder divino, superior aos homens” (397,c). Logo adiante chegar a afirmar:

Eu também defendo o princípio de que os nomes devem assemelhar-se quanto possível à coisa representada; porém, receio muito que, de fato, como disse há pouco Hermógenes, seja bastante precária a tal força de atração da semelhança e que nos vejamos forçados a recorrer a esse expediente banal, a convenção, para a correta imposição dos nomes. Sem dúvida alguma, o ideal seria que todas as palavras, ou a maioria delas, fossem semelhantes, isto é, apropriadas às coisas designadas; o pior seria o contrário disso. (435,d)

Sócrates sabe que a tese de Crátilo não é totalmente admissível e que Protágoras-Hermógenes têm, ao menos, algo de razão, mas também sabe que não é possível concordar com as teses protagóricas sem pôr em risco a própria base de sua crítica aos sofistas. É por isso que ele precisa reforçar o poder da linguagem como aparelho de significações objetivas de acordo com a essência das coisas e não arbitrário e determinado pela convenção. Para isto, Sócrates argumenta que não é qualquer um que pode nomear, só pode fazê-lo o *legislador*, aquele que capta a essência oculta da coisa. Mas, sabendo que seu argumento pode ser facilmente contestado, ele esgrime a idéia de que a linguagem é útil

para fins *instrutivos* e que a busca da verdade poderá se realizar pela pesquisa e investigação, sem o auxílio dos nomes. O texto platônico diz:

O modo de alcançar o conhecimento das coisas, ou de descobri-las, é questão que talvez ultrapasse a minha e a tua capacidade. Baste-nos termos chegado à conclusão de que não é por meio de seus nomes que devemos procurar conhecer ou estudar as coisas, mas, de preferência, por meio delas próprias. (439,b)

Se não se tem certeza sobre a capacidade da linguagem de ser abertura de mundo e de conhecimento, pelo menos ela é necessária para a instrução do cidadão comum. A abertura para o “verdadeiro” conhecimento está na apreensão da “coisa em si”, tarefa que corresponde ao “pensador”. Ele deverá apreender a imagem da coisa e refletir sobre se o nome dela é apropriado a essa imagem. Mais do que defender a confiabilidade do nome, Sócrates precisa defender a idéia de uma essência permanente que combata o perspectivismo sofista. Esta permanência imutável, aquilo que é, se não for imutável: “...nunca poderá ser conhecido por ninguém; pois no instante preciso em que o observador se aproximasse dele para conhecê-lo, ele se transformaria noutra coisa diferente, de forma que não se poderia conhecer a sua natureza ou o seu estado. Não há conhecimento que conheça o objeto do conhecimento que não se encontra em nenhum estado” (440,a).

1.3. O signo e o horizonte social

Se Nietzsche abriu o caminho da consciência lingüística contemporânea vinculando pensamento e fala, razão e linguagem e verdade e linguagem, traçando assim as coordenadas que a partir de então percorreriam as novas indagações filosóficas sobre a linguagem, é Bakhtin, em 1929, quem dará um impulso fundamental à teoria da linguagem como constituidora de mundo mas, agora já não da perspectiva da subjetividade, como em Nietzsche, e sim do ponto de vista social. Seu livro *Marxismo e filosofia da linguagem*¹² representou uma contribuição decisiva ao problema da vertigem referencial detectada pelos pensadores que se enquadram dentro do que se chama o “giro lingüístico” das ciências humanas. O próprio Bakhtin já percebera que “a filosofia burguesa contemporânea está se desenvolvendo *sob o signo da palavra*” (p. 26). Mas, foi ele o primeiro pesquisador que, de uma perspectiva marxista, deslocou o velho eixo consciência-mundo para o eixo consciência-linguagem, interrogando-se sobre como a linguagem determina a consciência mas, antes, como a *ideologia* determina a linguagem e, em definitivo, como a ideologia determina a consciência *pela linguagem*.

¹²BAKHTIN, Mikhail, *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Hucitec, São Paulo, 1992. Este livro foi publicado na União Soviética em 1929 sob a assinatura de V.N. Volochinov, discípulo de Bakhtin. Posteriormente, foi atribuído a Bakhtin, segundo afirma Roman Jakobson no prólogo do mesmo livro.

Para Bakhtin não existe um pensamento pré-lingüístico, pensamento e linguagem caminham juntos e ambos estão determinados pela comunicação que se estabelece entre os seres *em sociedade*. Colocada a língua como fato social mais do que como idealizado instrumento de “abertura de mundo”, ou seja como instrumento do pensamento para aceder à idéia *pura* e exprimi-la, a língua aparece como constitutiva do pensamento gramático-lógico de ordenação do mundo. Mas, trata-se agora não somente da ordenação do mundo empírico-sensível, também do mundo social. E é essa organização social do mundo que estabelecerá as ideologias reguladoras do comportamento em todos os aspectos da vida: científico, emocional, artístico, produtivo, moral, religioso, etc. Para Bakhtin, “um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma realidade que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*” (p. 31). E, sendo assim, “todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.) O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico*” (p. 32).

Se esta definição de signo e sua vinculação com as ideologias hoje não nos parece novidade, o ponto, no entanto, onde inova a teoria de

Bakhtin é no que se refere à localização do signo. Para ele, cada signo não é um *reflexo* da realidade, é “um fragmento material dessa realidade” (p. 33). Assim, ele ocupa o lugar de um fenômeno do mundo externo, ou seja ele se *constitui numa realidade* que ocuparia a densa camada entre o *eu* primogênito e o mundo empírico-sensível. O processo de formação da consciência mergulharia nessa densa camada para poder realizar-se. Para o pensador russo este é um ponto fundamental de sua teoria sobre o signo. Pois, enquanto “a filosofia idealista e a visão psicologista da cultura situam a ideologia na consciência” (p. 33), sendo o signo uma exteriorização da compreensão, “eles esquecem que a própria compreensão não pode manifestar-se senão através de um material semiótico (por exemplo o discurso interior), que o signo se opõe ao signo, que *a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signo*” (p. 33).

Sem o processo de interação social, sem o *diálogo* que se estabelece entre os seres de uma mesma comunidade semiótica e, portanto, ideológica, não há constituição da consciência, pois, como afirma Bakhtin, “a consciência individual é um fato socio-ideológico” (p. 35). Justamente, a insistência de Bakhtin em definir claramente este conceito aponta para a necessidade de contestar a teoria idealista e o positivismo psicologista que situam a ideologia na consciência individual esquecendo que ela se constitui como resultado da interação e diálogo social. Esta interação e este diálogo social são o terreno onde se forma e cultiva o material semiótico que dará *significação* à ação, a

significação que formará a consciência individual. O mundo desconhece tentativas de constituição de consciência individual *não ideológicas*, pois a ideologia é a materialização da vida gregária. E, por isso a consciência individual deve ser “explicada a partir do meio ideológico e social” (p. 35).

Para Bakhtin, o aspecto semiótico da comunicação como condicionante da consciência individual aparece de forma clara na linguagem. Aliás, para ele “*a palavra é o fenômeno ideológico por excelência*. A realidade de toda palavra é absorvida por sua função de signo” (p. 36). É claro que a linguagem é um aspecto fundamental para o estudo das ideologias. Mas, o que aqui nos interessa é destacar o papel determinante da linguagem na formação da consciência individual, consciência que somente se constitui pela linguagem, que já é um produto ideológico. Pois, o *estar no mundo* é um estar num mundo *já* constituído, menos ou mais organizado, mas onde o indivíduo é jogado de uma vez e para sempre sem maiores possibilidades de subversão de uma nomeação milenar que já constituiu um código fechado, difícil de rasgar na sua estrutura mais profunda, formada por uma trama incomensurável de fios ideológicos.

Mas, por outro lado, sendo a palavra um consenso social também ela é o material produzido pelo organismo individual que a determina como “*material semiótico da vida interior, da consciência (discurso interior)*” (p. 37). Sem esse discurso interior não há consciência individual. Este discurso interior se manifesta em forma de *diálogo* interior que opera

num sistema de duplos e diferenças dando conta da tensão entre os opostos.

Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica - todos os signos não verbais - banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (p. 38)

Ou, como afirma Gadamer, “a linguagem é o meio universal pelo qual se realiza a compreensão mesma”¹³. Assim, a consciência verbalmente constituída absorve qualquer signo cultural em *todo* processo de compreensão e cognição. Deste modo, qualquer transformação individual ou social estará prontamente indicada pela palavra. Mas, sabendo que todo signo, e a palavra dentre eles, é produto de um consenso social, devemos concordar com Bakhtin em que este consenso se produz sob determinados condicionamentos sociais como as relações de poder e de produção e todas as hierarquizações que destas relações se depreendem, fato nem sempre lembrado pelos teóricos que não se adscrevem a um pensamento marxista.

Considero importante, dentro da reflexão sobre a linguagem que aqui se propõe, incluir o horizonte social que Bakhtin dá ao problema. Vista a questão da linguagem desta perspectiva, emerge a convicção

¹³GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método - Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Sígueme, Salamanca, 1996, pág. 467.

bakhtiniana de que o signo é depositário de um índice de valor definido pelas relações de poder no convívio social. Se conceitos como o de *luta de classes* não fazem mais parte do “léxico último” do pensamento pós-marxista, é impossível negar a permanência da *luta de interesses* na tensão que marca a “nova” organização do mundo. Assim, resulta totalmente atual a convicção de Bakhtin - expressa por Deleuze com outras palavras - sobre o índice de valor do signo: “A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter inatingível e acima das diferenças de classes, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente” (Bakhtin, p. 47). Deleuze o diz da seguinte maneira:

Portanto, era fatal que a filosofia só se desenvolvesse na história degenerando, voltando-se contra si, deixando-se prender a sua máscara. Em vez da unidade de uma vida ativa e de um pensamento afirmativo, vemos o pensamento dar-se por tarefa julgar a vida, de lhe opor valores pretensamente superiores, de a medir com esses valores e de a limitar, a condenar. Ao mesmo tempo que o pensamento se torna assim negativo, vemos a vida depreciar-se, deixar de ser ativa, reduzir-se às suas formas mais fracas, doentias, só compatíveis com os valores ditos superiores¹⁴.(pp. 18-19)

Para Bakhtin, o signo e, obviamente, a palavra, inclui uma *dialética interna* que a classe dominante ou as forças conservadoras tendem a negar como forma de ocultação do *outro*, ou da outra face da contradição dialética implícita em todo signo, para a preservação das

¹⁴DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Eds. 70, Lisboa, s/d.

verdades estabelecidas: “Toda verdade viva não pode deixar de aparecer para alguns a maior das mentiras”, afirma Bakhtin em *Filosofia da Linguagem* (p. 17).

Seguindo o rasto da indagação sobre a questão da linguagem como eixo fundamental para o trabalho das ciências humanas contemporâneas, Bakhtin não deixa de advertir que o problema deve ser urgentemente considerado nas investigações sobre a formação do psiquismo individual e do corpo social. Para ele, “a palavra (o *discurso interior*) se revela como o material semiótico privilegiado do psiquismo”. E, “a exclusão da palavra reduziria o psiquismo a quase nada, enquanto que a exclusão de todos os outros movimentos expressivos a diminuiriam muito pouco” (p. 52). A formação do psiquismo individual e da ideologia social se interagem continuamente e de forma obrigatória. Todo signo ideológico exterior “banha-se nos signos interiores, na consciência” (p. 57) e a consciência, como vimos, se constitui a partir da assimilação dos signos exteriores. E o “signo interior por excelência é a palavra, o discurso interior” (p. 62). Bakhtin adverte que este discurso interior se dá sob a forma de réplica de um diálogo mais do que de um monólogo. Seriam diálogos concatenados que, evidentemente, não seguem as regras da gramática nem da lógica. Mas, quando o diálogo interior é regido pela necessidade cognitiva, então este diálogo, este material verbal, é quem organiza a atividade mental.

Uma das críticas que poderiam ser feitas a esta teoria bakhtiniana da linguagem seria a ênfase colocada na quase dissolução da

individualidade no social, aspecto, no entanto, tão bem contemplado no seu *Problemas da poética de Dostoiévski*¹⁵, como lembra Sultana Wahnón¹⁶. Concordo, no entanto, com a idéia de que a individualidade consciente de si, não poderia nunca constituir-se fora do contexto social e fora da lingüisticidade. Qualquer outra explicação implicaria aceitar a possibilidade rousseuniana de que as línguas não tenham conseguido constituir-se por meios puramente humanos, o que deixaria aberta a intervenção de *algo* sobre-humano que legasse ao homem a sua capacidade lingüística e, por ela, a consciência de si.

Veremos agora como Richard Rorty reflete sobre o problema dos aspectos individual e social da linguagem.

1.4. A contingência da linguagem

Depois do subjetivismo perspectivista de Nietzsche e o sociologismo marxista de Bakhtin, que acabamos de analisar, pode-se refletir agora sobre o historicismo e pragmatismo de Richard Rorty em sua leitura sobre a linguagem e a formação da consciência individual.

¹⁵BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1981.

¹⁶WAHNÓN, Sultana. *Lenguaje y literatura*. Octaedro, Barcelona, 1995.

Em seu livro *Contingencia, ironía y solidariedad*¹⁷, Rorty parte da aceitação de que é impossível unir, numa perspectiva filosófica, o público e o privado; que autores como Nietzsche e Marx nunca poderão, naturalmente, coexistir numa única teoria que tente reunir a perfeição privada e a justiça social, a “criação de si mesmo” e a solidariedade humana. Rorty nos propõe desistirmos de uma empresa deste tipo e nos concentrarmos na análise da *contingência*, de um ponto de vista historicista. Para ele, o reconhecimento da contingência do público e do privado é o ponto de partida para um pensamento que tente se livrar da idéia de uma subjacente natureza ahistórica de um homem supostamente impelido a ações supra-históricas: “Este giro historicista nos ha ayudado a librarnos, gradual pero firmemente, de la teologia y de la metafísica, de la tentación de buscar una huida del tiempo y del azar”, afirma ele (p. 15). Pois, Rorty tenta, justamente, negar a idéia de que exista, além do tempo e do acaso, uma ordem que defina um centro, e as hierarquias de tarefas e responsabilidades a serem cumpridas em coerência com a suposta *natureza intrínseca* do ser humano e do mundo. Rorty se defende de seus críticos denunciando que:

La mayoría de los no intelectuales están aún comprometidos con alguna forma de fe religiosa o con alguna forma de racionalismo ilustrado. Por eso, el ironismo es considerado a menudo intrínsecamente hostil no sólo a la democracia sino también a la solidaridad humana; a la solidaridad con la masa de la humanidad, con todas aquellas personas que están convencidas de que tiene que existir un orden como ése. (pp. 17-18)

¹⁷RORTY, Richard. *Contingencia, ironía y solidariedad*. Trad. Alfredo Eduardo Sinnot. Paidós, Barcelona, 1996.

Para ele, é possível não concordar com determinadas formas de solidariedade historicamente condicionadas e desenhar o que ele chama uma “utopia liberal” que contempla uma cultura pós-metafísica, tão desejável, segundo ele, quanto uma cultura pós-religiosa. Para argumentar esta abordagem do público e do privado, dentro de um marco de utopia liberal, Rorty traça o desenho do “ironista liberal”, entendendo por liberal aquele que rejeita e combate os atos de crueldade e por ironistas aqueles que “reconocen la contingencia de sus creencias y de sus deseos más fundamentales” (p. 17).

O cânon que Rorty segue, oscila, inusitadamente, entre dois grupos de teóricos “historicistas” aos que ele pretende “fazer justiça”: por um lado, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Foucault, como paradigmas do desejo de “criação de si mesmo” e de autonomia privada; por outro lado, Marx, Dewey e Habermas, como exemplos de desejos de justiça social. Durante a sua polêmica colocação teórica, Rorty não deixa de enfatizar que na sua utopia liberal - como em todas, aliás - a *imaginação* é o caminho a trilhar para apurar a sensibilidade em relação a ver os estranhos como “companheiros no sofrimento”. Segundo ele, não é a teoria que teria contribuído fundamentalmente para isto e sim “gêneros” como, a reportagem jornalística, o quadrinho e o romance. Rorty se refere com isto ao “giro global contra la teoría y hacia la narrativa” (p. 18) como sintoma da renúncia em aglutinar os múltiplos aspectos da vida em um discurso monológico - para usar um termo bakhtiniano -, em um único léxico; em uma *teoria* que pela sua própria constituição interna obstaculiza o dialogismo dentro da atávica herança

greco-ocidental de léxicos excludentes, do racional contra o subjetivo, do esteticismo contra o logicismo, do público contra o privado, do lúdico contra o *sério*. Para Rorty, o pensamento não enunciado, o pensamento *por vir*, teria que edificar-se sobre o reconhecimento da contingência em primeiro lugar da linguagem para, logo, entender a contingência do eu e do Estado e, para, num segundo momento, proceder à *re-descrição de si e do mundo*, como parte de um processo sem fim de realização da Liberdade sem nenhuma possível confluência numa Verdade pré-existente.

O ponto de partida da teoria rortyana, assim como a da foucaultiana, encontra-se há cerca de duzentos anos quando, com a Revolução Francesa, começou a entender-se que as verdades que pareciam eternas e, por tanto, preexistentes, eram “algo que se construye en lugar de algo que se encuentra” (Rorty, p. 23). Rorty vê a necessidade de destacar que a partir desse momento, os idealistas alemães começam a negar não só a verdade como algo preexistente e a natureza intrínseca de todas as coisas, mas também a defender a idéia de que o espaço e o tempo também são irreais, “que los seres humanos causan la existencia del mundo espacio-temporal” (p. 25). Mas, para ele, o mundo “lá fora” é efeito de causas que não dependem da mente enquanto a verdade, sim, depende de proposições elaboradas mentalmente. Sendo as proposições linguagem, elas são criações humanas. Rorty afirma:

Mientras pensemos que existe alguna relación denominada “adecuación al mundo” o “expresión de la naturaleza real del yo”, que puedan poseer, o de las que puedan carecer, los léxicos considerados como un todo,

continuaremos la tradicional búsqueda filosófica de un criterio que nos diga cuáles son los léxicos que tienen ese deseable rasgo. Pero si alguna vez logramos reconciliarnos con la idea de que la realidad es, en su mayor parte, indiferente a las descripciones que hacemos de ella, y que el yo, en lugar de ser expresado adecuada o inadecuadamente por un léxico es creado por el uso de un léxico, finalmente habremos comprendido lo que había de verdad en la idea romántica de que la verdad es algo que se hace más que algo que se encuentra. Lo que de verdadero tiene esta afirmación es, precisamente, que *los lenguajes* son hechos, y no hallados, y que la verdad es una propiedad de entidades lingüísticas, de proposiciones. (p. 27)

Para Rorty, o divisor de águas entre a velha idéia, que defende que a verdade é algo que se acha, e a nova idéia, que sustenta que ela é algo que se cria, aparece no momento em que os homens começam a acreditar que não existem poderes não humanos aos quais eles estejam sujeitos e aos quais devam responder pelos seus atos. Em definitivo, esta noção surge no momento em que parece inaceitável a idéia de que o mundo é criação divina, ou seja, de alguém superior que tinha um projeto e uma linguagem para descrevê-lo. Para a rejeição desta idéia, colaboraram os poetas românticos, os idealistas alemães e os revolucionários franceses. Mas Rorty sabe do perigo que se corre defendendo uma tese deste tipo. Ele sabe que rejeitar a noção de que o mundo e o eu possuem uma natureza intrínseca que deve ser descoberta para, deste modo, descobrir a “verdade” das coisas e do eu, equivale a afirmar que não há natureza intrínseca e que tudo não passa de algo extrínseco, algo criado pelo homem. Deste modo, ele estaria estabelecendo outra verdade, ou seja, substituindo um mito por outro. Isto, segundo ele, teriam feito tanto Nietzsche quanto Derrida. Mas, ao

tentar não incorrer no mesmo erro, penso que não lhe restou outro caminho que o do pragmatismo. Quer dizer, Rorty rejeita a substituição de “verdades” que a nada conduziriam propondo que “sería más útil a nuestros propósitos dejar de considerar la verdad como una cuestión profunda, como un tema de interés filosófico, o, entonces, el término ‘verdad’ como suceptible de ‘análisis’” (p. 28) por ser totalmente infrutuoso. É por isto que tanto ele como os pensadores que não estão dispostos a aceitar *algo* sobre-humano definindo verdades e, por oposição, mentiras, dão tanta relevância a algo que hoje poucos estão dispostos a questionar como é a contingência da linguagem e, mais, ainda, a linguagem como um código que, no seu movimento ao longo da vida, tem definido as relações de poder, as relações sociais e os desejos privados, *em cada contingência histórica*. Nesse movimento, a linguagem foi adquirindo o status de formadora de consciência, quando as gerações são jogadas de uma vez e para sempre num mundo já constituído, onde a consciência se forma a partir de relações cada vez mais complexas e difíceis de sofrerem mudanças substanciais. Só resta, para Rorty, e para aqueles que ele denomina “ironistas”, a possibilidade de *re-descrição* de si e do mundo, a criação de novas metáforas, que se ajustem melhor à conjuntura, sendo que cada conjuntura estabelecerá a sua verdade, que será, naturalmente, a verdade de utilidade para esse momento.

Se é pragmático, Rorty também é bastante coerente nos seus postulados ao tentar não incorrer no erro metodológico, ou na incoerência auto-referencial, de contestar a existência de uma verdade

intrínseca opondo-lhe uma outra verdade intrínseca: que não há verdade.

Para a elaboração da sua teoria sobre a contingência da linguagem, Rorty se apóia na dúvida de Donald Davidson - que parte das pesquisas de Ludwig Wittgenstein - sobre se existe algo que possa ser chamado de “nossa linguagem”; e nas teorias de Gilbert Ryle e Daniel Dennett sobre a dúvida de se existe algo que se possa chamar de “mente” e algo que possa ser chamado de “consciência”. Segundo Rorty, Davidson nega a linguagem como meio de *expressão* e de *representação*, defendendo que a “comunicación lingüística prescinde de la imagen del lenguaje como una tercera cosa que se sitúa entre el yo y la realidad” (p. 34). Ou seja, esta noção nega a existência de coisas não lingüísticas chamadas “significados” que a linguagem deva expressar e outras coisas não lingüísticas chamadas “fatos” que a linguagem deva representar. E elimina, portanto, o problema da adequação ou não da linguagem à realidade e ao significado. Contra a idéia de uma teoria da linguagem como *entidade*, Davidson propõe a elaboração de “teorias momentâneas”, dentro de uma proposta mais ampla de teorias momentâneas sobre a conduta humana que permitam reformulações e correções que venham admitir a inclusão de novas idéias e modificações, sempre que necessário. Rorty lembra que Davidson parte do princípio de que quando se concebe algo chamado *mente* ou algo chamado *linguagem* não está se falando de um *meio* entre o eu e a realidade e sim que esse algo deve ser entendido como um sinal que

indica a necessidade de empregar certo léxico quando se deseja enfrentar certo tipo de organismos. Rorty o explica assim:

Esta actitud wittgensteiniana, desarrollada por Ryle y Dennett a propósito de las mentes, y por Davidson a propósito de los lenguajes, hace de la mente y del lenguaje cosas naturales al convertir todas las cuestiones acerca de la relación de una y de otro con el resto del universo en cuestiones *causales*, en tanto opuestas a las cuestiones acerca de la adecuación de la representación o de la expresión. (p. 35)

Evidentemente, Rorty adere a esta concepção da mente e da linguagem como coisas *naturais* e de origem *causal*. E argumenta:

Tiene pleno sentido preguntarse cómo hemos pasado de la relativa falta de una mente en el mono a la posesión de una mentalidad madura en el humano, o de “hablar” como en Neardertal a hablar posmoderno, si se interpreta tales cuestiones como cuestiones sin más ni más causales. En el primer caso la respuesta nos conduce a la neurología y, de allí, a la biología evolutiva. Pero en el segundo caso nos conduce a la historia intelectual concebida como historia de la metáfora. (pp. 35-36)

Isto implica, para Rorty, na eliminação da idéia da linguagem ou da mente como coisas que evoluem positivamente no encontro dos propósitos para os que teriam sido destinados por Deus ou pela Natureza, ou seja: expressar e representar. Sem Deus e sem Natureza, sem essência intrínseca e sem destino transcendental, a linguagem, a cultura e a história são contingências, produtos do somatório de fatores que encontraram uma forma de sobreviverem no planeta.

Este é o ponto fundamental da teoria rortyana sobre a linguagem e sobre as ciências não empíricas. Mas, ele vai além. Também chama a atenção para a importância de se redefinir o papel das próprias ciências empíricas:

Además, debemos resistir a la tentación de pensar que las descripciones de la realidad que ofrecen la ciencia física o la ciencia biológica contemporáneas se aproximan de algún modo a “las cosas mismas”, y son menos “dependientes de la mente” que las descripciones de la historia que nos ofrece la crítica contemporánea de la cultura. Tenemos que concebir la constelación de fuerzas causales que llevaron a hablar del ADN o del *Big Bang* como las mismas fuerzas causales que llevaron a hablar de “secularización” o de “capitalismo tardío”. Esas diversas constelaciones son los factores fortuitos que han hecho que algunas cosas sean para nosotros tema de conversación y otras no, que han hecho que algunos proyectos fuesen posibles e importantes y otros no. (p. 36-37)

No trecho acima, pode perceber-se claramente a desdivinização da ciência, como ponto de articulação fundamental de uma postura teórica que também nega a idéia de “verdade essencial” ou “verdade intrínseca” nas coisas. Para Rorty, o que em última instância decide as mudanças e as relações entre o homem e o mundo são as “forças cegas” do universo, que são forças contingentes e mecânicas: “La historia nietzscheana de la cultura, y la filosofía davidsoniana del lenguaje, conciben el lenguaje tal como nosotros vemos ahora la evolución: como algo compuesto por nuevas formas de vida que constantemente eliminan a las formas antiguas, y no para cumplir un propósito más elevado, sino ciegamente” (p. 39). As mesmas forças regem a

linguagem, a criação de metáforas e a substituição delas por outras, a cada nova geração. Essa seria uma espécie de regra da historicidade perante a qual só é possível “manipular las tensiones dentro de su propia época a fin de producir el comienzo de la época siguiente” (p. 69).

De fato, Rorty lembra que a aceitação da idéia nietzscheana sobre a verdade como “exército de metáforas” teria como resultado a aceitação da transitoriedade dos problemas filosóficos, de forma semelhante à transitoriedade dos problemas poéticos. Para ele é impossível conceber “una única especie natural llamada humanidad” mas apenas gerações sucessivas com suas preocupações e seus léxicos ou metáforas: “Una percepción de la historia humana como la historia de metáforas sucesivas nos permitiría concebir al poeta en el sentido genérico de hacedor de nuevas palabras, como el formador de nuevos lenguajes, o sea, la vanguardia de la especie” (p. 40).

Rorty insiste na necessidade de entender a liberdade como o reconhecimento da contingência, e tudo - o eu, a linguagem, a história, a comunidade - como produto dela. Segundo ele, os filósofos mais interessantes deste século são os que compreenderam esta premissa rompendo com o platonismo. Nietzsche seria o primeiro da lista - que inclui Heidegger, Wittgenstein e Derrida, entre outros - em desistir da idéia de conhecer a verdade e representar a realidade pela linguagem. A fábula platônica deveria, segundo ele, ceder perante a consciência de ser-mos uma espécie de animais mortais capaz de descrever-se a si mesma e, por isso, capaz de criar-se a si mesma. Quer dizer: “Crear la

mente de uno es crear el lenguaje de uno, antes de dejar que la extensión de la mente de uno sea ocupada por el lenguaje que otros seres humanos han legado” (p. 47). Mas, ninguém melhor do que o poeta para desempenhar esta tarefa. Aliás, para Nietzsche é o artista, o poeta, quem está mais capacitado para a re-nomeação do mundo, para a criação de novas metáforas que, sem pretensão de serem “as definitivas”, serão os indicadores incontestáveis da contingência de toda linguagem. Rorty denomina este poeta o “hacedor vigoroso” ou “poeta vigoroso”¹⁸, aquele que é capaz de reconhecer a contingência e apropriar-se dela, construindo novas metáforas e propondo novas descrições do eu e do mundo. Neste tipo de poeta, ele inclui “fazedores vigorosos” como Proust, Freud, Nabokov, Newton, Darwin, Hegel e Heidegger, ampliando o termo poeta para o pensador criativo.

Para Rorty, a criação do eu está diretamente ligada à criação da linguagem que deverá descrevê-lo. É por isso que na sua teoria, e na de filósofos como Nietzsche, que acreditam na mesma idéia, é de grande importância o papel do “poeta vigoroso”, pois ele, e não o filósofo tradicional, é o único capaz de re-nomear:

Sólo los poetas, sospechaba Nietzsche, pueden apreciar verdaderamente la contingencia. El resto de nosotros está condenado a seguir siendo filósofo, a insistir en que sólo hay un verdadero registro de cargas, una sola descripción

¹⁸Segundo Richard Rorty, Harold Bloom descreve o poeta vigoroso como aquele que se rebela contra a morte criando-se a si mesmo pela re-descrição de si. Passar pela vida sem deixar o seu rasto na linguagem como criador de novas metáforas geraria o que Bloom chama de “angústia de influência do poeta vigoroso”, ou seja “seu horror a descobrir que é somente uma cópia ou uma réplica”. Ver: Harold Bloom. *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press, 1973, p. 80.

verdadera de la condición humana, que nuestras vidas tienen un único contexto universal. Estamos destinados a pasar nuestra vida consciente intentando escapar de la contingencia en lugar de reconocerla y apropiarnos de ella, como hace el poeta vigoroso. (p. 48)

É tão grande a importância que Rorty atribui à problemática da linguagem que chega a afirmar, com Davidson, que as novas metáforas são causas e não conseqüências das mudanças teóricas. Ou, como diz a frase de Heidegger que ele lembra: “el lenguaje habla al hombre” (p. 69). É possível acompanhar a trajetória humana seguindo o rasto dos diferentes léxicos e discursos que o homem elaborou de si e do mundo. Estes léxicos seriam ferramentas com as quais são construídos os outros artefatos humanos, como as sociedades, as teorias científicas, os poemas, etc. É por isto que Rorty não duvida em afirmar que “una organización política idealmente liberal sería aquella cuyo héroe cultural fuese el ‘poeta vigoroso’ de Bloom y no el guerrero, el sacerdote, el sabio o el científico ‘lógico’, ‘objetivo’, buscador da verdade” (p. 72). Este poeta vigoroso estaria melhor capacitado para criar o novo léxico da liberdade, um léxico que reconheça a contingência e descarte a idéia de que possam existir projetos humanos avalizados, ou não, por uma autoridade não humana e destinos que não possam ser uma vida de auto-criação.

Ao léxico que acompanha cada pessoa e com o qual esta pessoa expressa suas necessidades, afetos, crenças e ódios, Rorty chama de “léxico último”. É último, explica ele, porque colocado em xeque pela dúvida, o usuário não consegue argumentar a não ser circularmente. Ele

define o ironista como aquele que sabe da contingência de seu léxico último, assim como de sua vida, da história de seu povo e de sua cultura. E chama de liberal àquele que pensa que “la crueldad es lo peor que se puede hacer” (p. 17):

Llamo “ironistas” a las personas de esa especie por el hecho de que adviertan que es posible hacer que cualquier cosa aparezca como buena o como mala describiéndola, y renuncien al intento de formular criterios para elegir entre léxicos últimos, las sitúa en la posición que Sartre llamó “metaestável”: nunca muy capaces de tomarse en serio a sí mismas porque saben siempre que los términos mediante los cuales se describen a sí mismas están sujetos a cambio, porque saben siempre de la contingencia y la fragilidad de sus léxicos últimos y, por tanto de su yo. (pp. 91-92)

O ironista liberal, segundo Rorty, se opõe ao metafísico que pensa que há uma verdade intrínseca em todas as coisas que deve ser descoberta e conhecida e que entende a linguagem como algo que lhe permitirá aceder ao conhecimento. Para ele, o conhecimento não é mais do que uma relação entre os seres humanos e a “realidade”, uma relação na qual devemos entrar “obrigatoriamente”. Já, o ironista:

es nominalista e historicista. Piensa que nada tiene una naturaleza intrínseca, una esencia real. Piensa, pues, que la ocurrencia de un término como “justo”, “científico” o “racional”, en el léxico último del presente, no es razón para pensar que la investigación socrática de la esencia de la justicia, de la de la ciência o de la de la racionalidad, le llevará a uno mucho más allá de los juegos del lenguaje de su propia época. El ironista pasa su tiempo preocupado por la posibilidad de haber sido iniciado en la tribu errónea, de haber aprendido el juego del lenguaje equivocado. Le inquieta que el proceso de socialización que le convirtió en ser humano al darle un lenguaje

pueda haberle dado el lenguaje equivocado y haberlo convertido con ello en la especie errónea de ser humano. (pp. 92-93)

Para Rorty, foi Hegel quem, rompendo com o cânon Platão-Kant, inicia uma tradição filosófica ironista que continua com Nietzsche, Heidegger e Derrida. O que Hegel na realidade teria feito, segundo Rorty, é ter contribuído para tirar da filosofia o seu caráter cognitivo colaborando para que se tornasse um gênero literário. Hegel teria rompido com a tradição criticando os léxicos obsoletos de seus antecessores, mais do que argumentando contra suas argumentações. A nova tradição iniciada por Hegel alimenta a esperança de fazer - ou criar - para si mesmo o melhor eu possível, conscientes de que os seres humanos são uma trama, sem centro, de desejos e crenças; seres conscientes de que não há um centro doador de sentido ahistórico e essencial. Para Rorty, a meta da teoria “ironista” é chegar a compreender o que ele chama de impulso metafísico para poder livrar-se finalmente dele. No fundo, Rorty aponta para o mesmo que apontam Foucault e Derrida:

Las figuras a las que recorro como paradigma de la teorización ironista - el Hegel de la *Fenomenología*, el Nietzsche de *La caída de los ídolos* y el Heidegger de “Carta sobre el humanismo” - tienen en común la idea de que algo (la historia, el hombre occidental, la metafísica: algo lo suficientemente dilatado en el tiempo para tener un destino) ha agotado sus posibilidades. De modo, pues, que ahora hay que hacer todo de nuevo.(p. 120)

Esse fazer tudo de novo é a Revolução Total, ou seja, uma forma de descrição do passado *totalmente diferente* que aponte para um porvir

também totalmente diferente. No entanto, os escritores ironistas, afirma Rorty, se conformam com uma re-descrição do seu passado pessoal, sem a necessidade de “novidades apocalípticas” como o deseja a teoria ironista. Um exemplo deste tipo de escritor é Proust que: “Al final de su vida y de su novela, al mostrar lo que el tiempo había hecho de aquellas otras personas [que ele conheceu], Proust mostraba lo que había hecho con el tiempo de que dispuso. Había escrito un libro y, por tanto, había creado un yo - el autor de ese libro - al que aquellas personas no podrían haber predicho o entrevisto. Se había convertido, respecto de esas personas que conoció en una autoridad tan grande como aquella en la que su yo joven había temido que ellas se convirtiesen para él. Esta proeza le permitió abandonar la idea misma de autoridad, y, con ella, la idea de que exista una perspectiva privilegiada desde la cual se lo pudiese describir a él o a alguna otra persona” (pp. 121-22).

As teorias sobre a linguagem destes quatro pensadores que mesmo pertencentes a linhas de pensamento diferentes apresentam muitos pontos em comum, se vêem materializadas simbolicamente na obra de Onetti, como veremos nos capítulos três e quatro. A consciência que Onetti teve da absoluta impossibilidade da linguagem “representar” o real e de ter-se erguido como instância “produtora” do real, é materialmente “visível” no seu modo de construir a literatura ficcional. Dele pode se dizer, como Rorty disse de Proust, que mostrou o que ele fez com o tempo de que ele dispôs: criou o seu próprio eu, o autor Onetti. Um autor que antes de alegorizar uma realidade factual e

histórica desenvolveu uma reflexão teórica sobre o romance - velada dentro do próprio romance - entendendo-o como uma entidade regida pelas suas próprias leis constitutivas; parodiando o mundo exterior - “la ciega, cómica actividad humana” -, regido pela autoridade e a legalidade da linguagem, que não conduz a nada, apenas a uma re-descrição circular do eu e do mundo.

CAPITULO 2

A ESPECULARIDADE: TRIUNFO DA LINGUAGEM

2.1 O mundo como espaço de inscrição

Foucault, ao lembrar a gênese das ciências, chama a atenção para o fato de ser o sistema de semelhanças que organiza, desde um primeiro estágio, o conhecimento:

A semelhança era a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas, para que essa forma, por sua vez, venha até a

luz, é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade. Eis por que a face do mundo é coberta de brasões, de caracteres, de cifras, de palavras obscuras - de 'hieróglifos', dizia Turner. E o espaço das semelhanças imediatas torna-se um grande livro aberto; é carregado de grafismos; ao longo da página, vêm-se figuras estranhas que se entrecruzam e por vezes se repetem. Só se tem que decifrá-las: 'Não é verdade que todas as ervas, plantas, árvores e outros, provenientes das entranhas da terra, são outros tantos livros e sinais mágicos?'¹⁹

A metáfora do mundo como um grande Livro aberto, parece estar na base da origem de toda escritura. É possível imaginar que já nas primeiras inscrições rupestres, o homem não tenha mais do que tentado imitar os sinais que adivinhava espalhados na natureza. Se os deuses desejavam se comunicar com ele por sinais que deveriam ser decifrados, ele, já erguido como semideus num meio que sabia poder transformar, re-fazer a sua medida, poderia, também, re-inscrevê-lo, deixando as suas próprias marcas. É aí que se inicia o grande e interminável palimpsesto onde se inscreve a passagem do homem pelo planeta. É aí que podemos reconhecer a origem da demarcação do *estar no mundo* do homem. É na rocha dura, resistente à ação do tempo, que um homem já desejoso de imortalidade e de transcendência, irá, pelo ato de inscrever, expressar a sua única essência inquestionável: o comum desejo de vencer o tempo e a corrupção da carne. É nesse *escrever para não morrer* que podemos identificar a origem da *humanidade*.

¹⁹FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. Martins Fontes, São Paulo, 1992, p. 43. Foucault cita aqui o *Traité des signatures*, de Crollius, p. 4.

O signo assim criado, se sobrepõe ao signo divino que está em todas as coisas, o absorve e o ultrapassa, para se tornar a sua leitura (a leitura do signo divino), pela escritura, a marca do devir, do futuro humano; ali se encontra a definição do projeto de existência de toda uma espécie “condenada” a viver na espessura que há entre a coisa e o signo. Nessa espessura plena de virtualidade, se irá levantar uma raça condenada à solidão, pois, essa espessura jamais poderá ser franqueada; jamais se encontrará a fenda pela qual o homem poderá “voltar” ao ser das coisas.

Mas, houve um tempo em que, pela necessidade gregária de organizar o caos, foi preciso identificar as semelhanças, estabelecer as analogias, inventariar o mundo de uma maneira apreensível pela sintaxe. Então, tudo pareceu entrar numa prometedora e tranqüilizante harmonia que permitiria tentar prever os fenômenos e as ações e controlar, ao menos, uma parte deles. Era necessário acreditar que observando, inventariando, e descrevendo, descobrindo o que é permanente e estável, era possível combater as ameaças da arbitrariedade e estabelecer uma ordem apaziguadora. Contra os caprichos dos deuses, era preciso opor a vontade e a medida de um único Deus. Esse Deus tinha espalhado os sinais na natureza e esses sinais se correspondiam numa relação de transparência com as palavras que os revestiam de sentido. Era preciso acreditar na maldição de Babel para aceitar as diferentes línguas, sem pôr em risco a perfeita simetria entre a palavra e a coisa designada. O mundo até o século XVI, lembra Foucault, é “coberto de signos que é preciso decifrar, e estes signos, que revelam semelhanças e afinidades, não passam, eles próprios, de formas

da similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas” (p. 48). Era necessário despertar a palavra adormecida de Deus porque: “não há diferença entre essas marcas visíveis que Deus depositou sobre a superfície da terra, para nos fazer conhecer seus segredos interiores, e as palavras legíveis que a Escritura ou os sábios da Antigüidade, esclarecidos por uma luz divina, depositaram nesses livros que a tradição salvou. A relação com os textos é da mesma natureza que a relação com as coisas; aqui e lá são os signos que arrolamos” (p. 49). Foucault lembra que a linguagem, “no seu ser bruto do século XVI”, fazia parte dessa natureza que designava, ao ponto de a gramática apoiar-se na mesma linha epistemológica das ciências naturais.

Houve, no entanto, um momento em que a velha transparência se rompeu. Curiosamente, Foucault apela ao texto bíblico, lembrando o castigo de Babel (p. 52) como uma metáfora que daria, mesmo que de forma fabular, resposta a uma indagação da maior importância. Qual a somatória de causas que teriam conduzido à quebra dessa transparência? O próprio Foucault reconhece que “não é fácil estabelecer o estatuto das discontinuidades para a história em geral. Menos ainda, sem dúvida, para a história do pensamento. Pretende-se traçar uma divisória? Todo limite não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel ” (p. 65). E logo adiante afirma não ser talvez

o momento de formular o problema; é preciso, provavelmente, esperar que a arqueologia do pensamento esteja mais assegurada, tenha melhor assumido a medida daquilo que ela pode descrever direta e positivamente, tenha definido os sistemas singulares e os encadeamentos internos aos quais se endereça, para tentar fazer o contorno do pensamento e interrogá-lo na direção por onde ele escapa de si mesmo. Bastará, pois, por ora, acolher essas descontinuidades na ordem empírica, ao mesmo tempo evidente e obscura, em que se dão. (pp. 55-66)

Mas, de fato, são impostos limites nesse conjunto indefinidamente móvel que é o constante fluxo da vida. E ele também o faz. O começo do século XVII marca, para Foucault, o início da desconfiança no sistema de semelhanças como forma do saber. Tudo o que fica para trás é um saber que “ainda não se tornara razoável” (p. 66). Ele lembra que Francis Bacon já formulara uma crítica que, mesmo empírica, questiona a semelhança alertando sobre uma natureza cheia de exceções e de diferenças onde o olhar humano quer ver a similitude e a harmonia²⁰ (p. 67).

Não é por acaso que o capítulo dedicado a analisar o problema, inicia com uma leitura de *Dom Quixote*, onde Foucault não duvida reconhecer o “limite”, o fim dos “jogos antigos da semelhança e dos signos” (p. 61):

Dom Quixote é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as

²⁰ Aqui Foucault cita *Novum organum*, de Francis Bacon.

coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação. (pp. 63-64)

Quando Dom Quixote sai pelo mundo e nele não reconhece mais o real e sim o mundo dos livros de cavalaria, quando os livros de cavalaria se sobrepõem ao estatuto da realidade impondo seu próprio estatuto, vemos o ser da linguagem, principalmente o ser do texto, erguer-se como constituidor de mundo. E, na segunda parte do livro, quando Dom Quixote encontra personagens que o reconhecem como personagem da primeira parte, “o texto de Cervantes se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa” (p. 63).

De fato, o que mudou a partir da primeira metade do século XVII e até hoje, argumenta Foucault, “é o regime inteiro dos signos” (p. 73). O signo deixa de *ser* o mundo para entrar de uma vez e para sempre no seu próprio ser. Esse ser tem o poder de constituir mundo, pelo sentido que dá à coisa por ele designada e não por *ser* a coisa.

Dom Quixote desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escritura cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que o que são; as palavras entram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las, não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, entre a poeira. (pp. 62-63).

Em sua leitura do paradigmático quadro de Velázquez, “Las meninas”, que abre *As palavras e as coisas*, Foucault também vê essa ruptura fundamental com a semelhança, a partir da qual a representação se dobra sobre si mesma e define um novo espaço, aquele que nasce da dobra: o espaço da representação da representação. Esse espaço, essa espessura, é a que aloja a vertigem de referencialidade. É por ali que a pintura - e a literatura, no caso de *Dom Quixote* - funda seu novo estatuto tornando-se ela, referência de si mesma. Para Foucault, a leitura de “Las meninas” inaugura a consciência de que “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem” (p. 25).

2.2 A literatura ficcional como reinscrição do mundo

“O homem se constituiu a partir da linguagem - os filósofos de nosso século no-lo têm repetido com frequência - e seu modelo pode ser reencontrado em toda atividade social”²¹. Num mundo em que fala e

²¹TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Perspectiva, São Paulo, 1970, p. 54.

escrita são a perspectiva e a medida do real, a linguagem parece percorrer um longo e intrincado caminho de idas e vindas, de desvios e regressos, de dobras e involuções, gerando uma espessura labiríntica onde, como uma semi-divindade capaz de constituir mundo, perde-se ao infinito na sua insondável solidão. Foucault lembra a dor e o choro de Ulisses que, quando “extranjero entre los Feacios, escucha de la boca de otro la voz, milenaria ya, de su propia historia: es como si escuchara a su propia muerte”, e para conjurar “esta palabra que le anuncia su muerte y que se escucha en el fondo de la nueva Odisea como una palabra de otro tiempo, Ulises debe cantar el canto de su identidad, contar sus desdichas para apartar el destino transportado por un lenguaje anterior al lenguaje”²². Como Xerazade, nas *Mil e uma noites*, Ulisses deve deter a morte pela palavra: falar, narrar, para não morrer. A proximidade da morte, desse limite que a morte é, “abre ante el lenguaje, o más bien en él, un espacio infinito; ante la inminencia de la muerte, él prosigue con una urgencia extrema, pero también, recomienza, se cuenta a sí mismo, descubre el relato del relato y esa ensambladura que podría no acabarse jamás” (Foucault, p. 7). Ali, na linha da morte, a linguagem “encuentra algo como un espejo; y para detener esta muerte que va a detenerlo, no tiene más que un poder: el de hacer nacer en sí mismo su propia imagen en un juego de espejos sin límites” (Foucault, p. 7). Assim como o minotauro borgeano condenado à eternidade no seu labirinto, a linguagem vive à espera de seu *redentor*. Enquanto ele não chega, tal vez haveremos de “mantenerla a

²²FOUCAULT, Michel. *El lenguaje al infinito*. Trad. Antonio Oviedo. Dianus,

régimen de pan y agua, para que no nos corrompa ni se corrompa”, como disse Octavio Paz²³. Ou, talvez, haveríamos de coincidir com Barthes: “(...) só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*”²⁴. Esta visão idealizada da literatura, aliás, compartilhada pelas vanguardas literárias europeias e, depois, pelas hispano-americanas: a literatura entendida como o “espaço” onde poderia se ouvir a língua livre do poder, não é exatamente a que rege a concepção da literatura de Onetti. Para o escritor uruguaio, já que não pode existir liberdade senão fora da linguagem, e a esse “fora” não se tem acesso por caminho possível para o ser humano, o que resta é a repetição *ad nauseam* de um único *texto*, a “redescrição” circular do “eu” e do mundo, numa elaboração estética que tem como base a especularidade do relato e a auto-referencialidade da obra, que, no entanto, quando a voz se silencia pelo *desterro*, pela “expropriação” da pátria e a conseqüente expatriação, o caminho do *Texto*, com o momento da gênese e o da combinatória labiríntica, se completa com o apocalipse. Estes três momentos formam o *corpus* da saga de Santa María. Em *La vida breve* “nasce” a cidade mítica, Santa María, território de fundação

Córdoba, 1986, p. 6.

²³PAZ, Octavio. *O mono gramático*. Trad. Lenora de Barros e José Simão. Guanabara, Rio de Janeiro, 1988, p. 24.

²⁴BARTHES, Roland. *Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio da França*. Trad. Leila Perrone-Moisés. Cultrix, São Paulo, s/d. p. 16.

da ficção onettiana que, por expor o processo da criação literária, é onde se define a ideologia da literatura de Onetti. Os outros textos do *corpus* repetem a fórmula, com variantes, com nuances: “Un sueño realizado”, *Los adioses*, “Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Lilliput”, *Para una tumba sin nombre*, “La cara de la desgracia”, “Jacob y el otro”, *El astillero*, “El infierno tan temido”, “Tan triste como ella”, *Juntacadáveres*, “La muerte y la niña”, “Presencia”. *Dejemos hablar al viento* encerra a saga, quase 30 anos depois de *La vida breve*. Aqui, Santa María é varrida do “mapa literário” de Onetti, pelo fogo “purificador”, ao que sobrevirá, apenas, o ecoar do vento. Anos mais tarde, 14, exatamente, uma Santa María apocopada - agora é Santamaría - ressurgirá das cinzas para sediar o “adeus” de Onetti, da literatura e da vida. Quatorze meses depois, Juan Carlos Onetti morre em Madri, sem nunca ter voltado ao Uruguai durante os seus quase 20 anos de exílio na Espanha.

Borges escreveu em 1939 um brevíssimo ensaio, “Cuando la ficción vive en la ficción”²⁵, onde aborda questões que tanto obcecaram a Foucault, quem chegou a propor a confecção de ao menos um “esboço” de uma “ontologia de la literatura a partir de estos fenómenos de autorrepresentación del lenguaje” (*El lenguaje al infinito*, p.10). O escritor argentino enumera uma série de momentos da arte e da literatura onde quadros vivem dentro de quadros e “libros se desdoblán

²⁵BORGES, Jorge Luis. “Cuando la ficción vive en la ficción”, in: *Textos cautivos - Ensayos y reseñas en El Hogar*. Tusquets, Barcelona, 1986.

en otros libros” (p. 327): *Las Meninas*, de Velázquez; *Dom Quixote*, de Cervantes; *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio; o *Livro das mil e uma noites*; *Hamlet*, de Shakespeare; *L’illusion comique*, de Pierre Corneille; *Der Golem*, de Gustav Meyrink e *At Swim-Two-Birds*, de Flann O’Brien. Estes “labirintos” especulares provocaram em Borges a mesma atração vertiginosa que, na sua infância, lhe provocara “uma grande lata de biscoitos” onde havia uma cena desenhada e ao lado, aparecia a mesma lata reproduzida com a mesma cena e, nela, a mesma figura, até o infinito... Este recurso da infantil lembrança borgeana, tão cheia de mistério e fascinação, vem da heráldica, que reproduz dentro de um brasão, outro e dentro deste, outro e, assim *en abyme*, ao “infinito”.

Lucien Dällenbach, em seu livro *El relato especular*²⁶ lembra que foi num texto de André Gide²⁷, de 1893, onde aparece pela primeira vez o termo *mise en abyme*:

Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte aparezca así trasladado a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra. Nada lo aclara mejor, ni determina con mayor certidumbre las proporciones del conjunto. Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la estancia en que se desarrolla la escena pintada. Así, en las *Meninas* de Velázquez (aunque de modo algo diferente). Por último, dentro de la literatura, en *Hamlet*, la

²⁶DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Visor, Madrid, 1991.

²⁷Dällenbach cita *Journal 1889-1939*, de André Gide. Paris, Gallimard, “Pléiade”, 1948, p. 41.

escena de la comedia; y también en otras muchas obras. En *Wilhelm Meister*, las escenas de marionetas o de fiesta en el castillo. En *La caída de la casa de Usher*, la lectura que le hacen a Roderick, etc. Ninguno de estos ejemplos es absolutamente adecuado. Mucho más lo sería, mucho mejor expresaría lo que quise decir en mis *Cahiers*, en mi *Narcisse* y en *La Tentative*, la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo “en abyme” (abismado, en abismo).
(p.15)

Baseado neste “descobrimento” de Gide, Dällenbach propõe a primeira definição simplificada: “*mise en abyme* es todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (p. 16).

Ele associa este enclave ao efeito de um espelho: a similitude da obra contida com a que a contém, plasma-se, para quem observa ou para quem lê, como o efeito de um espelhamento, de uma refletividade. Inevitável é, neste ponto, a menção de “exemplos pictóricos” que nos permitem visualizar o efeito. Dällenbach se refere em primeiro lugar ao paradigmático quadro de Van Eyck, *Casal Arnolfini*. E, logo, ao quadro de Velázquez, *Las meninas*. No primeiro, ele destaca o espelhinho convexo que, de forma reduzida e deformada, revela o que sem ele não conheceríamos: os convidados ao casamento e o próprio pintor. No segundo, o espelho que revela o assunto da representação, o casal real, “ya no es convexo”(p. 18). Sem deter-se neste quadro (como fazê-lo depois da leitura de Foucault incluída, onze anos antes, em *As palavras e as coisas?*), Dällenbach omite, no entanto, que, no jogo de refletividades que o quadro abre perante nós, o verdadeiro ponto onde se produz a *mise en abyme* é na auto-representação de Velázquez no

momento da criação com o seu enorme quadro onde, pela direção do olhar do autor representado e pelo que o espelho no fundo do quarto nos revela, podemos *adivinhar*, ou intuir, o “conteúdo” de seu momento de criação, mas que é negado ao nosso olhar direto. Com efeito, neste jogo de especularidade, a representação do autor no momento da criação é o que materializa a obra na obra e o que determina o sujeito da representação: a própria representação; e desencadeia a célebre inquietação borgeana:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.²⁸

A sensação de irrealidade que escapa da obra atinge o espectador ou o leitor, envolvendo-o num procedimento subversivo do qual ele já não poderá escapar: ele se tornou parte dela, porque ela se completa pela sua leitura. Sem o olhar do espectador *Las meninas* não é.

Dällenbach afirma que “la *mise en abyme* debe revelar la mútua elaboración del escritor y del relato”(p. 22), chegando o escritor a auto-ficcionalizar-se ou ceder a uma personagem a autoria do que lemos, expondo o processo da escritura, recursos utilizados repetidamente por Onetti, como veremos mais adiante, e que suspendem vertiginosamente

²⁸BORGES, Jorge Luis. “Magias parciales del Quijote”, in: *Inquisiciones*. Alianza, Madrid, 1993, p. 55.

a frágil barreira entre ficção e realidade. Este desdobramento “narcisista” revela a intenção de conjurar a alteridade do ser fictício impondo-lhe “la necesaria limitación: crearlo igual a uno mismo; mejor todavía: imponerle la misma actividad que se desempeña al crearlo: la redacción de una novela” (p. 22).

A polissemia que a refletividade propõe, com a sua expansão textual, reverte num relato que se ergue a si mesmo como tema. Neste tipo de relato, o sujeito é um *enunciado* e, por isso, a refletividade é “un procedimiento de sobrecarga semántica”. Há nele um enunciado que significa e seu reflexo, que meta-significa, onde o segundo é parasitário do primeiro (p.59). Este procedimento exige uma dupla leitura, desconstruindo a armação do relato para construir uma significação que se completará pela segunda leitura, aquela que volta a armar.

2.3 O desdobramento: vitória da linguagem

Dällenbach chega a propor o seguinte “teorema reversible: la autoafirmación victoriosa del lenguaje es correlativa a la movilización del desdoblamiento”. Para ele, “enarbolar el lenguaje equivale, textualmente hablando, a combatir bajo el signo de la *mise en abyme*” (p. 171). Como todo teorema, este também precisa de uma demonstração e Dällenbach a elabora desenhando uma tipologia dos

diversos modos de auto-referência do relato em diferentes épocas e obras da literatura. Assim, foi obrigatório o seu percurso por obras como as mencionadas por Gide, outras, como as mencionadas por Borges e, finalmente, deter-se para analisar com maior precisão obras do *Nouveau Roman* e do novo *Nouveau Roman* que usaram sistematicamente a *mise en abyme*.

É importante observar que Dällenbach, depois de ter realizado a sua detalhada análise do relato especular, chega a uma inquietação que considero central na abordagem desta problemática:

Tendríamos aún que preguntarnos, para ir hasta el fondo del problema, si la fascinante extensión del reflejo en el nuevo *Nouveau Roman*, no da lugar a que pueda presagiarse una nueva etapa de la lógica del texto: la auto-representación, tan apreciada por el *Nouveau Roman*, seguía siendo demasiado representativa para el gusto del nuevo *Nouveau Roman*, luego bien puede darse el caso de que el reflejo cuasi permanente que éste instaura resulte muy mala solución para ciertos ánimos radicales. La ininterrumpida práctica del desdoblamiento, por productiva y subversiva que resulte, ¿equivale en verdad a una *salida* que nos lleve fuera de la *mimesis*? Por otra parte, ¿no es cierto que esta especularidad generalizada está comprometida com una ideología de la desaparición del sujeto, o de su mantenimiento en “condición de espejo”? (p. 196)

E mais adiante:

El problema, no obstante, estriba en averiguar si el rechazo de toda mimética tiene mejores posibilidades de romper con la *mimesis* que la práctica generalizada del simulacro, característica, desde hace algunos años, del nuevo *Nouveau Roman*. (pp. 196-197).

Desejo apontar justamente para os dois conceitos que Dällenbach destaca. É a auto-representatividade do texto uma *saída* para a mimese? Ou não será ela um resultado da constatação da impossibilidade de uma mimese? Quer dizer: depois da dúvida lançada sobre a transparência da linguagem e sobre a sua capacidade de aproximar-nos da coisa em si, será possível continuar acreditando que pela linguagem poderemos representar uma realidade que nos escapa? Nisto consiste o triunfo da linguagem: ter substituído o “real” a ponto dela ter constituído o real, a ponto do “real” ser apenas o espelho onde ela se desdobra ou se reflete. Então, como *sair* do que não existe, para a nossa perspectiva? Como sair de onde nunca estivemos? Resulta claro que a especularidade que Dällenbach detecta no seu extenso corpus *está* comprometida com uma ideologia da desapareição do sujeito quando entendemos por sujeito *algo a mais* do que sua própria contingência determinada pela sua fala, pelo léxico que ele usa para descrever a si e a seu meio. Um sujeito forçado a viver *em e para* a sua linguagem só pode manter-se na condição de espelho; espelho da linguagem que ele criou: a sua armadilha, o seu horizonte, o seu fim. A não ser que por mimese entendamos a adequação do sujeito ao logocentrismo que a linguagem instaura. Sendo assim, a obra da linguagem não deixará de ser especular, nunca. É por isso que só lhe resta viver no simulacro, mas não como estratégia de rompimento com a mimese, e sim como imagem especular e deformada de sua origem e de seu destino. Sobre isto é importante considerar o que Darío Villanueva lembra da proposta de Derrida, ao falar sobre a mimese de um ponto de vista desconstrutivista: “la verdadera mimesis se establece entre dos sujetos productores y dos operaciones de

producir, no entre dos realidades producidas, una de ellas (la de la obra) como reflejo de la otra (la de la naturaleza). El escritor no imita nada, sino la libertad productiva de Dios”²⁹.

Penso que *Dejemos hablar al viento* fornece bons argumentos para sustentar o teorema apresentado por Dällenbach: neste romance veremos os diferentes modos pelos quais se processa a auto-referencialidade narrativa em Onetti e sua ideologia, dissimulada ou mimetizada na própria narrativa, da ficção como alegoria de si mesma ou dramatização de seu próprio funcionamento (Dällenbach, p. 172).

²⁹VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*. Espasa Calpe, Madrid, 1992. p 62. Aqui, Villanueva se refere ao texto de Jacques Derrida, *Mimesis/Desarticulations*. Aubier Flammarion. DUK, Teun A. van (organizador). Paris, 1975.

CAPITULO 3

O ESPELHO CONVEXO DE ONETTI

Dällenbach afirma que Van Eyck se serve do espelho “para paliar las limitaciones de nuestra mirada, poniéndonos ante los ojos aquello que normalmente quedaría excluido del campo de visión”³⁰. O espelho do mestre flamengo é convexo, por isso devolve uma imagem concentrada e deformada do que nele é refletido. Este exemplo nos ajuda a formar uma idéia visual do efeito que produz a escritura onettiana em quem a lê. Ela reflete aquilo a que o “leitor” dá as costas, aquilo que “la ciega,

³⁰DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Visor, Madrid, 1991, p. 17.

cômica actividad humana”, como diria o próprio Onetti, elide; mas que a escritura traz de volta, concentrado, deformado e como que em negativo. Há pelo menos dois planos na escrita - como os há no quadro do pintor flamengo -: o que ela conta e o que ela reflete nas entrelinhas, na sua estruturação, na sua forma de armar o texto, espelhando o olhar de quem lê com o olhar que o olha, que o espreita entre as linhas, devolvendo-lhe, como todo olhar inteligente, uma imagem subversiva: por subverter a suposta força do ser na fragilidade da *ilusão de ser*.

Veremos que o que está por “trás das linhas” onettianas desenha vários pontos de refletividade que tem a ver com o discurso de uma narrativa que irá construindo um relato feito de recortes, de montagens. Onetti desconstrói a escritura - da instituição literária -, tomado o caminho da margem, desviando-se do texto canônico. O recorte assume a elipse como forma de construir sobre o desconstruído ou o elidido. O texto se torna irônico e ambíguo, gerando uma polissemia labiríntica, gerando a perda *do* sentido para garantir a proliferação de sentidos.

Onetti trabalha artisticamente a problemática da linguagem mas sem que esta chegue a ocupar o espaço da reflexão explícita. Pelo contrário, o escritor uruguaio repudia abertamente as discussões sobre o problema, preferindo abordá-lo a partir da imaginação³¹. Na sua obra, a

³¹Onetti manteve um obsecado silêncio sobre *las claves últimas* de sua construção literária que poderiam “autorizar” abordagens exegéticas que privilegiem a problemática da linguagem. Em uma entrevista outorgada ao crítico Emir Rodríguez Monegal, recolhida por Jorge Rufinelli e publicada no volume *Onetti* da Biblioteca Marcha, 1973, Onetti manifesta sua aversão a discutir os problemas da linguagem. Rodríguez Monegal, comparando o talento de Borges com o de Onetti, afirma: “...hay que partir del gran talento de ambos y después empezar a ver cómo hace cada

reflexão sobre a linguagem torna-se o próprio material de sua escrita e, ao mesmo tempo, o tema. A linguagem se apresenta aqui como uma instância que não mantém uma relação de transparência com as coisas, ou, melhor, uma instância que não permite o acesso à realidade e por isso, acaba por substituí-la. A sua preocupação com a linguagem extrapola o campo da estilística para centrar-se no problema do tipo de sistema discursivo que ela constrói. O escritor uruguaio parece coincidir com os defensores de uma filosofia construtivista, segundo a qual é impossível acreditar num “real” anterior à mente e à sua linguagem simbólica, da que a mente humana se serve para *construir* o mundo. Onetti tematiza a problemática da linguagem e da linguagem da ficção e elabora uma ideologia da literatura, expondo o processo da escritura. Esta ideologia se concentra na relação de deslocamentos e passagens semânticas do texto para o mundo, do autor em relação ao seu texto e do leitor para o texto.

uno de ustedes para contar, cómo maneja el lenguaje, por donde empieza todo”. Onetti, contrariado, o interrompe: “Ya apareció el problema del lenguaje”. Ao que Rodríguez Monegal responde: “¿Qué tiene de malo que aparezca el lenguaje? Siempre se va a terminar en el lenguaje, por donde empieza todo”. Onetti contesta: “Mirá, lo que yo veo es terrorífico. Terrorífico el mal que hace, por ejemplo, Cortázar, o por ejemplo, Sarduy, o por ejemplo, Rodríguez Monegal, así por afincarse en el lenguaje como en la piedra angular de la novela. Mirá, cuando estuve en Venezuela, hace dos años, me dijeron que en una conferencia vos habías dicho allí que el personaje de la novela del futuro iba a ser el lenguaje. Y como me preguntaron si yo estaba de acuerdo con eso, les contesté que no, totalmente, que creía que la novela del futuro debe tener como personaje el punto y coma”.

3.1. Os reflexos de *Dejemos hablar al viento*

De toda a sua narrativa ficcional, aquela onde esta problemática chega a um ponto de grande tensão é *Dejemos hablar al viento*³², de 1979. É aqui que a ficção onettiana expressa com maior complexidade a crise entre referente e texto, uma crise que denota o problema da referencialidade da linguagem, produzindo uma construção romanesca que “prescinde” da lógica da realidade considerada extra-textual. É aqui, neste romance destinado a encerrar a saga de Santa María, ao menos temporariamente³³, que vemos tematizado o problema de um mundo cuja realidade é apenas uma realidade textual, com as suas próprias formas de articulação. É aqui que se completa, pelo duplo processo da escritura e da leitura, o universo solipsista que começou com a fundação de Santa María, espaço mitopoético onde se desenvolvem os melhores momentos da narrativa onettiana.

³²ONETTI, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento*. Bruguera. Barcelona, 1980. Publicado em 1979, na Espanha, Onetti já havia anunciado a escritura deste livro em 1967. Entre a publicação de *El astillero* e *Dejemos hablar al viento* passam-se doze anos durante os quais Onetti publica os contos: “La novia robada”, “Las máscaras del amor”, “Matías el telegrafista”, “Las mellizas”, “El perro tendrá su día” e “Presencia”; a novela *La muerte y la niña* e dois poemas: “Y el pan es nuestro” e “Balada del ausente”. Em 1967, o escritor uruguaio publica em Buenos Aires *Cuentos completos* que um ano mais tarde serão publicados em Caracas. Em 1970 aparecem as *Obras completas* no México. Um ano depois da publicação de *Dejemos hablar al viento*, Onetti recebe o Prêmio Cervantes em Madri, prêmio máximo das letras hispânicas.

³³Em *Cuando ya no importe*, seu último romance, publicado em 1993, pouco antes de sua morte, Onetti ressuscita Santa María e alguns de seus habitantes que foram destruídos num incêndio em *Dejemos hablar al viento*, quatorze anos antes.

Dejemos hablar al viento é o romance que *deve* pôr fim ao ato de narrar a narração, ou de contar de que maneira se conta, iniciado em *La vida breve*. A tensão entre “realidade” e “ficção”, tensão que passa evidentemente pelo sujeito que mediatiza ambas instâncias, é reproduzida aqui como que às avessas da dialética que inaugura Juan María Brausen, a personagem-narradora-escritora de *La vida breve*. Brausen faz emergir Santa María (cidade fictícia) re-inscrevendo-a (porque ele não escreve um livro, escreve uma cidade-mundo-livro) sobre Buenos Aires (cidade real). Mas, Buenos Aires é aqui entendida como o pré-texto - cidade-mundo-texto - inscrita sobre uma geografia que um dia teria sido um *paradise* onde a palavra ainda não teria interrompido o soar do vento.

Brausen faz parte da mitología de Santa María como o deus criador e, portanto, o fundador: para os sanmarianos ele é o “tata dios”, criador do mundo-texto que é Santa María. Medina, que já tinha aparecido em *El astillero* como comissário de Santa María, aparece em *Dejemos hablar al viento* “extirpado”, tirado, do mundo-texto sanmariano, morando agora em Lavanda (referência a “la Banda Oriental”, antigo nome do Uruguai) e desempenhando uma série de atividades contraditórias: é falso médico, falso enfermeiro, pintor fracassado e escritor do que lemos:

Y así, recuerdo, empezó el pequeño curioso infierno que no es necesario leer pero lo escribo. (p. 42)

Medina, que tinha sido “ele”, uma personagem a mais sem direito à voz narrativa, agora é o “eu” que narra, da melhor maneira que as

personagens-narradoras de Onetti gostam de narrar: escrevendo. Livre, temporariamente, do texto sanmariano, agora é ele que se narra a si mesmo, re-inscrevendo-se, com esse gesto, sobre essa espécie de palimpsesto, como se apresenta o Mundo onettiano. Esse gesto de rebeldia, de insubmissão, o conduzirá à “revelação” que vem das mãos daquele que veio do mundo do mortos de Santa María: Larsen. Larsen lhe entregará “a prova” que confirma a sua origem textual: um trecho de *La vida breve*. Voltando a Santa María, Medina (leia-se *medio*, *mediador*, *mensageiro*) será aquele através do qual se porá fim ao *pesadelo*, ao inferno que é um mundo que não pode escapar à *predicção*, à legalidade, da palavra. No *Quixote*, o padre (a lei *moral*) propicia a queima dos livros que provocaram a *loucura* de Dom Quixote. Aqui, Medina, o comissário de Santa María (o representante da lei dos homens) deverá queimar a cidade de letras para que a transgressão, a patologia, a “prótese”, desapareça. Liberto da Palavra, o mundo voltará a *ser*, e o silêncio somente será interrompido pelo ecoar do vento. O vento “falará” pela *não-palavra*. Assim pode entender-se o título do livro que encerra a saga, tirado da citação epigramática que Onetti escolhe, onde está cifrada a chave hermenêutica. Não é por acaso que do “Canto CXX” de Ezra Pound, Onetti tenha escolhido apenas os versos segundo, terceiro e quarto, elidindo a afirmação que dá início ao Canto: “I have to write Paradise” e os versos finais com o pedido de perdão pelo feito: “Let the Gods forgive what I / have made / Let those I love try to forgive / that I have made”. Onetti seleciona:

Do not move

Let the wind speak

that is paradise.

Onetti não compartilha com a modernidade a ilusão de devolver à linguagem o seu poder “original”: *ser* a coisa nomeada. O poeta jamais poderá escrever o *Paradise* porque o *paradise* perdido é o silêncio somente interrompido pelo som do vento. É a *Palavra* que expulsou o homem do paraíso, pois “a linguagem é a conseqüência (ou a causa) do nosso desterro do universo, ela significa a distância entre as coisas e nós mesmos. Também é nosso recurso contra essa distância. Se o exílio cessasse, cessaria a linguagem: a medida, a *ratio*”, como afirma Octavio Paz³⁴.

Como veremos mais adiante, todo o romance é traspassado pelas referências às origens textuais do universo sanmariano, destruindo a ilusão realista e deslocando a referencialidade da obra de arte verbal para a auto-referencialidade do texto. O que se produz aqui é um jogo de espelhos em duas dimensões. Por um lado, há a linguagem de ficção espelhando-se em si mesma. A obra palimpseica se abre, vai buscar o seu(s) texto(s) precedente(s) e, neste movimento, se dobra sobre si mesma, internalizando-se no seu solipsismo e na sua intratextualidade.

³⁴PAZ, Octavio. *O mono gramático*. Trad. Leonora de Barros e José Simão. Guanabara, Rio de Janeiro, 1988, p. 121.

E, por outro lado, há a linguagem, esse instrumento constituidor de mundo, na qual a linguagem de ficção se espelha mostrando a sua falácia realista, mostrando a sua eterna impossibilidade de apreensão do “real”, a sua incapacidade de apreensão dessa instância que se intui mas que escapa tanto mais quanto mais se deseja apreendê-la pela linguagem.

O romance se estrutura por um processo de desdobramentos tensos, plurivalentes, contraditórios, que atingem as diversas instâncias da narrativa: tempo, espaço, personagens, narrador, mas, também, o texto, na sua dupla constituição como escritura e leitura. O espaço textual se pré-figura como espaço de inscrição e, portanto, de fundação. Aqui, em *Dejemos hablar al viento*, é preciso inscrever a supressão, o fim, da inscrição de Juan María Brausen: Santa María e seus habitantes; uma inscrição que se operou sobre a geografia do mundo “real”, entendido esse mundo como mundo-texto.

3.2 A vertigem referencial

Na segunda parte de *Dejemos hablar al viento*, a personagem Medina deverá atravessar a fronteira que o reingressará à mítica Santa María sob um cartaz que diz: “ESCRITO POR BRAUSEN”. Como afirma Hugo Verani: “La aparición del cartel cuando Medina ‘entra’ en Santa María postula la naturaleza palimpseica de la novela”³⁵. Mas, as referências não se limitam a *La vida breve*. Também reconhecemos episódios e personagens de outras criações:

-Doctor -preguntó Medina al despedirse-, ¿Usted conoce a un sujeto al que llaman el Colorado? Lo he visto merodear por aquí. Y algo me dijeron.

-Oh, historia vieja. Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos. (p. 200)

O Colorado é uma personagem que aparece pela primeira vez no conto “La casa en la arena”. O conto termina com o incêndio de uma casa de praia, espaço onde se desenrola a trama. O incendiário Colorado reaparece em *Dejemos hablar al viento* e será também o responsável pela queima de Santa María.

Antes, Díaz Grey, havia dito:

³⁵VERANI, Hugo. “*Dejemos hablar al viento*: el palimpsesto de la memoria”, in: *Onetti - Papeles críticos*. Coord. Rómulo Cosse. Linardi y Risso Montevideo, 1989, p. 216.

-*Varios libros* atrás podría haberle dicho cosas interesantes sobre los alcaloides -dijo el médico, alzando una mano-. Ya no ahora. (p. 220) [O destaque é meu]

Grande parte da obra de Onetti é de natureza palimpseica, pois, personagens e personagens-narradores estão sistematicamente referindo-se a outras personagens e fatos de outros livros da saga de Santa María. Há aqui pelo menos dois níveis possíveis de exegese. Um é o trabalho de reconstituição do tempo da própria saga, já que não há uma cronologia linear dos fatos. O outro, é a necessidade quase arqueológica de raspar, de escavar, para que se revele um projeto deliberadamente palimpseico, com a sua conseqüente superposição de escrituras. Em Borges, por exemplo, a escritura palimpseica adquire uma dimensão de escritura em abismo, onde um texto se refere a outro e este remete a outro, desde velhas lendas a textos mais ou menos atuais. Em Onetti, este diálogo intertextual se apresenta de modo mais sutil. As *vozes* que confluem nos seus textos aparecem mais veladas, com raras citações explícitas. O que se mostra com maior evidência é um hipotexto contido ou absorvido pelo hipertexto que se encontra em algum outro livro do próprio autor. Assim, a referência a Colorado e a suas inclinações incendiárias remetem ao conto “Casa en la arena” e, evidentemente sugere, ao leitor atento, o possível fim de Santa María. Este tipo de prática textual exige um leitor que tenha acompanhado a obra onettiana que se articula no sentido da busca do Livro Total.

Para o leitor atento, não passa despercebido um breve trecho que é a transposição literal do segundo parágrafo de *El pozo*, quando Eladio

Linacero se apresenta como o anti-herói tomado pela náusea existencial da maioria das personagens onettianas:

Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes, derrama dentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente 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. La barbilla sin afeitar, me rozaba los hombros. (p. 58)

Quem fala agora é Medina passeando pelo seu decadente ateliê de pintor fracassado em busca de poder estampar num quadro o instante de uma onda de mar, esse instante inapreensível do quebrar da onda, da espuma que simbolizaria o instante do tempo detido, da negação da história, do tempo, do passado e do futuro: o presente contínuo; a necessidade de capturar a *alma*, a mesma alma que Euladio Linacero persegue na sua escritura: “escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no” (*El pozo*, p.9).

Ainda, o capítulo VIII é a transposição literal do conto “Justo el 31”, publicado em 1964. Não esqueçamos que *Dejemos hablar al viento* é publicado em 1979 e que a ambidestra Frieda do conto é a poderosa mulher que desencadeará a tragédia do romance.

Dejemos hablar al viento está dividido em duas partes. Na primeira, como já vimos, o narrador é Medina que já aparecera também em *El astillero*:

No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya comisario, ya jefe del Destacamento. (p. 34)

É clara a referência a sua realidade textual, por obra do “criador” Brausen. Medina narra, na primeira parte, suas peripécias profissionais e seus amores com a prostituta e lésbica Frieda, com a jovem Juanina e com Gurisa, e seu reencontro com a prostituta mãe de Julián Seoane, provável filho seu.

Desterrado de Santa María e morando em Lavanda, a narração de Medina é entrecortada por fortes sentimentos de nostalgia do território mítico do qual está temporariamente privado e ao qual pertence inexoravelmente em qualidade de personagem cuja realidade não ultrapassa a do papel:

Frenético y disimulado, entreverado con el cuerpo excepcionalmente pulcro por deformación profesional, atravesando además la vulgaridad de los perfumes sintéticos que era necesario levantar y desprender como espesas costras traslúcidas, *creí reconocer* -en aliento, axila, sexo, cansancio- *las palabras, seres y cosas que enumeran los libros* y que volverán. (p. 55) (O destaque é meu).

Privado de seu território, a personagem deseja voltar a ele:

Hijos de puta, tan ajenos a mi angustia, desviando hacia una noche y una selva interminables el camino estrecho que podría llevarme alternativamente hacia Brausen, hacia Santa María. (p. 59)

Medina é “reingressado” a Santa María “muitas páginas” adiante, pois, o tempo do romance em Onetti mede-se em páginas escritas que são o próprio “camino estrecho” que determinam seu destino (o de

Medina e o da personagem em geral), operando-se uma espécie de fusão radical entre tempo e espaço que só a escritura pode realizar: o cronotopo de Bakhtin, como veremos mais adiante.

Na primeira parte do livro, Medina, exilado em Lavanda, sabe que está num mundo tão irreal quanto o é o de Santa María, o mundo de letras, um mundo onde, apesar de ser o seu, também há de se sentir um exilado. A cronotopia de Onetti é a cronotopia do exílio. Todas as suas personagens são seres desterrados. Assim o expressa o médico Díaz Grey, a voz da “ciência”, da razão, de Santa María:

Todos en esta ciudad - dijo el médico, tenía la voz opaca y ablandada -, sufrimos de dermatitis, cada día se nos cae un pedazo de piel, o un recuerdo. O también una cornisa. Cada día nos sentimos más solos, como en exilio. (p. 196)

Mas, antes de “entrar” em Santa María, Medina recebe a visita de Larsen que tinha morrido em *El astillero*, “muchas páginas atrás”, e que reaparece “con un agradable olor salvaje a tierra húmeda, a espacios remotos” (p. 139), introduzindo elementos fantásticos até então incomuns na narrativa onettiana:

Lo vi manotear los gusanos que le resbalaban de nariz a boca, distraído y resignado. Cuando había varios viboreando en el parquet adelantaba un zapato y los hacía morir con un ruido de suspiro corto y repetido. (p. 140)

Larsen reaparece para entregar a Medina um pedaço de papel com um trecho do “livro sagrado”, a “prova” que esclarece a origem textual de Santa María e de suas criaturas:

Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Estuve sonriendo, asombrado y agradecido porque fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera. La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas. (p. 142)

O “texto sagrado” é um trecho de *La vida breve*, quando Juan María Brausen começa a desenhar a origem do território daquele romance de fundação. Logo adiante, Larsen y Medina comentam:

-Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro.

-Pero yo estuve allí. También usted.

-Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos. (p. 142)

Como diz Djelal Kadir:

A partir de la textualización original (momento del Génesis para los que creen en la Palabra de San Juan o para los que consideran el cosmos como un libro), la escritura es rito de invocación y todo rito es por definición infinitamente repetible, reiterable, devolutivo; sus actantes y hechos son perpetuamente revivificables. Basta el aliento del autor, del lector, la *potentia textorum* y el soplar del viento³⁶.

³⁶KADIR, Djelal. “Susurros de Ezra Pound en *Dejemos hablar al viento*”, in: *Juan Carlos Onetti. El escritor y la crítica*. Edición de Hugo Verani. Taurus, Madrid, 1987, p. 376.

A segunda parte do romance é narrada por um narrador onisciente que conta as peripécias de Medina como delegado, sua tensa relação com seu filho, o assassinato de Frieda e o suicídio de Julián Seoane. Para apurar as mortes, é chamado um juiz que surge de mais uma das dobraduras do texto onettiano e que abre novamente o diálogo com *La vida breve*. O juiz é o próprio Onetti ficcionalizado, tal como o descreve Juan María Brausen no momento em que está criando Santa María:

Se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos [...] el hombre de la cara aburrida [...] Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, de burla impersonal.³⁷

Em *Dejemos hablar al viento*, a entrada do juiz com sua “resolución de eternidad” desperta em Medina o ódio de quem reconhece o “autor” de suas desgraças, de suas limitações, de seu destino. Frente a ele, Medina tenta lembrar de onde o conhece:

Ahora estaban frente a frente y Medina recordó la imagen huidiza de alguien visto o leído; un hombre tal vez compañero de oficina que no sonreía; un hombre de cara aburrida que saludaba con monosílabos, a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. (p.248) [O destaque é meu]

A esta ponte intertextual, e o que as dobraduras do texto podem revelar entre a relação dos próprios textos com a realidade, segue uma construção em abismo onde a suspensão da fronteira entre realidade e ficção é a diretriz técnica fundamental. E, também, nos remete

necessariamente ao texto inaugural, à matriz, do romance moderno, *Dom Quixote*. Quando Cervantes se ficcionaliza referindo-se a si mesmo com uma auto-ironia surpreendente para a época, ele, além de estar dessacralizando o escritor-autor, está suspendendo a rígida fronteira entre o real e o inventado. E quando Cervantes, na segunda parte do romance, nos apresenta um Quixote que reencontra personagens que leram a primeira parte do livro e o reconhecem como o herói do mesmo, o texto “se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa”³⁸. Tudo em Onetti, até o próprio Onetti, assume uma realidade textual. Pelo jogo da duplicidade das representações, tudo, no fim, é ficção. Se tudo no pensamento se processa por um sistema de representações que a sintaxe da linguagem ordena para expressá-lo vivo de signos e simbologia, tudo não passa de uma grande metáfora abismal que nos afasta do “real” e nos desloca para o nosso mundo de palavras onde nós, os gramáticos, reinamos com o poder de re-escrever-nos a nós mesmos e a tudo o que nos cerca.

³⁷ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve*. Sudamericana, Buenos Aires, 1981, p. 84.

3.3 Os desdobramentos

Se o mundo precisa organizar-se na negação da ambigüidade e da duplicidade, a ficção desconstrói o que se supõe unívoco no duplo contraditório. Medina é a lei - o comissário de Santa María - e também é o marginal, o assassino: mata um velho em estado vegetativo e é, provavelmente, o assassino de Frieda.

Medina, que era a não-pessoa, o “ele”, “signo daquele que está ausente, signo da ausência”, como diria Barthes³⁹, em *El astillero*, agora se torna o “eu” narrativo que escreve o que lemos: a primeira parte do livro; é o eu que narra, escrevendo. Ele duplica o processo de Brausen como narrador-escritor, pois deve re-escrever sobre o “escrito por Brausen”, sobre o “original”.

Por outro lado, se Brausen inaugura a escritura, abre, dá vida, prosseguindo a tradição do Texto sagrado, “primeiro foi o Verbo”, “brincado com fogo” porque reproduz a “Escritura”, Medina deverá questionar, contestar o processo:

Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas

³⁸FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. Martins Fontes, São Paulo, 1995, p. 63.

³⁹BARTHES, Roland. “Escrever, verbo intransitivo?”, in: *O rumor da língua*. Edições 70, Lisboa, 1987, p.22.

que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balaustradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten. (p. 55)

O escritor deverá confrontar-se com a sua escrita pois, terá que aceitar o que odeia: a própria palavra, a linguagem. Odeia-a porque não poderá nunca voltar à “pureza” da origem da linguagem, porque ela é a origem: “é para ele a origem” (Barthes, p. 20). Medina terá, então, que encerrar o processo. Ele terá que chegar a esse horizonte, ao horizonte da linguagem, a esse “fim de mundo” que é Santa María e atear-lhe fogo.

Medina chega a Santa María em um “Ford polvoriento”, quase “pisando manos de mendigos y ladrones” (p. 147), entra na cidade jogando moedas aos miseráveis, limpando a testa suada com um lenço. O pó da estrada, o calor, a pobreza, o ar parado no fim do mundo, na *fronteira* que é Santa María. Depois da fronteira: o desconhecido, o nada. Está em andamento a dialética do herói/anti-herói. Nessa fronteira terá que se fazer justiça. O “herói” chega para vencer o mal; o mal aqui é a cidade, o enxerto, o que se inscreveu (Santa María) sobre a inscrição (Buenos Aires entendida como lugar-texto). Enxerto duplamente falso, tumor que tomou o lugar do tumor. Lembremos que *La vida breve* se insere no *corpus* do mundo-texto como um texto invasor, um corpo estranho. Josefina Ludmer entende que “*La vida breve* se desencadena con la representación del corte en la amputación del pecho de Gertrudis

(...) El comienzo del relato coincide con el día de la pérdida en el cuerpo e inaugura, simultáneamente la construcción de la prótesis y el trabajo de duelo, primer paso en la organización de un nuevo orden (significante)⁴⁰.

3.4 A recriação do mito

Agora, a prótese deve ser removida porque essa nova ordem é tão falsa - doente, *patológica* - quanto a primeira. Para isto, o (anti)herói Medina é reingressado em qualidade de vingador-justiceiro. A recriação do mito do herói segue alguns passos clássicos. Houve a “revelação” inicial por meio do texto “sagrado” entregue pelas mãos do ser do “outro mundo”, o mundo dos mortos. O herói entra numa espécie de transe sem tempo mensurável num lugar existente/inexistente: o prostíbulo do morto Larsen:

Yo estaba un poco borracho y aquel hombre había muerto años atrás. Fue a sentarse en una silla que yo había usado para escribir mi carta; la hizo girar para darme el perfil.

- ¿Larsen...? Larsen - murmuré con voz de funeral. (p. 140)

⁴⁰LUDMER, Josefina. “Homenaje a *La vida breve*”, in: *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Sudamericana, Buenos Aires, 1977, p. 19.

Medina tinha acabado de *escrever* uma carta onde pela primeira vez se entrega, paradoxalmente pela escritura, talvez a única “verdade” possível, à que somente se pode aceder pelo caminho da *não-palavra*:

Pero un macho y una hembra deslocalados por ambiciones imposibles, por la ilusión de creer realizable el pecado de la lujuria - *único camino para lo absoluto, lo eterno y la pequeña creencia en la comunicación verdadera* - Gurisa y yo, *no estuvimos nunca dentro del tiempo*. Entramos y salimos sin que nadie tuviera sospechas. (p. 139) [O destaque é meu]

É o homem e a mulher “originais”, sem tempo, sem palavra, no *paradise*, em estado de “vedadeira comunicação”. Quando Medina ia assinar a carta para sua “mulher amada”, Larsen, o morto, bateu à porta para convocá-lo a sua missão “redentora”: Medina será aquele que irá salvar Santa María do apróbio de *ser pela linguagem*. Como ardem as páginas de um livro proibido, *maldito*, terão que arder as ruas de Santa María.

O talismã-arma será o Colorado. O Colorado é ingressado no mundo sanmariano no conto “La casa en la arena”⁴¹. Nesse conto a sua aparição se enuncia cheia de presságios:

- Me manda el doctor Quinteros. Soy el Colorado - anunció con una sonrisa; con un brazo apoyado en una rodilla estuvo esperando las *modificaciones asombrosas que su nombre impondría al paisaje* (...).

El médico recordó la hitoria clínica de Colorado, la ampulosa descripción de su manía incendiaria escrita por Quinteros, en la que este semi-idiota

⁴¹ONETTI, Juan Carlos. “La casa en la arena”, in: *Cuentos completos*. Alfaguara, Madrid, 1994.

pelirrojo, manejador de fósforos y latas de petróleo en las provincias del Norte, aparecía *tratando de identificarse con el sol* y oponiéndose a su inmolación en las tinieblas maternas. Tal vez ahora, mirando los reflejos en el agua y en la arena, evocara, *poetizadas* e imperiosas, las fogatas que había confesado a Quinteros. (p. 165) [O destaque é meu]

Colorado: vermelho, sol, fogo. Ele é o *outro*, o diferente, cujas façanhas *poetizadas* ele evoca, como são evocadas as façanhas dos seres míticos. Para a razão: um “semi-idiota”; para a mitologia, um instrumento “salvador”.

Mas, antes de cumprir com a sua “missão”, Medina terá que resolver seus problemas mundanos. O que prende um herói aos problemas mundanos é a família. A “família” de Medina é um filho que talvez não seja seu filho: Julián Seoane. Julián é aquele que deve ser “sacrificado”, pois, filho/não-filho, Julián representa o sangue jovem que “deve” ser derramado em sacrifício. A morte de Julián abre o caminho para a ação do justiceiro.

A família de Medina também é Frieda: a mulher bissexual (dupla face), companheira de Medina em Lavanda. Frieda é o elemento desestabilizador. Companheira/concorrente de Medina, ela é amante das amantes de Medina e amante de Julián. O elemento desestabilizador é aquele que desencadeia a “tragédia”. Frieda é assassinada provavelmente por Medina mas é Julián quem assume seu assassinato e logo após se suicida, sacrificando-se para que Medina, “livre”, possa cumprir com sua missão.

3.5 Instância produtiva: níveis narrativos

Como já vimos, *Dejemos hablar al viento* está dividido em duas partes. Sem que nos seja dito como, Medina aparece, na primeira, em Lavanda como detentor da voz narrativa. Toda esta primeira parte se nos apresenta como uma segunda narrativa que está contida na primeira narrativa que ocupa a segunda parte do romance. Então, diremos que a segunda parte (que consta de 23 capítulos) constitui a narrativa primeira e que a primeira parte (que consta de 8 capítulos) constitui a narrativa segunda. O narrador da segunda já é uma personagem da primeira. Temos aqui o que Gérard Genette chama de “níveis narrativos” e que ele define da seguinte maneira: “todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa”⁴²(p. 227).

Mas, *Dejemos hablar al viento* problematiza esta questão. Vejamos. O romance faz parte da série da saga de Santa María fundada em *La vida breve*. Este romance

consta de dos partes, subdivididas en capítulos (24 en la primera y 17 en la segunda); el relato se escinde, en su interior, en dos subrelatos - voces, instancias narrativas - de estatuto desigual y heterogéneo en el texto: uno, el de Brausen - “la realidad” - se sitúa en Buenos Aires y es postulado como productor: Brausen “narra” y “escribe” el otro, el de Santa María - “la

⁴²GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Vega, Lisboa, 1971.

ficción”, -, que surge como producto; se trata de una relación productiva entre dos series de enunciados, de dos cadenas manifiestas que engendran el efecto de sentido y articulan el texto: una ficción (relato uno, productor) y una subficción (relato dos, productor)⁴³.

Aqui, em *Dejemos hablar al viento*, o relato um, ou primeiro (contido na segunda parte), corresponde ao relato dois, ou segundo, ou subficcção, de *La vida breve*: o “escrito por Brausen”. E o relato dois, ou segundo (contido na primeira parte), é o produto do primeiro: a personagem Medina se torna escritor e “escreve” na “realidade” de Lavanda. Há dois atos de enunciação e dois enunciados reproduzindo o processo de *La vida breve*, mas, ao contrário, pelo avesso. Na verdade, o relato-texto de Medina se apresenta como meta-metatexto. Se os acontecimentos de Santa María em *La vida breve* são metadieéticos, usando a terminologia de Genette, os contados por Medina na primeira parte de *Dejemos hablar al viento*, são meta-metadieéticos.

Sabemos que Brausen é o autor fictício da saga de Santa María e que Medina é o autor fictício da primeira parte de *Dejemos hablar al viento*, e que o autor real é Onetti. Mas, quando Onetti se ficcionaliza em *La vida breve* e em *Dejemos hablar al viento*, aparecendo como personagem de sua própria narrativa, e colocando-se no mesmo nível narrativo, ou seja na instância narrativa e não na instância literária (Genette, p. 228), provoca o efeito de ficcionalização do leitor, que passa a “fazer parte” da narrativa. O ato de leitura neste tipo de

⁴³LUDMER, Josefina. “Homenaje a *La vida breve*”, in: *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Sudamericana, Buenos Aires, 1977, p. 45.

construção exige um leitor ativo que depois de ter penetrado na “obra na obra”, precisa desencadear um processo de desconstrução para ir como que saindo das instâncias aonde foi jogado pela leitura e voltar a um “distanciamento” que lhe permita “construir” a exegese.

A narrativa metadieética ou narrativa segunda se mantém unida à primeira narrativa por uma relação temática que “não implica nenhuma continuidade espaço-temporal entre metadieese e dieese”. Genette chama este tipo de relação de “puramente temática” (Genette p. 232). Ela segue a estrutura em abismo e pode desempenhar diversas funções. O texto de Medina, ou subtexto, na primeira parte do romance, se apresenta como uma explicação para o que acontecerá na segunda parte. É aqui que Medina recebe a “revelação” de mãos de Larsen. No plano aparente, Medina ingressará em Santa María, na segunda parte, seguindo o rastro de Julián Seoane que, por sua vez, ingressou na cidade supostamente à procura de sua amante, Frieda. A trama oferece apenas uma justificativa argumental. No plano subjacente, sabemos que Medina é ingressado em Santa María para cumprir com a tarefa “salvadora” de organizar a queima da cidade, como ato simbólico de purificação.

3.6 Contar mudando de níveis

O ato narrativo, a narração, é que opera esta mudança de níveis narrativos, ou seja, introduz “numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação” (Genette, p. 233). Nos capítulos 34 e 35 de *Dejemos hablar al viento*, o narrador extradiegético (pois, trata-se agora de um Brausen somente presente pelo cartaz que abre o acesso à cidade: “Escrito por Brausen”, no início da segunda parte) mas, onisciente, narra o fluxo de pensamento de Medina que se abre passo como enunciado, “seguindo a receita”:

Medina ignoraba cuando había nacido Seoane. Pero tiempo atrás, una noche de soledad, horizontal y solitario en su dormitorio del ex Plaza, aburrido, oyendo lejana la insistencia de la lluvia, con una botella de caña Presidente y un cartón de cigarrillos negros, raspadores de bronquios, *recordó la receta infalible e hizo nacer* al muchacho en el frío de una madrugada en la Colonia: 16 de julio. (p. 217) [O destaque é meu]

A receita lhe foi dada por Larsen, no final da primeira parte:

- Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos. (p. 142)

De fato, em Onetti, a introdução, numa situação, do conhecimento de uma outra situação, por meio de um discurso não se dá exatamente como “o conhecimento” pois, a ambigüidade é a linha diretriz da sua narrativa. Quando se entende o mundo como um texto e a ficção como

texto no texto, “pruebas no hay” de que qualquer fato ou coisa sejam “reais”. A lógica realista não preside o discurso, antes pelo contrário, ele é regido por um constante processo de ambigüização. O que se pretende aqui, nesta metalepse narrativa - pois, por dois capítulos a diegese pára dando acesso ao fluxo de pensamento da personagem - é manifestar a transgressão, “a expensas da verosimilhança”, do limite da própria narração: “fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta” (Genette, p. 233).

Genette lembra a figura narrativa “que os clássicos chamavam a *metalepse do autor* e que consiste em fingir que o poeta opera ele mesmo os efeitos que canta” (p. 233). É a “receita” que Larsen dá a Medina: “mienta, invente”. Sem se dirigir nunca ao leitor de forma direta, as personagens de Onetti estão constantemente lembrando-o que tudo não passa de uma “invenção” ou, no melhor dos casos, de algo que pode *ser* como pode *não ser*, porque o que vale, em definitivo, é falar, narrar, dizer, como uma forma de sobrepor-se (e, por isso, *impor-se*) à legalidade da linguagem, pela própria linguagem. Nisto consiste o triunfo onettiano: em demonstrar, pela linguagem, a própria falácia da linguagem.

Muitos críticos têm observado que as personagens onettianas perseguem a “salvação” pela escritura. O que lemos em *Dejemos hablar al viento* é justamente o contrário: se persegue, pela escritura, paradoxalmente, a libertação de sua opressão. A *salvação* é “deixar o vento falar”, e começar de *zero*; desse ponto zero que é o horizonte da linguagem; o ponto da finitude da constituição de um mundo regido por

ela; um mundo circular, submerso na sua tragédia logocêntrica. É aqui que a arte, a ficção, mostra mais uma vez, como acreditavam os filósofos românticos - leia-se Nietzsche -, a sua supremacia ao conseguir combater, pela palavra, a própria palavra.

Em Onetti, quando se conta mudando de níveis, e isto acontece sistematicamente ao longo dos “volumes” que constituem a saga de Santa María, o sujeito produtor da enunciação é quase que invariavelmente “escritor”: narra escrevendo, duplicando o processo deflagrado por Brausen. O enunciado, o texto, que daí resulta, se inscreve no Texto de Brausen que por sua vez se inscreveu no Texto “real”. O texto de Brausen se apresenta como os pergaminhos de *Cien años de soledad*, onde todos os acontecimentos de Macondo estão previstos em seus mínimos detalhes. Quando o penúltimo dos Buendía consegue decifrá-los, descobre que o que acaba de ler é a história de Macondo, do início ao fim, pois, acaba de ler-se a si mesmo e a toda sua “estirpe”. Concluída a leitura, Macondo é varrida da face da Terra, pelo vento. Há narrativas que fazem viver e há as que matam, afirma Genette, lembrando as de Xerazade e o oráculo de Édipo (p.242). A narrativa que Larsen mostra a Medina (apenas um trecho) representa a chave para uma hermenêutica mais ambiciosa: o desmascaramento da dialética de vida e de morte: se é pela linguagem, e por ela se morre.

3.7 A dialética da produção

Alguns textos que constituem a saga de Santa María surgem no espaço literário com algo ou alguém irrompendo no espaço da narrativa, ou, contrariamente, sendo retirado. O “elemento” adventiço é aquele que desencadeia a narração por ser o que quebra o fluir monótono dos acontecimentos, introduzindo algo *novo*, provocando uma alteração que merece ser contada. *Dejemos hablar al viento* se “erige”, se levanta, se constrói, a partir da irrupção de Medina em Lavanda e com a supressão do velho sem voz⁴⁴. Contrariamente à dialética de *La vida breve*, que se abre com a voz da prostituta Queca vindo do apartamento ao lado e preenchendo o vazio de morte que se instaurou no apartamento de Brausen com a doença de sua mulher, este romance, emerge com a irrupção de Medina no *outro lado*, no mundo paralelo, no mundo ao outro lado da margem de um rio, um rio que divide o mundo “real” do mundo da “ficção”. E se *La vida breve* se constitui a partir da decomposição de um corpo, o de Gertrudis, corroído pelo câncer, *Dejemos hablar al viento*, se constitui a partir da supressão da voz de um corpo (*corpus*) também em decomposição:

⁴⁴Lembremos que em *El astillero*, Larsen aparece em Puerto Astillero depois de um “exílio” de cinco anos; em *Juntacadáveres*, Larsen irrompe em Santa María com as prostitutas que farão parte de seu prostíbulo “exemplar”; em *Los adioses* o “elemento” que desencadeia a narração é o ex-jogador de basquete tuberculoso que chega buscando tratamento na pequena cidade serrana; em *Para una tumba sin nombre*, é o cadáver de Rita, que deve ser enterrado, que deflagra a narração; e em *Cuando ya no importe*, a narrativa se inicia com a retirada da mulher da personagem-narradora.

El viejo ya estaba podrido y me resultaba extraño que sólo yo le sintiera el agri dulce, el tenue olor (...). (p. 15)

Somente o “eu” que narra, Medina, sente o cheiro de morte do “*corpus literário*”, da prótese que nasceu em *La vida breve*, tão condenada quanto o “original”: a linguagem.

La vida breve, pois, inicia a dialética da escritura; *Dejemos hablar al viento*, a encerra pela supressão da voz. O velho em estado vegetativo, agonizante, *no fala*. Em *La vida breve* emerge Santa María; em *Dejemos hablar al viento* reaparece o território “real”, Lavanda, tão parecido a Montevideú, mas que não é Montevideú⁴⁵. A falta de voz - e a falta de *pátria*, o exílio que emudece quem o sofre, que *apaga* a sua voz - marca o fim da ficção. Todo o relato irá desfazer o caminho andado, opondo-se, dialeticamente, ao caminho aberto por *La vida breve*. Se a voz era elemento fecundante da narrativa (Ludmer, p. 19) que se abre passo criando o espaço da ficção, aqui, a supressão da voz é a morte da palavra, a morte do escritor. A voz fracassada se encontra em estado de decomposição; vencida, é suprimida por “ordem militar”. Sutilmente nos é dito que o “capitão”, sogro do velho, contrata a gangue de Quinteros, da qual Medina passa a fazer parte - nada mais natural, pois Medina é um comissário, um policial - para acabar de matar o vencido, aquele que perdeu a voz, aquele que lia Vico e Freud, aquele que, mesmo não podendo *falar*, não poderá continuar a viver, para não continuar a mostrar “su malevolencia gozosa”, aquele que,

⁴⁵Montevideú está “perdida” para sempre. Onetti conclui *Dejemos hablar al viento* no exílio, em Madri.

mesmo moribundo “estaba despierto y lúcido, burlándose del capitán Vélez, de todos nosotros; o tal vez los años y la enfermedad lo hubieran instalado en un tiempo superadulto, que nada tenía que ver con la vejez, y desde allá nos miraba y todas nuestras palabras y movimientos le hacían gracia, le daban desdén y ternura como si observara distraído juegos de niños o insectos” (pp. 20-21).

Agora o “jogo” acabou. Parecia tão fácil substituir o “mundo loco” por um mundo mais louco, gerado a partir da superposição de escrituras. “Mundo loco”, são as primeiras palavras que lemos na *gênese* que é *La vida breve*. “El viejo ya estaba podrido”, são as primeiras palavras que lemos em *Dejemos hablar al viento*, texto apocalíptico, texto do fim do mundo, do fim do “mundo loco”. O primeiro capítulo deste romance aparece como uma “ante-sala”, uma sala de espera onde o que se espera é a morte. “Cuidar” do velho sem voz será a chance para o “inmigrante que pide, como un cornudo digno, una nueva oportunidad” (p. 15). A nova oportunidade é o “pré-texto” para o novo texto que o falso médico, o imigrante (aquele que irrompe num novo cenário) Medina, terá que tecer, tramar, sob a morte daquele que ficou sem fala, sob a morte daquele *pai* que incomoda e que os filhos, *provavelmente*, mandaram matar: um texto de mau augúrio, incômodo, um texto já sem voz, um texto de morte:

A morte do Pai privará a literatura de muitos de seus prazeres. Se não há mais Pai, de que serve contar histórias? Todo relato não se reduz ao Édipo? Contar é sempre procurar a origem, dizer as disputas com a Lei, entrar na dialética do enternecimento e do ódio? Hoje equilibra-se em um mesmo

lance o Édipo e o relato: já não se ama, já não se teme, já não se conta. Como ficção, o Édipo servia ao menos para alguma coisa: para fazer bons romances, para narrar bem (...).⁴⁶

Os “bons romances” entram em movimento centrífugo, se auto-destróem, sua voz se apaga. Encontrada a origem: textual, tudo é destruição e morte.

Em *La vida breve*, o *verdadero* médico, Díaz Grey, se constitui como o eu narrador do segundo relato, do relato embutido. Aqui, Medina, o eu narrador do segundo relato, aparece como *falso* médico. No capítulo 39 de *Dejemos hablar al viento*, intitulado “Un hijo fiel”, vemos aparecer o juiz de Santa María que é o próprio Onetti ficcionalizado. Aqui, ele terá um encontro com o *verdadero* médico, Díaz Grey, de quem diz: “No sé que edad tiene. Pero lo sigo queriendo como si fuera mi hijo. Un hijo fiel” (p. 250). Por antítese, Medina será o filho infiel, o falso, aquele que cometerá o parricídio; aquele que porá fim à gestação, à cosmogonia, iniciada em *La vida breve*.

A dialética: voz/supressão da voz; verdadeiro médico/falso médico; filho fiel/filho infiel, vai desenhando o caminho de volta que se iniciou em *La vida breve*.

O duplo antagônico feminino/masculino desenha em Onetti outra dialética constituinte de sua escrita. Se a escrita é masculina e a leitura de uma escrita masculina exige um leitor ativo, “macho”, como diria

⁴⁶BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Ginsburg. Perspectiva, São Paulo, s/d. pp. 62-63.

Cortázar, a negação da escritura-leitura, é feminina. Susana, a mulher do capitão Vélez, de *Dejemos hablar al viento*, aquela que busca a “sombra y la estupidez de una sonrisa fría y fija” (notemos o quanto esta personagem lembra a *louca* Angélica Inés de *El astillero*) é a que “a veces me pedía opinión para llevarse alguna [alguma “novela”] y siempre me las entregaba con un suspiro, una piedad, un ‘qué asco’ enfermo de lentitud, espeso de compasión” (p. 17). Esta negação, a negação do “prazer do texto”, é a característica que sintetiza o elemento feminino onettiano. Em Onetti não há mulheres leitoras e muito menos narradoras-escritoras. A mulher onettiana não gera texto e, metaforicamente, não gera vida. Se o texto é entendido como uma superposição no mundo-texto, o produtor do texto é aquele que gera vida pela palavra, aquele que re-descreve e re-inscreve o mundo, imbuído da sua potência criadora. Este papel é negado à mulher que representa apenas um objeto de desejo mas que não supre a necessidade de continuidade da vida, nem pela escritura-leitura nem pela gravidez. A potência criadora masculina se “esparrama” num terreno infértil e, por isso, se torna um ato circular, repetitivo, sem transcendência (nem descendência). Assim, Susana, que não aprecia a “literatura”, é a mulher estéril, a que não tem filhos. A bissexual Frieda não deseja a maternidade. Juanina - aquela que é “linda y joven”, mas que “parece un muchacho” - diz estar grávida mas não é verdade. Olga, ou Gurisa, nunca chegará a engravidar. A prostituta María Seoane não tem nenhuma certeza de que Julián seja filho de Medina. Isto nos lembra outros momentos onettianos. Em *Juntacadáveres*, a *louca* Julita imagina estar grávida, mas não está. Em *El astillero* quem ficará

grávida é a mulher que usa “sapatos de homem”. Em *Cuando ya no importe* a louca Angélica Inés, agora casada com Díaz Grey, nega a sua maternidade e abandona sua filha que é criada por uma empregada e esta mesma empregada mata seu próprio filho recém nascido nas águas de um rio.

Para que a “literatura” morra, terá que morrer o *pai*, o elemento masculino, o gerador de textos. A morte do velho no início do romance adianta, metaforicamente, a morte de Brausen e de Santa María, e sintetiza o tema: a morte do texto.

3.8 A instância da leitura

Se vamos ler um texto que vai morrer, entramos numa espécie de contagem regressiva onde, segundo dizem, se refaz o caminho andado por milhares de imagens velozes e dispersas. Barthes já disse: “a composição canaliza; a leitura, ao contrário (o texto que escrevemos em nós quando lemos), dispersa, dissemina”⁴⁷(p. 28). O texto de Onetti é uma composição feita de recortes que segue uma lógica dupla e que é a que tentamos descobrir pela análise. Quando devemos escrever a leitura, (des)cobrir, ou *descobrir/cobrir*, seguimos um processo que

⁴⁷BARTHES, Roland. “Escrever a leitura”, in: *O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Edições 70, Lisboa, 1987.

volta a recortar, que dispersa, num primeiro momento, para recompor, num segundo momento. “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível, A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que possa se nomear rigorosamente uma percepção”, adverte Derrida. E mais adiante: “Com o risco de, sempre e por essência, perder-se assim definitivamente, quem saberá, algum dia, sobre tal desaparecimento? A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer o pano”⁴⁸.

Há vinte anos atrás, Josefina Ludmer, procedeu à escansão do texto de *La vida breve*, revelando as suas unidades constitutivas, num intento de *descobrir* a dissimulação de sua textura, em seu ensaio “Homenaje a *La vida breve*” onde confluem longínquas vozes como as de Barthes e Foucault. Aqui, para ler de que maneira Onetti encerra o processo aberto naquele romance, me aproprio das *vozes* de homenagem a *La vida breve* e, num trabalho de espelhamento, tento contrastar a descrição realizada pela crítica argentina para verificar, neste caminho de volta que é *Dejemos hablar al viento*, se as unidades que estruturam aquele romance se repetem e de que maneira. Este procedimento ajudará a entender alguns mecanismos da “textura” onettiana que estão presentes na sua obra, mostrando a lógica que os rege, mas, *intuindo* (e desejando), que a leitura do texto onettiano possa levar séculos para

⁴⁸DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. Iluminuras, São Paulo, 1991, p. 7.

desfazer seu pano, o que provaria a sua “vigência” através dos tempos, e seu valor como um dos momentos decisivos na constituição da literatura ficcional da América Hispânica.

Como já vimos, o relato dois, presente na primeira parte do romance, espelha a instância produtiva de *La vida breve*, quando Juan María Brausen inicia o “texto” que dará vida a Santa María e a suas criaturas: a personagem se torna escritor. Brausen, como Medina, não era romancista. Ele foi contratado para escrever o roteiro para um filme. O roteiro vira romance. Medina, “porque não pode pintar”, se torna escritor e superpõe ao texto de Brausen o seu próprio texto. No entanto, o relato de Medina não chega a reproduzir o processo de Brausen em todas as suas implicações, porque ele não consegue se independizar, se cindir, do texto de Brausen chegando a “criar” um novo “território” ficcional, uma nova Santa María. As criaturas que surgem em Lavanda serão reingressadas a Santa María, serão absorvidas pela primeira narrativa, invertendo o processo iniciado em *La vida breve* e, por isso, encerrando o movimento centrífugo, de cosmogonia, e dando passo ao centrípeto, ao movimento de litania. Quando a “verdade” surge, quando o “enigma” é decifrado pelo aparecimento do trecho da “Escritura” que Larsen mostra a Medina, não há nada mais a se fazer se não reacomodar temática e estruturalmente a “festa” epifânica da ficção, que deslocou, que subverteu, irreverente, as leis da narrativa clássica.

Para poder trazer á luz a estrutura de *La vida breve*, Josefina Ludmer procede à escansão do romance lembrando - como já o fizera Barthes (“Escrever a leitura”) - que toda leitura é um corte: “Los cinco

momentos fundamentales que se reiteran en las series ‘realidad’ y ‘ficción’ son éstos: 1) la llegada y la visita; 2) la escena del triángulo; 3) el viaje y la búsqueda; 4) la muerte de la mujer; y 5) la huida” (p. 48). Estas cinco unidades que compõem aquele romance, culminam com o “encontro” dos relatos primeiro e segundo que se distribuem intercalando-se ao longo de toda a narrativa. Como já vimos, em *Dejemos hablar al viento*, isto não acontece; ou seja, neste romance, as duas séries (relato primeiro e relato segundo) estão divididas nas duas partes que o formam e, por isto, não apresentam a complexidade constitutiva do outro. No entanto, o esquema se repete. Veremos agora de que maneira estas unidades são trabalhadas aqui para compreender a estrutura deste romance. E, também, para mostrar as relações que ele estabelece com *La vida breve*, montando um diálogo autorreferencial e trazendo à luz a própria reflexão teórica da narração de Onetti.

A unidade 1, “a chegada e a visita” ocupa o primeiro, o segundo e o terceiro capítulos da primeira e da segunda parte: Medina chega a Lavanda, no primeiro capítulo e Medina visita María Seoane, no segundo capítulo. No capítulo 24, o primeiro da segunda parte, Medina chega em Santa María e no seguinte, Medina visita Barrientos, que lhe dá notícias de Julián Seoane. Se em *La vida breve*, esta primeira unidade abre “o sistema pronominal” (Ludmer, p. 50), pois, o eu narrativo, Brausen, abre passo ao “ele”, o médico Díaz Grey, aqui, o sistema se fecha. O “eu” narrativo da primeira parte, Medina, cede, na segunda, tornando-se “ele”. Supostamente é Brausen que volta a narrar, agora como narrador onisciente e ausente da diegese. Se no primeiro

romance o que se mostra, instaurando-se, é a “literatura”, neste, vemos o movimento contrário. A voz que narra é apagada, retirada, absorvida por uma voz não identificada que volta a controlar a informação à maneira do romance tradicional, pois se apaga como sujeito da enunciação. A festa de máscaras que esconde, que subverte, que confunde, que *brinca* de fazer “literatura” na/da literatura, acaba. As personagens voltam a ser personagens e o narrador volta a seu papel clássico. Abre-se, na segunda parte, um compasso que parodia a narrativa policial, com dosagem dos dados informativos, com suspense: há uma morte, há um assassino, há uma investigação e há, paralelamente, outro ato “criminoso” em curso: a queima do grande Livro que é a literatura, a de Onetti.

A segunda unidade, “a cena do triângulo”, ocupa o capítulo 5 e logo se estende do 9 ao último da primeira parte. Aqui se introduz a chegada de uma terceira pessoa que irá se interpor entre Medina e Frieda. No capítulo 5 aparece Olga que irá manter relações amorosas com Frieda e com Medina. No capítulo 9, a constituição do triângulo muda com a chegada de Juanina, a jovem que diz estar grávida e que mantém relações com Frieda e com Medina, na casa de praia desta última. O triângulo Medina/Juanina/Frieda se estenderá pelos seguintes capítulos até que, no capítulo 20, o triângulo volta a mudar. Agora, o suposto filho de Medina, Julián Seoane, se torna amante de Frieda.

O triângulo amoroso é uma constante em Onetti, convocado a articular um deslocamento de sentidos e não só na trama da história. Ele

amplia, reproduz, a dispersão de *textos/papéis* em que a personalidade da personagem se desdobra ⁴⁹.

No capítulo 26 da segunda parte, se constitui outro tipo de triângulo, já não amoroso, formado por Medina, Julián e Colorado. É importante notar que a “entrada” de Colorado na narrativa se dá nesta cena em que aparece bebendo num bar junto a Julián. Se Julián é aquele que carrega um desígnio trágico, pois é o jovem que será “sacrificado”, Colorado será o executor da tragédia maior que é a queima da cidade. Medina é, neste triângulo, a terceira ponta de um conflito que ele resolverá dando a “ordem” do sacrifício final.

Mas, também, lembremos que Julián é o amante, agora rejeitado, de Frieda e seu suposto assassino. O assassinato de Frieda precipita o fim do romance, pois se rompe o triângulo que teria levado Medina de volta a Santa María, ou seja, de volta à “ficção” e de volta a sua qualidade de personagem sem direito ao “eu” narrativo. E Colorado será aquele que executará o outro “assassinato”, o de Santa María.

A terceira unidade: “a viagem e a busca”, ocupa os capítulos 6 (chamado “Un viaje”) e 7 (chamado “Una pista”) da primeira parte. Mas, contrariamente ao que acontece em *La vida breve*, onde Brausen

⁴⁹Lembremos as duas mulheres que visitam o tuberculoso de *Los adioses*; do triângulo Julita, Jorge e Frederico (a *memória* de Frederico morto), de *Juntacadáveres*; também dos triângulos Josefina, Angélica Inés e Larsen e Gálvez, Kuntz e a mulher “dos sapatos de homem”, de *El astillero*; dos triângulos Brausen, Queca e Ricardo e Elena Sala, seu marido e Díaz Grey, de *La vida breve*; e do triângulo Carr, Angélica Inés e Díaz Grey, em *Cuando ya no importe*, como alguns exemplos.

viaja a Montevideu com Queca à procura de Raquel, aqui, Medina realiza uma “viagem mental” a Santa María. O processo é inverso: Medina, que se diz “prófugo” de Santa María, se evade, mentalmente, do território “real”, Lavanda, e “visita” a cidade da “ficção”:

En la primavera me era forzoso evocar Santa María y su río, tan distinto a éste que llaman mar, mi río con la otra orilla visible, con su isla en el medio, con la periodicidad de la balsa o el ferry, con la exacta distribución cromática de lanchas, gabarras, yates, botes, cabezas de nadadores. (p. 52)

A busca que empreende Medina é a do exilado, do apátrida: procura alguém, em Lavanda, de Santa María, ou seja, um compatriota. O que encontra é uma garota que apenas tinha “ouvido falar” em Santa María. Em *La vida breve*, Raquel é a irmã mais nova de Gertrudis, o elemento “jovem” que em “outro tempo” se relacionou amorosamente com Brausen e que agora se encontra na “outra margem” e que novamente “introduz uma terceira pessoa no casal” (Ludmer, p. 51). Neste romance, a jovem aparece como esvaída visão de *outro* tempo nessa *outra* margem que é Lavanda. A busca continua no capítulo seguinte e Medina encontra um velho casal que provavelmente escapou “de la colonia suiza. Gringos, sin duda” (p 60). Como veremos mais adiante, a “Colônia suíça” se ergue numa das *margens* de Santa María, contrapondo à decadência da cidade, a prosperidade do adventício, do elemento que vem de fora.

A quarta unidade: “morte da mulher”, ocupa o capítulo 38 da segunda parte. Frieda é assassinada. Em nenhum momento nos é dito quem é o verdadeiro assassino da mulher. Poderia se supor que foi

Medina mas, é Julián que assume o crime e logo se suicida deixando o seguinte bilhete endereçado a seu pai:

Hijo de mala madre no te preocupes más yo maté a Frieda.

Julián Seoane. (p. 249)

Também neste ponto, o diálogo com *La vida breve* é bastante evidente. Ali, quem planeja a morte de Queca é Brausen mas, quando decide executá-la, descobre que a mulher já tinha sido morta por Ernesto. E quem se suicida é outra mulher, a do relato dois, Elena Sala.

A quinta unidade, a “fuga e a perseguição”, ocupa o último capítulo da primeira parte e abre passo para a segunda parte do romance. Neste capítulo, Medina volta a encontrar Olga e com ela “ingressa” ao fantasmagórico território da casa de encontros de Larsen ou “Carreño”, a brecha que ele tanto procurara que o poderia levar de volta a Santa María. Aqui, ele vivencia uma espécie de alucinação, uma “fuga mental” que o reingressará ao lugar de onde veio, agora em qualidade de personagem não-narrador. Reingressado em Santa María, Medina iniciará a “perseguição” de Julián e de Frieda, cujas entradas na cidade não nos são explicadas. Se as condições da escritura para que emergja a saga de Santa María se basearam na instituição de outro narrador, ou seja, no desdobramento de eu narrador em outro eu que narra, agora que a saga chega a seu fim, o processo se inverte. A “literatura” involui; o seu espaço fundante, onde ela se mostra no seu momento de criação e no seu momento *epifânico*, é fagocitado pelo texto primeiro. Reprime-se a sua expansão e a sua polissemia, para reinstaurar a “ordem” que foi

quebrada pelo surgimento da prótese, do texto sobre o texto. A partir de agora, uma voz “impessoal” conduzirá a narrativa durante toda a segunda parte até a destruição final da cidade, do “mundo literário”, por mãos de uma personagem, o comissário (a força de “repressão”, o braço armado do sistema, da lei), Medina.

3.9 O problema da *topografia*

Se o fundamento da ideologia da literatura de Onetti se encontra na idéia de mundo como *lugar* de inscrição, a literatura constituiria um espaço superposto a esse espaço, e, então, o romance expandiria o *seu lugar*, sobre o lugar de inscrição. É por isto que a série espaço ocupa na sua narrativa a categoria de instância de “gênese” e de “apocalipse”, por excelência. Constituído o espaço, a ação se desenrola e ela só pode parar, quando esse espaço é desintegrado, destruído. A narrativa assume a ideologia da *representação*, onde o “palco” sobre o qual se desenvolverá a “cena” é fundamental. Sem ele, não haveria personagens-atores nem, do outro lado, leitores-espectadores.

Em *La vida breve*, no processo de expor o momento da criação, o momento em que nasce o *outro* texto inserido no texto, o *escritor* Brausen “vê” Santa María e suas primeiras criaturas:

Veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico. El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza. (pp. 17-18)

O “cenário” começa a se constituir: um consultório, uma cidade, um rio, um hotel, uma colônia.

No tenía nada más que el médico, al que llamé Díaz Grey y la idea de la mujer que entraba una mañana, cerca del mediodía, en el consultorio (...). (p. 19)

O *escritor* não tinha mais do que o médico e a idéia de uma mulher, mas já tinha a cidade, o rio, o hotel, a colônia:

Ahora la ciudad es mía, junto con el río y la balsa que atraviesa en la siesta. (p. 23)

Constituído o espaço, a *vida* torna-se possível. “Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María...”, dirá Medina “muitas páginas adiante”. *Desenhar* um *mapa* e um *plano* parece ser a “fórmula”, a receita, da constituição da narrativa de Onetti. Desenhado o *topo*, ele pode de ser preenchido pela *grafia*. O espaço é o elemento que deverá ser resolvido em primeiro lugar; a dimensão espacial terá de ser pensada, analisada, para o *volume* emergir, como emergem uma escultura, um monumento ou uma pintura. A apropriação pela narrativa dessa dimensão é um dos pilares da ficção de Onetti; pois ela se realiza sobre as bases de um *construto* lingüístico, uma *prótese* que irá assumindo uma forma, no espaço.

A literatura é considerada pela crítica convencional como uma arte essencialmente temporal, em oposição à pintura e à escultura, que são consideradas como artes espaciais⁵⁰. Um importante avanço no sentido de mostrar a indissolubilidade destes dois aspectos da narrativa foi dado pelo pesquisador russo Mikhail Bakhtin⁵¹, que introduz o conceito de cronotopia na análise literária:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa ‘tempo-espaço’). Este termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein) (...) Entendemos o cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura (...). (p. 211)

Mas, o próprio Bakhtin reconhece que muitas vezes pode ser observada a predominância de uma série sobre a outra. De fato, em *Dejemos hablar al viento* a série “espaço” ganha grande destaque ao longo de todo o relato.

Na abertura do romance, nos é informado que Medina aparece em Lavanda e que encontra Frieda num lugar definido, mas não há informação sobre datas:

⁵⁰Ver: WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palia e Carmo. Europa-América, Sintra, 1976, pp. 266-267. BUTOR, Michel. *Repertório*. Perspectiva, São Paulo, 1974, pp. 39-46.

⁵¹BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e outros. Unesp, São Paulo, 1993.

Aquel era el primero de los trabajos que me había elegido Frieda cuando llegué a Lavanda y la descubrí en la Avenida Brasil 1.597, tan hermosa y dura como en los tiempos viejos... (p. 13).

Medina “descobre” Frieda na Avenida Brasil 1.597, de Lavanda, e que a mulher continuava como nos “velhos tempos”. Que tempos são esses? Não há pistas para descobrir a que tempo se refere, mas o lugar do encontro é preciso. Logo adiante, Medina, nos diz: “A pesar del calor que llegaba a los nervios...” (p. 16). Sabemos que é verão, mas não sabemos de que ano. No entanto, sabemos que, ao sair de seu trabalho, Medina se “apoyaba en la verja de la Embajada Argentina para esperar el ómnibus 125” (p. 16).

Nesses primeiros indicadores de lugar, não podemos deixar de notar (e anotar): a Avenida Brasil e a Embaixada Argentina. No mapa real, *entre* o Brasil e a Argentina fica o Uruguai. A metaforização resulta clara. No mapa ficcional de Onetti, Santa María fica do *outro lado* do rio que a separa de “la Banda Oriental”, Lavanda. Na topografia onettiana, as personagens oscilam quase que pendularmente “entre”, e “de um lado” para o “outro lado”⁵².

Na primeira parte de *Dejemos hablar al viento*, Medina oscila entre o “pent house” de Frieda, o “ateliê” improvisado no Mercado Velho e a

⁵²Lembremos que em *El Astillero*, a cidade onde se desenvolve a ação, Puerto Astillero, fica *entre* Santa María e El Rosario, e Larsen se movimenta *entre* a casinha, a pérgula e o estaleiro. Em *Juntacadáveres*, a ação se desenvolve *entre* a casa de Julita, o prostíbulo e a casa de Jorge. Em *Los adioses*, a personagem principal oscila *entre* o armazém, o hotel e a casa. Em *La vida breve*, a oscilação se dá *entre* o apartamento de Brausen, o de Queca e o *outro lado*, Santa María. Em *Cuando ya no importe*, esta oscilação se dá entre a fronteira, Santamaría e Monte.

casa de praia de Frieda. Já no final da primeira parte, Medina ingressa na ante-sala do território do imaginário, a casa de encontros do semi-morto Larsen, uma espécie de “buraco negro” que o succiona para devolvê-lo a Santa María, o território da imaginação, que aparece na segunda parte. A casa de Larsen funciona como o lugar *entre* Lavanda e o *outro lado* - Santa María -, reinvertendo a dialética aberta por *La vida breve*. Lembremos que neste romance, o apartamento de Queca, que fica ao lado do de Brausen, e ele é o território onde se opera o desdobramento de Brausen para a sua *outra* personalidade, Arce. Na casa de Larsen, Medina entra na ante-sala de seu desdobramento não numa outra personagem, mas sim em personagem sem direito a voz narrativa. Também, a personalidade de Medina muda. De escritor e pintor, passará a comissário, o homem poderoso de Santa María, como o lembra Frieda, em referência às épocas de *El astillero*:

(...) Medina era el dueño de la noche en Santa María. Qué macho Medina con su pistola en la sobaquera. (p. 37)

Do “pent house” num bairro “caro” de Lavanda, Medina passa ao “estudio, taller o casa”, no Mercado Velho, que Frieda lhe consegue: “Un taller en el mercado que van a demoler”, diz Frieda (p. 40). Quando ele se muda para este “cenário” em destruição, ou “mercado en pudrición”, como a personagem o chama, lemos: “Martes, febrero y quince” (p. 43). Desta terça-feira, quinze de fevereiro, passamos, no mesmo capítulo, o 5, a um tempo cronologicamente anterior: “empezaba diciembre (...)” (p. 46). O tempo é sempre ambíguo na narrativa onettiana. É como se as datas não importassem. E de fato não

interessam⁵³. O que deve ser resgatado é a cronologia de acontecimentos da saga que, como já vimos, se mede em páginas escritas.

No capítulo 8, “Justo el 31”, Medina volta ao “pent house” de Frieda. É final de ano, 31 de dezembro. Como sabemos, este capítulo é a transposição literal do conto homônimo, publicado em 1964, quinze anos antes da publicação de *Dejemos hablar al viento*. Entre os capítulos 9 a 19, a ação se desenvolve na casa de praia de Frieda. É nestes capítulos que se estabelece o triângulo Frieda-Medina-Juanina. As referências ao tempo também são ambíguas. Há referências ao calor e ao frio. Num capítulo, o 12, se diz que é verão e faz calor; no capítulo 17, há uma lareira acesa e Frieda tricota uma blusa de lã. Mas, o capítulo 19 recebe o título: “Muere el verano”. Essas alterações “climáticas” não podem ser lidas como indicadores de tempo da história. Elas seguem, acompanham, as oscilações de estados de ânimo do narrador-personagem, o seu “tempo interior”, que é o tempo que rege a narrativa onettiana.

Os capítulos 20, 22 e a primeira parte do capítulo 23, transcorrem no apartamento de Frieda em Lavanda. É aqui, neste cenário, que se estabelece o terceiro triângulo amoroso da primeira parte do romance: Frieda-Medina-Julián. Dois homens, uma mulher: um triângulo que o

⁵³Em seu último romance, *Cuando ya no importe*, escrito como “diário de vida”, a personagem “deixa cair” as páginas “soltas” de seu diário e, ao recolhê-las, as folhas se intercalam, se misturam, e assim ficam, porque a cronologia dos acontecimentos “já não importam”.

“macho Medina”, com “su pistola en la sobaquera”, não está disposto a aceitar. Julián rouba Frieda e a pistola de Medina. Na segunda parte do capítulo 23, Medina ingressa com Olga-Gurisa, na casa de encontros de Larsen, encontrando a procurada brecha que pudesse conduzi-lo ao território “inventado”, como tinha lhe dito Frieda:

(...) buscando como un perro una pared rota, una puerta entornada, una grieta cualquiera para dar el gran salto y volver a esa Santa María que te inventaste con la ayuda de los otros vagos. (p. 110)

O traçado espacial de *Dejemos hablar al viento* mostra um esquema triangular por onde oscilam as personagens em um compasso de trânsito e de espera e que forma uma espécie de substrato para as relações, também triangulares, que se estabelecem entre elas. O apartamento, o ateliê e a casa de praia. No apartamento, Medina e Frieda vivem o seu estranho relacionamento de amantes e amigos. Mas, no mesmo apartamento, Frieda se relaciona com Julián, que é, supostamente, filho de Medina. No ateliê, Olga se torna amante de Medina enquanto este pinta um nu dela, que deverá ser enviado a seu antigo noivo, no dia de seu casamento com outra mulher. Na casa de praia, Medina e Frieda mantêm relações com a adolescente Juanina.

Este trigrama espacial forma parte, em seu conjunto, de um outro trigrama mais complexo e que expressa a *topografia* da literatura de Onetti. A este primeiro trigrama chamaremos de “Lavanda”. Ele faz parte do trigrama formado pelos três *lugares* da escritura, os três *mundos* ficcionais, segundo os entende Onetti. São três mundos que se misturam, se confundem e se “fundem” com a ousadia que só a obra de

arte verbal se pode permitir, provocando o leitor, “irritando-o” e obrigando-o, em última instância, a entregar-se à aventura da transgressão da lógica sufocante do quotidiano: Lavanda - a “realidade” -, a casa de Larsen - o lugar da passagem -, e Santa María - a ficção. Ele reproduz o esquema tríplice de *La vida breve*. Naquele romance, este esquema traça “(...) un juego de tres lógicas o instancias cuya dialéctica contraditória genera y sustenta la narración” (Ludmer, pp. 58-59). Elas são: o apartamento de Brausen - a “realidade” -, o apartamento de Queca - o lugar da passagem - e Santa María - a ficção.

O segundo elemento do esquema espacial de *Dejemos hablar al viento*, a casa de Larsen, “representa” o lugar da transgressão. Trata-se da transgressão social, pois ele é um lugar de encontros amorosos, de sexo, de luxúria, que nega os comportamentos socialmente aprovados e, principalmente, o núcleo opressor em que está sustentada a vida socialmente aceita: a família. Mas, também é o lugar da loucura, de estados alterados de consciência: Gurisa está como drogada e Medina, bêbado. E é o lugar do estado alterado da matéria: Larsen aparece como um cadáver em processo de decomposição. A desordem e o absurdo estabelecem a sua própria lógica: a não-lógica, a irracionalidade.

É neste lugar que Medina acederá ao *outro mundo*, o mundo da “ficção”, que possui a sua lógica própria, a lógica da literatura. O sistema de deslocamentos (“realidade”/“ficção” e “o lado/do outro lado”) e de desdobramentos (da personalidade das personagens) inaugurados em *La vida breve* como forma de desrespeito essencial ao código da “realidade” e como forma de contravenção da mimese, faz

parte da literatura, como a entende Onetti; uma literatura convocada para um ato subversivo, “terrorista”, que bombardeia um código significante fechado para abrir passo a um sistema de simbolizações desestabilizadoras e liberadoras que caminham na procura da irracionalidade. “O lado” e o lugar da passagem são absorvidos, finalmente, pelo terceiro elemento do esquema: o *lugar* da “ficção”. Esta “terceira dimensão” imporá a sua lógica substitutiva, como farsa da farsa (Lavanda) da farsa (mundo real).

É importante lembrar que no seu primeiro conto publicado, “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo”, de 1933, Onetti se sentiu atraído por uma das temáticas da modernidade: o espaço urbano em crescimento desenfreado. Mas, ao “fundar” seu *locus* mitopoético, Santa María, dezessete anos mais tarde, preferiu “localizá-lo” fora da grande metrópole da América do Sul, Buenos Aires, espaço, no entanto, onde se desenvolvem vários momentos de sua narrativa. Lembremos que Santa María nasce do “gesto criativo” de Brausen, personagem que “mora” em Buenos Aires. Ao criar Santa María, Onetti dá as costas a essa literatura que se inscreveu na cidade devoradora de Arlt, por exemplo, ou nesse espaço urbano de grandes acontecimentos e cruzamentos de tendências estéticas do modernismo tardio do Río de la Plata. Porque ele já tem em andamento um outro projeto que dá conta do conflito que sofre o homem latino-americano, arrancado do campo e de suas tradições, e jogado, de uma vez e para sempre, num espaço onde oscila entre referências tensas, conflituantes: o espaço da *fronteira* cultural: entre o velho e o novo e entre o campo e a cidade. Mas, trata-

se de uma cidade que imita os comportamentos das metrópoles, com seus “prestigiosos” modelos sociais e estéticos⁵⁴. Este espaço é a cidadezinha provinciana, aquela condenada a imitar a metrópole nacional que por sua vez imita a metrópole do “primeiro mundo”.

Com Santa María, podemos dizer que Onetti parodia a cidade de província da literatura realista: “Essa cidadezinha provinciana e pequeno-burguesa, com seus costumes bolorentos, é um lugar muito utilizado para a realização das peripécias romanescas do século XIX” (Bakhtin, p. 353). Com esta paródia, Onetti parece delimitar (e definir) a sua própria posição com respeito à literatura: *entre* o que ficou para atrás e o novo. Pois, aquilo que rege o naturalismo: monossemia, monologismo, verdades, é substituído por polissemia, dialogismo, falta de precisão. Esta postura entre o velho e o novo “interpreta” um processo fagocitário onde parece ser preciso absorver o velho e o novo

⁵⁴As grandes metrópoles hispano-americanas, principalmente as portuárias ou aquelas próximas aos portos, receberão uma forte influência dos modelos culturais europeus, aos que irão se rendendo num intenso processo, se não de aculturação, pelo menos de transculturação, durante a primeira metade do século. O cubano Fernando Ortiz foi o primeiro a propor o termo transculturação para nomear este fenômeno porque ele “expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para outra”, descartando o termo aculturação que implica a idéia de uma prévia *desculturação* e uma posterior *neoculturação*. O crítico uruguaio Ángel Rama, adere ao termo transculturação por entender que este processo transitivo, preservou, principalmente no folclore, as culturas regionais, as que, no entanto, foram se abrindo aos modelos estrangeiros em outras formas de expressão cultural: “Tanto a narrativa fantástica quanto a de tipo realista crítico que se formularam organizadamente na década de trinta nos maiores conglomerados urbanos de América Latina (particularmente no mais adiantado da época, que era Buenos Aires) traziam em seu bojo (...) o cancelamento do movimento narrativo regionalista”. Ver: RAMA, Ángel. “Transculturação na narrativa Latino-americana”, in: *Cadernos de Opinião*, 2, Rio de Janeiro, 1975, pp. 71-82.

para abrir espaço a uma expressão *outra* que, para ilustrar de alguma maneira, podemos aproximar do hiper-realismo pictórico. Na pintura, esta técnica aguça a tensão entre o real representado e o imaginário. Ele é um procedimento duplamente inquietante, porque elide a representação da realidade “tal como ela é” mas, também, esquiva a imaginação desenfreada, provocando, em quem participa como *leitor*, a *angústia* de quem deve escolher uma das perspectivas, sabendo, no entanto, que qualquer uma não é a “verdadeira” e que o olhar deve situar-se nesse perturbador *entre* que se ergue como um “espaço” rebelde à conceituação. Ela lembra, de alguma maneira, a imagem “desvirtuada” de um “real” já processado por uma ótica virtual. Trata-se de uma mistura de fotografia com imagem computadorizada que *congela* o momento, mostrando a falácia da ótica que capturou *esse* momento. Ela apaga os contornos, cristaliza o movimento no seu intento de fugir ao contorno, mas que a ele se mantém presa, numa milimetria fatal, que somente lhe oferece um retorno, e nunca um avanço: uma contração do movimento, não uma expansão. Este procedimento onettiano fica *entre* a dimensão do real e a do imaginário, criando, para as letras hispano-americanas, um novo espaço difícil de conceituar.

Não se trata da fantástica cidade dos mortos da Comala de Rulfo, nem do mágico mundo do Macondo de García Márquez (aliás, ambas cidades ainda não existiam quando da “fundação” de Santa María), nem da cidadezinha provinciana do naturalismo. Tampouco se trata da

cidade “perversa”, devoradora, da narrativa ficcional social, inspirada no realismo socialista. Mas esse “espaço” onettiano (no duplo sentido do termo: espaço da literatura ficcional e espaço no romance), tem as suas próprias regras de coerência interna. Não se trata de um mundo ontologicamente possível dentro da leitura regida pela lógica que aparentemente “ordena” o mundo real. É um mundo que mostra a falácia daquilo que se considerava “ontologicamente possível”, porque ele subverte o processo de constituição do possível. O possível se constitui pela classificação e ordenação. O “possível” onettiano é o negativo, o elidido, o que a leitura não processa, o que ficou à margem na ordenação que tornou a vida - humana - possível. E o que ficou à margem, do *outro lado*, é a consciência vivencial de existir lingüisticamente, de termos uma existência “textualmente” sustentada. Se bem esta consciência é hoje “una de las preocupaciones principales, por no decir la primera, de la filosofía contemporánea, tanto en las tendencias llamadas analíticas como en las neopositivistas”⁵⁵, não fazia parte da vida quotidiana até ganhar força a virtualidade instaurada pelos meios de comunicação e a informática que estão constituindo um “novo mundo ontologicamente possível”, com a lógica “incontestável” da tecnologia atual. O espaço virtual criado pela palavra - esse espaço *entre* o mundo *empírico* e o mundo do *eu* que o lê - é o espaço *do* homem. Esse espaço sofre uma dilatação, para a qual colabora a tecnologia atual, de formas substitutivas de re-descrição.

⁵⁵VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*. Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 28.

A apropriação pela literatura - de Onetti - deste processo, instaura uma forma de “realismo” não naturalista e sim *virtual* sustentado, formalmente, na paródia dos processos de construção da narrativa ficcional e na paródia de “gêneros” literários.

Santa María se *deixa* ler de várias maneiras: no seu nível alegórico, no seu nível metafórico, mas nenhuma das leituras será a última. Nada nela é fantástico ou mágico ou realista. Tudo nela aparece como que detrás de um nevoeiro que apaga os contornos, que lhe dá essa triste tonalidade cinza à que a crítica se refere constantemente. Isto é possível graças a um permanente processo de ambigüização dos indicadores que, na literatura realista, formalizam o tempo, o espaço, a caracterização das personagens e a regência da voz narrativa. Não há nenhum indicador que possa ser considerado definitivo e definidor porque todos são explicitamente tratados como material de uma ficção que se *mostra* como ficção. Pois, estamos lendo um texto que o que imita é a produção de um texto. O texto é tratado como “apontamentos” que aparecem propositadamente desconexos, em muitos casos, confusos e heterogêneos. Ele se constrói elipticamente. De fato, a elipse entre a primeira e a segunda parte de *Dejemos hablar al viento* é notória.

Santa María parodia a “cidadezinha provinciana” que Bakhtin lembra a propósito da vertente “flaubertiana” da literatura realista:

Essa cidadezinha é o lugar do tempo cíclico dos costumes. Nela não há acontecimentos, há apenas ‘o ordinário’ que se repete. O tempo é privado do curso histórico progressivo, ele se move por círculos estreitos: o círculo do dia, da semana, do mês, de toda a vida. um dia nunca é um dia, um ano

nunca é um ano, uma vida nunca é uma vida. Dia após dia se repetem os mesmos atos habituais, os mesmos temas de conversas, as mesmas palavras, etc. Durante este tempo, as pessoas, comem, bebem, dormem, têm esposas, amantes (não romanescas), fazem intrigas mesquinhas, sentam nas sua lojas ou escritórios, jogam cartas, mexericam. É o tempo cíclico, comum, ordinário, quotidiano. (p. 353)

De fato, Santa María se nos apresenta como a cidade do tempo cíclico, sem peripécias, quase parado, como a ela se refere Medina:

Era como esas crónicas de veinticinco años atrás que publica *El liberal*. ¿Las leyó alguna vez? Bueno, reproduce lo que publicó hace tantos años, inauguraciones de algo, fiestas, cualquier cosa. Era como mirar la historia de la ciudad; y uno hasta podría tocarla, adivinar sin equivocarse para atrás y para adelante. (p. 168).

Mas, diferentemente da cidadezinha da literatura realista, nesta é a incerteza e em muitos momentos o absurdo que regem a sua própria “lógica” interna. Aparentemente ninguém, por exemplo, se estranha com a publicação, no jornal, das crônicas que já tinham sido publicadas tantos anos atrás. Também, ninguém questiona o súbito aparecimento de Medina em Santa María, onde se re-insere como se nunca tivesse se afastado dali. Por outro lado, na literatura de tipo realista se procura a reprodução fiel de um referente anterior ao texto, acreditando na transparência da linguagem e procurando a sua neutralização, assim como a de qualquer indicador de incerteza que possa comprometer a observação e representação mimética de uma realidade unívoca, monológica.

Santa María fica do *outro lado* do rio, e é por ele separada da metrópole. Ao atravessar o rio, se entra em *outro* tempo, em *outro* espaço: o tempo e o espaço da imaginação. Ela fica, também, *entre* a metrópole e a “colônia suíça”: entre dois mundos. O mundo da metrópole metaforiza a realidade das burguesias “criollas”, mestiças, nascidas à luz das sangrentas guerras de independência, primeiro, e internas, depois, e afirmadas por um confuso projeto de nação que, na década de 50, quando “nasce” Santa María, ainda vive o sonho do progresso: é a “Argentina potência”, e é a “Suíça sul-americana”, o Uruguai. Mas é um mundo cujo ocaso está próximo. Na década de 70, o fracasso econômico das burguesias “patricias” já é uma realidade. O mundo da “colônia suíça” metaforiza o trabalho, o esforço silencioso de camponeses estrangeiros que irão deslocando as burguesias “criollas”, os costumes e a “cultura local”, pela cultura do enriquecimento sem raízes. Dessa colônia européia surgirão os novos ricos, desprezados e temidos pelas famílias quatrocentistas, “aristocratas”, como a de Jorge Malabia, por exemplo, dona do jornal *El liberal*⁵⁶. “Yo iba al *Confederación* y miraba desde las ventanas esta historia mucho más

⁵⁶Lembremos que a família Malabia “casa” seu filho mais velho, Federico, com Julita, irmã de Marcos Bergner (nome de origem alemã), o jovem rico e prepotente de *Juntacadáveres*. O empreendimento, no entanto, se vê fracassado pela prematura morte de Federico e a posterior loucura e suicídio de Julita. Encontramos outro exemplo no intento, também frustrado, de Larsen (nome de origem nórdica e que “representa” o europeu pobre criado na *margem* do porto e dos prostíbulos do Río de la Plata) de se unir a Angélica Inés, filha de Jeremías Petrus, o industrial arruinado de *El astillero* que, porém, consegue resgatar a sua fortuna que logo será herdada por Angélica Inés, que, em *Cuando ya no importe*, aparece como rica herdeira e casada com o médico Díaz Grey. Repare-se no nome: Díaz, de origem espanhol, e Grey, inglês, fusão de duas heranças da constituição étnica rioplatense, da qual, no entanto, não surgem descendentes. O médico e a filha de Petrus não terão filhos.

interesante para mí de unos ricos que fueron sustituidos por otros. ¿Me entiende?”. Assim se refere Medina em *Dejemos hablar al viento* (p. 168) à transformação social que se inicia numa das margens da cidade e que avança sobre ela não sob signo do “progresso” e sim provocando a sua decadência e ruína, mas operando o enriquecimento pessoal, com seus capitais em bancos suíços e - tal como as burguessias “patricias” - na base do total descaso em relação às classes operárias nacionais.

Entre esses dois mundos, Santa María não participa nem de um, nem do outro. Mas, sofre a pressão de um e do outro. Enquanto a cidade decai, envelhece, caduca, por falta de apoio do governo da capital (veja-se o caso de Jeremías Petrus, em *El astillero*), a colônia enriquece.

Uma longa estrada de terra levou Medina de volta a Santa María, onde desce de seu “Ford polvoriento”, atravessa o cartaz “Escrito por Brausen”, “casi pisando manos de mendigos y ladrones”. Está Santa María de *Dejemos hablar al viento*, emerge mais pobre, mais quente, mais mestiça, mais marginal (em relação a Montevideu ou Buenos Aires), que em *La vida breve* ou *Juntacadáres*. É uma tendência que se completa no último romance de Onetti, *Cuando ya no importe*, onde a apócope, que já tinha sofrido “la Banda Oriental” (Lavanda) se reitera em “Santamaría”, em lugar de Santa María, que surge agora deslocada mais ao Norte, mais mestiça e tropical ainda.

Nas ruas empoeiradas e quentes, tomadas por mendigos, vemos bares pobres. Já não é o “Berna”, agora é o bar de Barrientos (de “barro”), onde se bebe cachaça e não cerveja alemã. A própria Frieda com algum sobrenome alemão, agora se chama Frieda Margot,

referência ao tango, “Melodía de arrabal”, de Carlos Gardel. O elegante hotel Plaza de outros relatos é agora um hotel de segunda, controlado pelo italiano Campisciano:

Poco antes de la medianoche Medina fue atravesando los vestigios del Plaza, infectos ahora por el olor generoso de la cocina italiana. Se introdujo en la humedad de pasillos deformados por albañilería reciente, recorrió laberintos fáciles e inútiles.

No eran los restos de una ciudad arrasada por la tropa de un invasor. Era la carcoma, la pobreza, la irónica herencia de una generación perdida en coches sin recuerdos, en la nada. (p. 195)

Entre dois mundos: os mundos que metaforizam a “realidade”: a metrópole e a colônia, e o mundo “real” e o “imaginário”, Santa María sofre uma dupla oscilação. É por isto que não podemos lê-la com uma ótica simplista. Santa María se ergue como um espaço ficcional que metaforiza a “realidade”, mas que de fato é regido por leis que só pertencem à linguagem da ficção; uma ficção que se *mostra* explicitamente, atentando contra a lógica do real, contra a ilusão de realidade.

CAPITULO 4

A INTERIORIZAÇÃO NO MUNDO NARRATIVO

A linguagem como constituidora do mundo e a interiorização do texto ficcional no seu próprio universo, gerando as suas próprias verdades, são noções fundamentais na ficção de Onetti. Trata-se de idéias trabalhadas esteticamente, constantes na sua obra como elementos que direcionam as diferentes “formas” de construir a narrativa ficcional, já desde seus primeiros escritos. É por isso, para verificarmos que não se trata de um procedimento usado apenas numa fase de seu trabalho, que proponho agora uma leitura de alguns dos

momentos mais representativos em que esta estratégia se encontra presente.

O conto que inaugura a série em 1933, “Avenida de Mayo - Diagonal Norte - Avenida de Mayo”⁵⁷, narra a particular aventura do protagonista, Victor Suaid, que das ruas de uma Buenos Aires moderna conseguirá unir Ushuaia ao Alasca, Jack London a Clark Gable, a Rússia de Nikolav II à de Stalin, a Porta do Sol a Regent Street, o Boulevard Montmartre à Broadway, numa viagem mental fragmentada e aparentemente inexplicável. Trata-se de uma experiência que se sabia de antemão única, particular, pois: “Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria que era su emoción” (p. 32). O que equivale a dizer: ninguém sabia em Buenos Aires quão estranhamente literária era sua visão do mundo (a de Onetti). As citações de outros textos não se limitam às menções de Jack London. Todo o conto se realiza na referência a outros textos e linguagens: históricos, jornalísticos, publicitários e cinematográficos. A viagem mental de Victor Suaid, homem em trânsito que atravessa uma cidade cosmopolita que reconhece e, principalmente, *se* reconhece no cinema norte-americano, na literatura de aventuras, nas narrativas históricas mundiais, nos anúncios das multinacionais, adquire o caráter de alegoria já não só do homem moderno fragmentado pela diversidade de informações e estímulos de uma geografia urbana que as assimila e sintetiza, como do

⁵⁷ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 27-33.

homem cujas referências imediatas se encontram na textualização de suas vivências. A intertextualidade, a recriação de narrativas históricas, as referências às linguagens do cinema e da propaganda remetem justamente ao grau de realidade “virtual” que o cruzamento destas linguagens já desenha na modernidade e que suspende a fronteira entre “realidade” e ficção. A emoção de Suaid-Onetti é, claro, extremamente estranha nessa alvorada das grandes rupturas. E, decididamente “literária”. Sua estranha aventura não ultrapassa a linguagem. “La búsqueda divina en el cielo monótono” (p. 27) de Victor Suaid é a procura do texto “divino”, dos sinais espalhados por Deus nas coisas, sinais definitivamente perdidos sob a superposição de textos, das interpretações das interpretações.

Em “El posible Baldi”⁵⁸, conto publicado em 1936, Onetti volta ao problema da fragmentação do homem cindido entre a nostalgia do que foi, de tudo o que abandona o grande cenário de aceleradas transformações, e do *novo* que se abre passo na já cosmopolita Buenos Aires da época. Baldi (filho de imigrantes, de adventícios, de estranhos, assim como Suaid), atravessa a cidade dos tantos Baldis *self made men*, profissionais liberais em ascensão, rumo ao velho Palermo, o bairro tranqüilo, de pátios coloniais perfumados pelos inocentes jardins das “casas bajas”, como as lembrava Borges. Cruzando a cidade, Baldi é “atravessado” por uma vivência aparentemente acidental que mudará seu rumo, descolocando-o de tal modo que perderá o caminho de Palermo. Neste conto, Onetti inaugura um dos traços mais proeminentes

⁵⁸ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 47-54.

de suas ficções: a farsa. A presença do *estranho*, encarnado em uma estrangeira, uma “institutriz alemana” ou uma “Bobary”, como a define sarcasticamente Baldi, adere-se a ele com tal persistência como se o encontro estivesse previsto e fosse absolutamente inevitável. A estrangeira atua no relato como um espelho onde Baldi se enxerga como um burguês com “una vida idiota”, monótona e com um desenlace previsível. Ante o desafio que a intrusa lhe apresenta, Baldi responde com a *invenção*. Ele inventa histórias, inventa para si uma personalidade e uma vida de aventuras que, longe de impressionar a “institutriz”, seduzem o próprio Baldi a ponto de “tomarle el gusto al juego” e a ponto de desdobrar-se em outra personalidade. Este desdobramento da personalidade em vários possíveis Baldis adquire o caráter simbólico de homem cindido em uma cidade fragmentada pelo selvagem processo de modernização. Mas também metaforiza a perda definitiva da capacidade de auto-reconhecimento através de um discurso que resgate as suas origens: o Baldi original, o verdadeiro, aquele que se perdeu nos glosados de uma história nebulosa. No frenético espaço modernizante, Baldi é tocado pelo anjo maligno que o enfrentará com a sua perdição: não há nenhum Baldi ou, então, há muitos; todos, *só* possíveis. Baldi poderia ser um jovem advogado ou uma das personagens das histórias *lidas* de caçadores de negros ou contrabandistas de drogas, não interessa. O que realmente interessa é que há apenas um tempo entre a vida e a morte feito de pura farsa, como Baldi advogado, como Baldi caçador de negros ou contrabandista de drogas. Todos são possíveis e todos são verdadeiros. A vida é um texto e a esse texto se lhe dá a significação que se deseje.

Em *El pozo*⁵⁹, sua primeira novela, publicada em 1939, Onetti continua com o clima intimista de seus contos em uma narrativa em primeira pessoa. Desta vez, a personagem é Euladio Linacero que aos quarenta anos ensaia, pela primeira vez, a sua única forma de “salvação”: escrever. Nesta primeira novela Onetti inaugura a exposição do ritual da escritura, procedimento que reaparecerá com freqüência no resto de seu trabalho ficcional:

Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde. Encontré un lápiz y un montón de proclamas abajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio. Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo. (pp. 8-9)

Euladio Linacero, assim como outros personagens-escritores da obra de Onetti, testemunham a noção de escritura como forma de armar *outras* versões do cotidiano; um cotidiano já, de antemão, codificado ferozmente pela versão *oficial*, a corriqueira, aquela que a legalidade, o sistema, aceita e reproduz. Para essa versão, Linacero não passa de um fracassado, como o chama Lázaro, a personagem militante, o dono dos panfletos em cujo reverso Linacero escreve a *outra* história, aquela que *verdadeiramente* se opõe ao sistema. A verdade de Lázaro e seus panfletos é a possibilidade de transformar a sociedade através da luta de classes. A verdade de Euladio Linacero é poder chegar a “escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que

⁵⁹ONETTI, Juan Carlos. *El pozo*. Calicanto, Buenos Aires, 1977.

mezclarse, queriendo o no. O los sueños.” (p. 9). Escrever a história de uma alma e seus sonhos, excluindo os fatos em que se viu envolvida, excluindo o *real*, implica re-nomear; implica a volta à origem, quando a alma vagava só em um mundo inominado. Escrevendo-a, seria possível refazer o mundo através da sua “re-escritura”.

Mas, as utopias de Lázaro e de Linacero ficam no fundo de um *pozo* do qual jamais conseguirão sair: nem é possível *mudar o mundo* nem é possível *escrever o imaterial*. Resta, então, escrever a *farsa*; a farsa entendida como a representação enganosa do que já é uma representação enganosa: a *trampa*, a armadilha grotesca que é a vida que a palavra inventou. Resta escrever a farsa da farsa.

Em 1941, aparece *Tierra de nadie*⁶⁰, primeiro romance publicado mas não o primeiro escrito⁶¹, e o conto “Un sueño realizado”. Em *Tierra de nadie*, Onetti expõe o processo de estranhamento do homem em um mundo que já não mais reconhece:

Pensó que estaba perdida la amistad del hombre con la tierra. ¿Qué tenía de común con los colores del cielo, los árboles raquíticos de la ciudad, sus

⁶⁰ONETTI, Juan Carlos. *Tierra de nadie*. Debate, Madrid, 1992.

⁶¹Já em 1934, Onetti mostra a Roberto Arlt o seu primeiro romance, *Tiempo de abrazar*. Arlt, por quem Onetti sentia uma profunda admiração, teria afirmado sobre o romance “... lo que acabo de leer es la mejor novela que se escribió en Buenos Aires este año. Tenemos que publicarla”. Este decisivo encontro com Arlt foi registrado pelo uruguaio no prólogo à edição de *El juguete rabioso* (Barcelona, Bruguera, 1979). Mesmo assim, o percurso de *Tiempo de abrazar* foi cheio de tropeços. O romance só foi publicado, incompleto, em 1974. Ele consta só de treze capítulos que Onetti teria achado depois de tê-lo perdido em 1941. Dele, o público chegou a conhecer alguns capítulos em 1943, publicados pela revista *Marcha*, de Montevideú.

multitudes oscuras y alguna luz de ventana, sola en la noche? ¿Qué tenía de común con nada de lo que integra la vida, con las mil cosas que la van haciendo y son ella misma, como las palabras hacen la frase? (p. 7)

Provavelmente esse homem onettiano já tivesse mais em comum com as *palabras* que fazem as frases do que com as *coisas* que fazem a vida. A personagem, Aránzuru, lança-se, depois, na busca do *Utopos*, de Faruru, a ilha da felicidade que, obviamente, nunca encontra.

Mas é em “Un sueño realizado”⁶² que Onetti dá o primeiro passo significativo em direção à representação dentro da representação, procedimento que irá viabilizar literariamente a idéia da duplicidade da linguagem. Neste conto, a ação desenvolve-se principalmente dentro do espaço de um teatro. Um diretor e produtor encontra-se numa cidade do interior da Argentina com mais uma peça fracassada e à espera de que alguém de Buenos Aires lhe mande dinheiro para poder voltar. Uma estranha mulher o procura e lhe propõe montar uma curta encenação de um sonho que ela teve. Uma encenação a portas fechadas, sem público, e pela qual ela lhe pagaria o suficiente para ele poder abandonar aquele lugar. O conto mantém um certo clima de suspense em torno da estranha mulher, uma cinquentona, uma *louca* solitária, e sua absurda proposta. Naturalmente, nem o leitor nem as outras personagens supõem o desenlace que a mulher tinha previsto para a pequena “peça”: a sua própria morte. Terminada a estranha encenação, as outras personagens percebem que o corpo da mulher jaz sem vida sobre a calçada improvisada no palco. Se o mundo é o grande palco do fazer de

⁶²ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 103-117.

conta ou, então, onde se encena o grande texto que a vida é, o pequeno teatro é o teatro dentro do teatro e o “texto” encenado, o texto dentro do texto. E a encenação nada mais é do que a hiper-realização do absurdo da existência. Assim o entenderia a mulher que decidiu pôr em cena a sua morte “real”.

Em 1950, Onetti publica o seu romance mais complexo, *La vida breve*⁶³. É seu romance de “fundação”, como observaram seus críticos, pois é nele que o escritor uruguaio coloca a pedra fundamental de toda a sua ficção posterior. Trata-se de um romance que expõe o processo da escritura e o modo de construção da ficção. O narrador-personagem Brausen conta sobre si e seu meio e conta sobre aquilo que escreve. O texto dobra-se sobre si mesmo expondo o meta-texto e simulando uma dobradura da “realidade” na “ficção”. Os planos do “real” e da ficção se superpõem, às vezes, mimetizando-se um no outro, outras vezes, diluindo e suspendendo a fronteira entre o “real”, dentro da ficção, e o inventado, suspendendo a fronteira entre arte e vida e texto e mundo. Trata-se de um preciso trabalho de ambigüização narrativa e de fragmentação textual que obriga o leitor a um esforço de (re)construção em segundo grau do que permanentemente está desconstruindo-se em primeiro grau. A exposição do processo da escritura, com tudo o que ela esconde ou falseia, com tudo o que ela deforma ou recria, prefigura-se como a re-elaboração artística do processo de expansão interpretativa e representativa a que o mundo está submetido pelo incansável labor humano de dar a esse mundo a sua própria face. Onetti vai longe neste

⁶³ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve*. Sudamericana, Buenos Aires, 1981.

romance na consecução de seu propósito de reedificar um mundo de palavras. Aqui, ele funda Santa María, a cidade que se tornará mítica, com uma cartografia que atua como o espaço do solipsismo onde se movimentam as personagens imbuídas de papéis teatrais que *deverão* representar como possibilidade única perante o esgotamento da renovação das experiências. A progressiva dissolução do eu e a deterioração moral das personagens que habitam Santa María respondem a uma postura estética que transmuta em arte o próprio material da “perdição” do homem: o esgotamento e conseqüente inconfiabilidade de suas práticas discursivas. Onetti não alimentou a ilusão do poeta que persegue devolver à palavra a sua potencialidade criadora e sim, pelo contrário, a consciência da inutilidade de qualquer esforço nessa direção. Re-escrevendo o mundo, o escritor Onetti devolve-lhe, como num espelho, o sorriso “torcido”, o gesto patético de suas personagens que nasceram para mostrar ao mundo a monstruosidade de sua farsa.

La vida breve se ergue em uma dupla construção: a construção de uma narrativa que testemunha, por sua vez, a construção romanesca do nascimento de Santa María e de seus habitantes. Ele mostra como a linguagem se narra a si mesma ao deixar explícito o mecanismo de construção da própria ficção. É por este procedimento que Onetti revela, ou desvenda, esse “espacio virtual donde el lenguaje se hace imagen de sí mismo y franquea el límite de la muerte por el

redoblamiento en espejo”⁶⁴. Foucault se refere ao momento crucial em que a narração detém a finitude da vida para perpetuar o que é destinado a morrer conseguindo, no entanto, a perpetuação da própria linguagem, quer dizer, a perpetuação do espelho que a linguagem é. Um espelho em expansão que se auto-reflete ao infinito:

Para la cultura occidental, escribir sería, desde el comienzo, ubicarse en el espacio virtual de la autorrepresentación y del redoblamiento: la escritura significando no la cosa sino la palabra. La obra del lenguaje no haría otra cosa que avanzar más profundamente en ese impalpable espesor del espejo, suscitar el doble de este doble que es ya la escritura, descubrir de esa manera un infinito posible e imposible, perseguir sin término la palabra, mantenerla más allá de la muerte que la condena, y liberar el centello de un murmullo.
(p. 9)

Se a linguagem, acompanhando o pensamento de Foucault, já opera deste modo, a linguagem da ficção transita no vertiginoso abismo do universo virtual onde nada é fora dela mesma.

La vida breve se inicia com o que já está embutido no próprio título: a finitude da vida. A personagem-narrador-autor (autor da ficção que lemos dentro) assiste à progressiva deterioração física de sua mulher a quem acabaram de amputar um seio: “...Y aquí va a estar Gertrudis medio muerta - pensé - en la convalecencia, si todo va bien” (p. 15). “Los dioses envían las desgracias a los mortales para que éstos las

⁶⁴FOUCAULT, Michel. *El lenguaje al infinito*. Trad. Antonio Oviedo. Dianus, Córdoba, 1986, p. 11.

cuenten; pero los mortales las cuentan para que esas desgracias jamás terminen...”, escreve Foucault (p. 6). E mais adelante:

La desgracia innumerable, don ruidoso de los dioses, marca el punto donde comienza el lenguaje; pero el límite de la muerte abre ante el lenguaje, o más bien en él, un espacio infinito; ante la inminencia de la muerte, él prosigue con una urgencia extrema, pero también recomienza, se cuenta a sí mismo, descubre el relato del relato y esa ensambladura que podría no acabarse jamás. El lenguaje se refleja sobre la línea de la muerte: allí encuentra algo como un espejo; y para detener esta muerte que va a detenerlo, no tiene más que un poder: el de hacer nacer en sí mismo su propia imagen en un juego de espejos sin límites. (p. 7)

A convivência do narrador-autor com o patético rosto da finitude, da doença e da morte próxima, deflagra esse ponto onde a linguagem involuciona e, num movimento elíptico, renasce refletida, detendo o seu próprio fim e vendo nascer dela, e nela, outro relato que a projeta em espiral a um prometido infinito; à utopia que só ela pode vencer, vencendo a morte. Assim nascem Santa María e seus habitantes que, exterminados num crematório olímpico em *Dejemos hablar al viento*, renascem naturalmente das palavras em *Cuando ya no importe*, quando já *tudo* é palavra, quando tudo foi minuciosamente construído com palavras, para sempre; quando nada mais importa porque o Livro que venceu a utopia, realizando-a pela escritura, está pronto.

Ao escrever a gênese, o apocalipse e a ressurreição de Santa María, é a Palavra, façanha máxima da aventura humana no planeta, quem vence a morte. Não por devolver a ela a sua perdida transparência com o que

nomeia; mas por permitir a reduplicação e expansão textual da experiência humana.

*Los adioses*⁶⁵, de 1954, é talvez a novela mais enigmática de Onetti. A proposital ambigüidade das chaves para se compreender a trama é peça fundamental da “armação” que é montada como reflexão estética das diversas “leituras” de uma determinada “realidade”. Ou, melhor ainda, como reflexão que sugere que a realidade se *constitui* pela sua “leitura”; se constitui pelo poder que a palavra tem de designar, nomear e armar um “real” que só existe para esse olhar que o perscruta. A presença de um homem estranho desencadeia, na pequena vila onde se encontra, uma série de conjeturas que nunca saberemos se são acertadas ou não. Sabemos sobre a personagem o que o narrador, o dono de uma venda da vila, vê, observa, deduz e comenta com outros habitantes do lugar. É, também, através de seu olhar de *voyeur* que tomamos conhecimento do conteúdo de duas cartas dirigidas ao homem pelas duas mulheres que o visitam e com quem ele mantém um relacionamento dúbio, aos olhos do leitor-*voyeur*. O relato deixa ambígua a trama, não entregando elementos objetivos que possam garantir a “verdade” de qualquer leitura, já que a verdade só existe para o olhar e o momento em que esse olhar se detém sobre ela. Também nesta novela de Onetti, como na maior parte de seus escritos, opera-se, dentro do que já é representação escrita, dentro do que já é pura escritura, a representação escrita do que supostamente contém a chave do enigma da escritura primeira. Assim, temos as cartas em *Los adioses*

⁶⁵ONETTI Juan Carlos. *Los adioses*. Calicanto, Buenos Aires, 1976.

que emergem como que das dobras da escritura primeira para supostamente trazer algum grau de esclarecimento aos olhos de quem lê, marcando a primazia absoluta da escritura-leitura como forma já não de decifrar o meio, e sim como instância (re)produtora de realidades, posto que o que lemos (o texto embutido no texto) longe de nos esclarecer, confunde-nos ainda mais ao provocar uma expansão textual onde cada instância escritural desmente ou questiona a veracidade da outra.

Em sua novela *Para una tumba sin nombre*⁶⁶, de 1959, Onetti elabora artisticamente uma aguda reflexão sobre o poder representativo da linguagem como (re)construção verbal da “realidade”. A novela conta aquilo que contam as personagens sobre um episódio supostamente acontecido em Santa María e revela o nascimento de um escritor e de sua obra. Trata-se de uma metáfora da ambigüidade do mundo e da fragilidade do estatuto do real. Para o crítico uruguaio Hugo Verani, “El sentido - y la riqueza - del texto irradia de una expansión textual infinita, que presenta una imagen ambigua de un mundo polifacético y contradictorio”⁶⁷ (p. 44).

Precisamente, é essa expansão textual, a que Verani refere-se quase que tangencialmente, que reflete, como um espelho, a expansão textual do próprio mundo “real”. E é por isso que essa expansão textual torna-se infinita já que ela se dispõe em um jogo de espelhos inclinados e

⁶⁶ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre*. Calicanto, Buenos Aires, 1977.

deformantes que irradiam imagens cuja ~~única finalidade é a de ser~~ capturadas e irradiadas por outros espelhos, *ad infinitum*.

No nível da trama, *Para una tumba sin nombre* narra diferentes versões sobre os últimos meses de vida e a morte de Rita, personagem que reaparece em *Juntacadáveres*, romance escrito e publicado em 1965, como empregada doméstica da família Malabia. Neste romance, Rita é amante do jovem Marcos Bergner, cunhado do adolescente Jorge Malabia e objeto de desejo sexual deste último. Em *Para una tumba sin nombre*, Rita já não trabalha mais com os Malabia e encontra-se em Buenos Aires, mendigando e prostituindo-se na estação de trens de Constitución, acompanhada de um bode. Os acontecimentos em que Rita esteve envolvida nesta última fase de sua vida são narrados pelas personagens a outras personagens. Trata-se de cinco versões contraditórias onde a “verdade” de uma relativiza a “verdade” da outra, chegando-se ao final da narrativa em dúvida sobre a própria existência de Rita e de seu bode. Como afirma Verani: “Las sucesivas alteraciones de la historia niegan una jerarquía de niveles de la realidad y testimonian la falsedad esencial de toda ficción novelesca” (p. 47). Mas, indo mais longe, poderia-se acrescentar que essas alterações representam a idéia de que o real não passa de uma “leitura” que não transcende o nível da palavra. E testemunha, ainda, a crise da hierarquia de níveis da realidade e a crise da própria ideologia do realismo. Para mapear a realidade é necessário acreditar que ela existe como entidade imune a qualquer subjetividade, com seu estatuto imutável. Para Onetti,

⁶⁷VERANI, Hugo. *Onetti: el ritual de la escritura*. Monte Ávila, Caracas, 1974.

é impossível mapear uma realidade que se sustenta em um sistema de representação dobrado sobre si mesmo, espelhando-se infinitamente.

Assim o entende Díaz Grey, o médico de Santa María, narratário das diferentes versões e quem, no final da narração, identifica-se como o “autor” ou como escritor do relato que estamos lendo:

Y cuando pasaron bastantes días de reflexión como para que yo dudara también de la existencia del chivo, escribí, en pocas noches, esta historia. La hice con algunas deliberadas mentiras... (p. 120).

Mas, para Díaz Grey:

Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas. (p. 120)

Tornar vitória uma das derrotas quotidianas; deter a morte através da perpetuação da linguagem, como Xerazade; vencer a derrota que a morte é, pela palavra.

*El astillero*⁶⁸, de 1961, é o romance onde Onetti consegue derrotar definitivamente - analisando a sua obra como conjunto - a lógica do real. Esta transgressão da lógica realista segue um caminho muito peculiar. Descartando as transgressões do estatuto do real da literatura fantástica e do realismo mágico, vertentes contemporâneas à literatura de Onetti na América Latina e legitimadas por escritores como Borges e

⁶⁸ONETTI, Juan Carlos. *El astillero*. Seix Barral, Barcelona, 1979.

García Márquez, o escritor uruguaio experimenta uma rota que eu me atreveria a comparar, com a devida distância, à cervantina. De tanto ler livros de cavalaria, o herói de *Dom Quixote* perde a razão e ele mesmo se torna um cavaleiro que irá sair pela região de *La Mancha* para vivenciar o papel de justiceiro dos cavaleiros romanescos. “Longo grafismo magro como uma letra, acaba de escapar diretamente da fresta dos livros”, como diz Foucault⁶⁹. As personagens onettianas, por sua vez, parecem escapar da fresta de uma realidade que as rejeita, uma realidade moldada e padronizada por uma retórica autoritária à qual deverão opor um estado de loucura transmutado em uma realidade só válida para eles, ou seja, só válida em relação às personagens da ficção que eles próprios inventam para si. Assim como Dom Quixote se inventa um papel que transgride o real que o cerca para viver as letras, as personagens de Onetti subvertem a lógica do real para criar uma realidade só possível nas letras, ou seja, nas letras ou *script* que compõem para encher o tempo e o vazio de suas existências e que fornece o material do relato que *alguém* está escrevendo. É deste modo que não raramente Onetti nos surpreende, já avançada a narrativa, revelando-nos que o que estamos lendo trata-se de um livro escrito por uma das personagens e, por isso mesmo, com uma potência de irrealidade duplicada. Em *El astillero*, narrativa dividida em sete capítulos, é no capítulo cinco que lemos:

⁶⁹FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Martins Fontes, São Paulo, 1995, p. 61.

Tampoco cree que Kunz - que tal vez esté vivo y tal vez *lea este libro* - haya mentido voluntariamente. (p. 145) [O destaque é meu]

A voz que lemos é a de um narrador-personagem que só agora identifica-se como o *autor* de um livro que é o próprio livro que estamos lendo, ou melhor, um livro que se está completando pela nossa leitura. Esta é a única passagem onde o narrador se revela como *autor* do que estamos lendo. O efeito é o da obra na obra. O narrador assume a escritura de um livro que a personagem Kunz talvez lerá, ou seja, do livro que nós leitores também estamos lendo. Sendo, conseqüentemente, nós leitores, por uma espécie de paradoxo, tão irrealis e, ao mesmo tempo, tão prováveis quanto a personagem Kunz.

El Astillero apresenta um alto grau de complexidade. Daí, provavelmente, as diversas interpretações da crítica. A crítica ressalta o nível alegórico e metafórico de leitura que é, sem dúvida, o mais aparente. Penso, no entanto, que o que é imanente ao texto e que lhe dá a sua peculiaridade é a atmosfera de irrealidade que cerca as personagens e os acontecimentos, tratados, no entanto, por uma narrativa de grande verossimilhança. Acontece aqui que a “encenação” das personagens para *burlar* ou driblar uma realidade esmagadora e um meio reificado desenha um tratamento de narrativa ficcional onde o narrado nos parece pura representação. Onetti constrói, neste romance, um cenário no cenário maior que é Santa María. Este cenário é o decadente estaleiro do arruinado Jeremías Petrus. Petrus, visivelmente louco, matém um quadro de três funcionários no local e acredita que este logo voltará a funcionar normalmente. Os funcionários, entre eles

Larsen, a personagem principal, sabem que tal coisa jamais acontecerá. Mesmo assim, fazem de conta que tudo não passa de um impasse a ser solucionado em breve. Dentro do estaleiro desenvolve-se um teatro de máscaras que espelha o teatro que é Santa María que, por sua vez, espelha o grande teatro do mundo que, por sua vez, pode remeter, novamente, nesse jogo de espelhos, ao mini-teatro que é o estaleiro. Este tratamento teatral é regido pelas falas das personagens (diálogos, solilóquios ou fluxos de pensamentos) que circulam, se derramam, se espalham e se expandem pela cartografia espacial desenhada dentro de uma noção de não lugares, ou lugares de uma virtualidade desconcertante, já que sua razão de ser está em função da alienação dos protagonistas. Se a palavra se realiza na sua matéria que é o tempo, como nas *Mil e uma noites*, por exemplo, aqui ela realiza-se na sua espacialidade. Lá é necessário deter o tempo pela palavra, para não morrer. Aqui, se faz necessário tomar o espaço pela magia da palavra, do *script*, para que essa realidade *construída* não desmorone revelando a irrealdade circundante. É desta maneira que podemos ler *El astillero* como metáfora, ou seja, como metáfora da fragilidade do estatuto do real ou como alegoria da subjetividade imanente em todo conceito de realidade.

Depois de ter “matado” a Larsen neste romance, Onetti retorna à saga de Santa María em *Juantacadáveres*⁷⁰, de 1965, onde narra os acontecimentos anteriores, cronologicamente, aos narrados em *El astillero* e em *Para una tumba sin nombre*. Aqui se conta a chegada de

⁷⁰ONETTI, Juan Carlos. *Juantacadáveres*. Seix Barral, Barcelona, 1985.

Larsen a Santa María com o propósito de abrir o “prostíbulo perfeito”, sonho de toda a sua vida. A voz narrativa transita entre um narrador onisciente, um habitante de Santa María não identificado, e o adolescente, Jorge Malabia. Dos 32 capítulos do romance, 22 são conduzidos pela voz do narrador onisciente que oscila entre o “eles” da terceira pessoa e o tímido “nós” que, evidentemente, o incluem na diegese. Mas, este foco narrativo permite a introdução das vozes de outras personagens com seus fluxos de pensamentos e monólogos interiores, muitas vezes prescindindo de modalizadores introdutórios, apenas indicados pelo uso de aspas, o que possibilita um desenho escriturário em forma de mosaico de vozes. Ao longo da narrativa, estas vozes atuam como espelhos das outras personagens, refletindo mais do que as suas ações, a *possível* revelação de sua intimidade, a *possível* história que eles mesmos desconhecem ou escondem de si. Assim, por exemplo, o fluxo de pensamento da personagem Díaz Grey, agora sem direito à voz narrativa, revela a sua “leitura” sobre o farmacêutico Barthé:

Nació aquí, en la costa, y las superficies del río, de la arena, del campo, lo estuvieron aislando y lo anularon durante cincuenta años, mientras que la frecuencia de la balsa le dio, le mantiene la ilusión de participar en los hechos lejanos que él considera decisivos. No es una persona; es como todos los habitantes de esta franja del río, una determinada intensidad de existencia que ocupa, se envasa en la forma de su particular manía, su particular idiotez. (p. 21).

Desta forma, Díaz Grey “buscaba reunir todo lo que el vehemente, repetidor hombre gordo ignoraba sobre sí mismo” (p. 21). Este

procedimento se repete com o mesmo Díaz Grey e com outras personagens, viabilizando um concerto de vozes contrapontísticas não subordinadas à voz do narrador e permitindo pôr e opor pontos de vista que emanam livremente, apenas indicados por aspas.

A personagem-narradora Jorge Malabia conduz o resto da narrativa, em capítulos intercalados. Este jovem poeta é representado, da mesma forma que Díaz Grey, como consciência lúcida de Santa María. São personagens ideólogas que se autosatirizam e satirizam as outras, que elevam e rebaixam as outras, revelando a triste farsa representada no palco sanmariano. Já desde o início da narrativa, Jorge Malabia se auto-apresenta assim:

Yo soy éste al que miro vivir y hacer, con simpatía, sin exceso de amor; éste de la paciencia cortés e inagotable para cada una de las comedias tediosas y sin gracia en que ellos se empeñan en complicarse para que les resulte inteligible, para preservarse de novedades y desconfianzas (...) Juzgo con pasión y vergüenza, no puedo impedirme juzgar; toso y escupo hacia el perfume de las flores y la tierra, recuerdo la condena y el orgullo de no participar de los actos de ellos. (p. 25-26)

Mas no livre ato de sua autoconsciência e de seu discurso, Jorge Malabia também sabe que ele mesmo é um ser inacabado e contraditório. Uma página antes ele declarou: “Acepto el fracaso”, o fracasso como poeta e como juiz dos outros. De fato, este jovem sabe que não poderá “ser diferente” do mundo degradado de Santa María nem poderá encarnar o poeta que acredita na escritura, particularmente, na poesia como forma de redenção. Malabia procura, então, nas

conversas com o velho jornalista Lanza, interpretações que possam explicar a degradante farsa em que Santa María está submersa. Lanza não só representa uma das pontas do contraponto geracional, tema presente em vários momentos da obra onettiana, como também a imagem do jornalista espanhol imigrante, fortemente ligada à tradição jornalística do Río de la Plata. A influência do texto jornalístico, despojado de qualquer função estética, adquiriu certo prestígio na narrativa da década de 80, numa tentativa de “resgatar” a fugacidade da vida moderna e a atomização do indivíduo apossado pela ausência de utopias sociais, sob o olhar supostamente “imparcial” de um texto que recolhe os fatos “tais como eles são”. Onetti já vinha trabalhando a representação do jornalista há três décadas em *La vida breve*, na personagem Brausen, e a ela retorna na personagem-narradora de *Para cuando entonces*, na década de 80. Em *Juntacadávres*, Lanza é representado como aquele que conhece os “fatos” de Santa María e os narra com suposta imparcialidade, atendendo aos pedidos do jovem Malabia que vê no velho a possibilidade de trazer à tona um referencial “seguro” que possa ser aceito mesmo que não seja acreditável, como os ícones vazios, contra o clima ilusório e demencial de Santa María. Ao pretendido cientificismo histórico que Lanza deseja dar a seus apontamentos sobre Santa María, contrapõe-se a voz do narrador onisciente que parodia a crônica de costumes como relato e comentário dos fatos corriqueiros do dia-a-dia da cidade. Na representação do jornalista e historiador e do cronista, com seus respectivos textos sobre Santa María, podemos ver uma abertura a outros gêneros discursivos. Mas, trata-se de gêneros que ao tentar impor seu modelo lingüístico e as

suas “verdades”, são finalmente absorvidos pela *lógica* do texto da ficção. Assim escreve o “cronista”, assumindo que “las cosas adquieren un sentido” quando escritas a partir da imaginação, quando a ficção as absorve, redescrevendo-as e reordenando-as segundo a sua própria lógica, “inexplicable, es cierto”, mas da que não se pode duvidar sem duvidar da própria essência do homem, visto como “ser gramático”:

De esto hace años, ya se sabe. Ahora podemos creer, al evocarlos, que estamos viendo a Santa María y a sus habitantes tal como eran y no como nosotros los vimos entonces. Nada esencial nos une ya con lo que recordamos (...) Y, sin embargo, ahora, al contar la historia de la ciudad y la Colonia en los meses de la invasión, aunque la cuente para mí mismo, *sin compromiso con la exactitud o la literatura*, escribiéndola para distraerme, ahora en este momento, imagino que hay un cerro junto a la ciudad y que desde allí puedo mirar casas y personas, reír y acongojarme (...) Cuando el desánimo debilita mis ganas de escribir - y pienso que hay en esta tarea algo de deber, algo de salvación - prefiero recurrir al juego que consiste en suponer que nunca hubo una Santa María ni esa Colonia ni ese río. Así, imaginando que invento todo lo que escribo, las cosas adquieren un sentido, inexplicable, es cierto, pero del cual sólo podría dudar si dudara simultáneamente de mi propia existencia. Nunca antes hubo nada o, por lo menos, nada más que una extensión de playa, de campo, junto al río. Yo inventé la plaza y su estatua, hice la iglesia, distribuí manzanas de edificación junto a la costa, puse el paseo junto al muelle, determiné el sitio que iba a ocupar la Colonia. (pp. 138-139) [O destaque é meu]

O desenho escriturário de *Juntacadáveres*, que transita entre práticas textuais de tipo histórico, jornalístico, poético e de crônica de costumes,

apresenta-se como a busca do Texto que explique o mundo (Santa María) e seus habitantes.

Em 1993, Onetti escreve seu último romance com um declarado tom de despedida já a partir do próprio título: *Cuando ya no importe*⁷¹. O escritor uruguaio arma aqui uma narrativa de inquietante e total desenraizamento. O herói no *limite*, o herói na fronteira entre a esperança e a desesperança, de suas ficções, desde *El pozo* até *Dejemos hablar al viento*, aparece agora como o herói que perdeu qualquer ilusão. A sua vida é um não estar no mundo ou, então, o mundo se tornou para ele um não-lugar já que qualquer lugar, Monte, Santamaría ou a fronteira, é o próprio espaço de uma irrealidade na qual, naturalmente, não mais se reconhece e onde não encontrará ninguém com quem compartilhar qualquer projeto ou qualquer utopia.

O livro se apresenta como uma mistura da estrutura da narrativa de “diário de vida” e de anotações de viagem. Ele é pautado por anotações datadas com o dia e o mês, mas sem nenhuma referência a anos. De fato, estas anotações registram os últimos anos de vida de um homem de quem conhecemos apenas seu nome “falso”: Carr. Carr se desloca entre Monte (referência a Montevideu), Santa María, que agora chama-se Santamaría, e sua fronteira, e, novamente, Monte onde deverá morrer com a convicção de que uma vida se justifica pelo ato da escritura:

⁷¹ONETTI, Juan Carlos. *Cuando ya no importe*. Alfaguara, Madrid, 1994.

Ahora, definitivamente, para siempre en Monte, persisto en redactar apuntes porque absurdamente siento que debo hacerlo como cumpliendo un juramento sagrado que nunca hice pero que lo siento impuesto. (p.204)

Carr, pobre e solitário, aceita um trabalho sujo em troca de um bom salário. Ele, que também recebeu um título falso, deve deslocar-se até a periferia rural de Santamaría e, sob a aparência de engenheiro, controlar uma rota de tráfico através da fronteira. Aparentemente, Carr passa cerca de dez anos naquele lugar e retorna a Monte onde sonha morrer e ser enterrado num belo - e romântico - cemitério marítimo.

Este livro de despedida parece ter possibilitado uma síntese muito particular de três décadas culturais; uma tênue virada de rumo estético e um melancólico reencontro com o médico Díaz Grey, memória viva da antiga Santa María, através de quem a história volta a ser contada, como uma história que nunca acaba.

Na primeira página do livro, o narrador consegue juntar três décadas que marcaram a vida intelectual e cultural do século num resumo irreverente na qual é impossível não reconhecer o trânsito intelectual do próprio Onetti: o existencialismo dos anos 50, o estruturalismo dos anos 60 e o pós-modernismo dos anos 80:

Nos consolábamos a veces con comidas a las que buenos amigos nos invitaban, chismes, discusiones sobre Sartre, el estructuralismo y esa broma que las derechas quieren universal, saben pagar bien a sus creyentes y la bautizan posmodernismo. (p. 11)

A narrativa se abre repetindo a velha fórmula onettiana: ela se inicia com uma supressão: “Hace una quincena o un mes que mi mujer de ahora eligió vivir en otro país” (p. 11). Suprimido o elemento feminino, desfeito o casal, a família, a “literatura” surge; e a personagem-narradora, volta-se para sua tarefa predileta: escrever, agora no clima intimista de um diário. Em breves passagens, Carr lembra acontecimentos que se apresentam como referências bastante visíveis a fatos extra-ficcionais como o êxodo uruguaio dos anos 50 e 60 a Buenos Aires: “También recuerdo que en aquellos tiempos la gente de Monte huía de su ciudad, cruzaba el río para llegar a la gran capital transformada entonces en la cabecera del tercer mundo...”; e referências à esquerda uruguaia que, depois do golpe militar, nos anos 70, não saiu do país à procura do exílio: “No puedo olvidar a los de Monte que soñaban con otro modo de vivir, los del todo o nada, los que no tenían apostar suicidio contra vivir de verdad en aquellos países europeos de donde llegaron abuelos, desde España e Italia, se fusionaron y así quedó creada la raza autóctona” (p. 4).

Seguindo o mesmo esquema espacial de *La vida breve* e de *Dejemos hablar al viento*, aqui a narrativa volta a desenhar esses três lugares paradigmáticos da ficção onettiana: Monte - a “realidade” -, o lugar da passagem e o lugar da “ficção”, Santamaría. Afastado de sua mulher e de seus amigos, Carr sofre um processo de estranhamento bastante radical. De intelectual que discutia Sartre e o existencialismo, a sua personalidade se desdobra na de um marginal que irá fazer parte de um grupo dedicado ao contrabando. Este processo representa na literatura

onettiana condição inevitável para se ingressar na ante-sala da ficção. Esta ante-sala, este lugar da passagem, agora é “una vieja oficina despoblada” (p. 18), num dia frio e chuvoso do mês de agosto⁷². Neste escritório, Carr recebe uma estranha proposta de trabalho: “Para su ambición le puedo proporcionar este destino: ir a un país desconocido, no hacer nada y cobrar mucho dinero. No hacer nada pero dejar hacer. Y también informar” (p. 20).

O “país” desconhecido é Santamaría, do qual Carr nunca tinha ouvido falar, como tampouco do incêndio que devia tê-lo devorado, “muchas páginas atrás”, em *Dejemos hablar al viento*: “La conversación estuvo dando unas vueltas aburridas hasta que alguno de ellos recordó un incendio del que nunca había oído hablar”, diz Carr (p. 88); um incêndio que agora sabemos frustrado, onde somente arderam “dos o tres ranchos” (p. 88). A este país estranho, Carr chega depois de “atravesar un río de barro y de sueñera, luego de remontar otro río” (p. 23). Há um rio navegado e um outro que deve ser atravessado para se ter acesso ao *otro lado*: um “curioso escenario” que “como todos, reclama personajes, personas, pobladores” (pp. 24-25), ou “como una maqueta grande de una proyectada ciudad desierta” (p. 37).

Este retorno a Santa María, que traz de volta o desarraigado microcosmo ficcional onettiano, volta a se apresentar como uma

⁷²Lembremos que é em agosto, 30 de agosto, o dia de Santa Rosa, o dia em que “surge” Santa María em *La vida breve*; o dia em que Santa María arde em chamas em *Dejemos hablar al viento* e o dia em que Carr abandona Santamaría em *Cuando ya no importe*, para citar só alguns exemplos.

retomada paródica da literatura de tipo realista, agora com a inserção da ótica do “viajante” estrangeiro que registra as suas impressões sobre um meio que lhe é estranho e incompreensível. Onetti, na voz de Díaz Grey, parece desejar discutir esta retomada que, aliás, está presente em toda a sua obra não só na cidadezinha provinciana como também na caracterização paródica de personagens do realismo naturalista como o médico (Díaz Grey), o padre (Begner), e o jornalista “imparcial” (Lanza):

Aunque condenado para siempre a respirar en este agujero de aldea, me han llegado algunas noticias del mundo de verdad. Sé que han escrito libros que tienen como tema al médico rural o al párroco aldeano. Pero mi caso, como todos, es un caso distinto (...). Pero lo que quiero decirle es que mi memoria no ha registrado nada anterior a mi aparición en Santamaría a los treinta años de edad y con un título de médico bajo el brazo. Puede ser, lo pienso a veces, un caso muy extraño de amnesia (...). Un pasado creíble sólo puede ponerlo por escrito un novelista, un mentiroso que hizo profesión de la mentira. (pp. 115-116)

Este procedimento paródico agora está visivelmente associado ao deslocamento geográfico que a cidade sofreu. A Santamaría de agora subiu alguns graus paralelos no mapa, reaparecendo mais mestiça, mais provinciana - agora é uma “aldeia” - e mais desolada. Na cartografia onettiana, o deslocamento geográfico parece ter provocado também um tênue deslocamento estético ao operar a escrita uma sorte de mapeamento inusual. Vemos o “cenário” de Santamaría ser ocupado por negros e índios. Desde as suas origens, a ficção onettiana desenhouno espaço eminentemente urbano e de formação étnica altamente

européizante, do Río de la Plata. A atual Santamaría é uma cidadezinha tropical semi-rural, povoada de mestiços, índios, negros e brancos. Se antes a fronteira era com a “colônia suíza”, agora fala-se também de uma fronteira com o Brasil. Há uma sutil retomada do espaço literário dos precursores do modernismo rio-platense e da literatura de tipo realista-naturalista. “En realidad yo me había estado buscando aquella peregrinación hasta la frontera”, diz Carr (p. 105); uma peregrinação que pode ser lida nos seus sentidos simbólicos: o retorno ao lugar “santo”, ao lugar da Palavra, e o retorno às origens culturais. Mas este regresso não tem o tom de exaltação do regional daquela literatura:

Los años pasados en Francia, a pesar de hambres, frios y lluvias, habían sido un estar en el mundo. Aquí, a pocos kilómetros de un pueblo que aspiraba a ser ciudad, me sentía como testigo del nacimiento de la vida terrestre. Los insectos de formas extrañas y siempre voraces de sangre, los aullidos de animales todavía desconocidos que llegaban desde el bosque me confirmaban que no estaba verdaderamente habitando un mundo real. (p. 66)

É a primeira vez na obra onettiana que se reconhece na natureza a causa desse não estar no mundo, dessa sensação de irrealidade que antes era identificada justamente na estrutura urbana das cidades latino-americanas que testemunharam, nas primeiras décadas do século, o aprofundamento cada vez maior da cisão entre homem e natureza, entre a nova cultura de massas baseada em modelos europeus e o regionalismo. Agora, o Onetti perto do fim de sua vida literária - e de

seu próprio fim⁷³ - volta seu olhar para um ambiente tropical, mestiço e sem lei. Um mundo no qual não pode mais se reconhecer o homem contemporâneo, tão longe ele está de suas raízes.

Esse meio está cercado por duas construções que se erguem como claras alegorias de um real verificável: a colônia (de europeus mais recentes, vindos nas correntes migratórias de final do século XIX e início do século XX) e a cidade “índio-afro-ibérica” (Santamaría). Esta última simboliza o fim do sonho de construção de uma cidadania mestiça, o fim da ilusão de construção de uma nação, de uma identidade, de uma diferença em relação às metrópoles do eixo Europa-Estados Unidos. Santamaría é uma cidade fantasma: “...quisiera saber por qué Santamaría se ha vaciado de gente” (p. 38) - pergunta Carr -, povoada pelo que restou da ilusão de modernidade industrial que prometia justiça social, conforto tecnológico, credibilidade na “evolução” científica e em todos os bens materiais de consumo. Em contraste, a “colônia suíça” aparece como um lugar próspero cujo crescimento abafou o de Santamaría: “No olvide que Santamaría es hoy casi una colonia de la colonia de suizos alemanes. Llegaron con el Génesis” (a “gênese” é referência a *La vida breve*), diz Carr (p.47). O confronto entre a modernidade periférica (periférica em relação ao centro: Europa/Estados Unidos) das grandes metrópoles de América Latina (leia-se Buenos Aires/Montevideú) com a natureza selvagem tropical (leia-se Corrientes ou Misiones), ou com a desolada natureza

⁷³Onetti escreve este romance com 82 anos e doente. Há dez anos ele se encontra prostrado numa cama no seu apartamento de Madri.

do pampa ou com a bucólica natureza marítima do litoral, que foram os cenários em conflito do advento da modernidade literária no Río de la Plata, apresenta agora os resultados: metrópoles decadentes econômica e culturalmente e natureza devastada que serve de rota selvagem para o tráfico de estupefacientes, armas e prostitutas.

A perda da esperança de independência cultural e de identidade nacional, a perda do espaço cultural familiar, a volta às origens, é o que orienta esta narrativa de despedida. É a culminação de uma escrita, que opera como o negativo da prosa realista desde o seu início, na década de trinta, quando o século XX prometia o ciclo do progresso, quando prometia o bem-estar da incontestabilidade da razão científica à qual a nova literatura hispano-americana nunca se rendeu; à qual ela opôs a desrazão da imaginação, a desrazão da loucura, da magia, do fantástico, da marginalidade; à qual Onetti opôs a desrazão de uma irrealidade que desmascara a própria fantasmagoria do mundo “real” que gera suas normas vazias, seus rígidos princípios que, no entanto, esfacelam-se perante o riso irônico de uma ficção que os conjura.

Ao longo da lenta agonia dos dias, meses e anos que transcorrem entre os “apontamentos” que escreve Carr e sua misteriosa atividade na fronteira de contrabandistas, entre suas visitas ao *Chamamé*, bar e prostíbulo, e seus insatisfeitos desejos pela cruel adolescente Elvirita, são, paradoxalmente, os esporádicos encontros com o médico Díaz Grey os que trazem de volta um ar de “realidade” à narrativa. Quando Carr registra suas conversas com o médico, quando são lembrados fatos acontecidos em Santa María, o leitor ingressa novamente naquele

mundo que já lhe é familiar. Carr é o instrumento para esse melancólico reencontro com o que restou da velha cidade-país-texto que antes do fim é re-visitada para que a história, em rápidas, fugazes, “pinceladas”, volte a ser contada. A narrativa assim constituída, se completa pela obrigatória leitura dos textos anteriores da saga, já que é essa indispensável leitura que dará corpo ao *todo*, ao universo da ficção onettiana. Díaz Grey, primeira personagem a tomar corpo na fundação de Santa María, é agora a única memória e consciência viva da cidade que chega ao fim. Mas, como sempre, uma memória suspeita de faltar com a “verdade”:

Durante mucho tiempo hice apuntes de mis entrevistas con Díaz Grey (...). Una noche pensé que no valía la pena mezclar esos apuntes con los otros. Porque mis charlas nocturnas con el médico formaban una serie muy larga de lo mismo(...). Me fui haciendo escéptico y casi incrédulo, a medida que él iba poniendo en palabras sus recuerdos, y confieso que ahora llegué a sospechar que aquel hombre mentía - fabulador admirable - o que se trataba de un caso de senilidad prematura. (p. 140)

Nesta anotação, datada de 10 de dezembro (de qualquer ano), Díaz Grey lembra de Larsen, “el proxeneta danés, cuyo nombre me dijo y apunté y perdi” - anota Carr -, e de suas andanças pela Santa María de *Juntacadáveres*. “Enumero, lento y absorto, como quien trata de dar palabras a un sueño muy lejano”, diz Carr (pp. 140-141). O sonho é a saga de Santa María. Após lembrar as vicissitudes da instalação do prostíbulo a cargo de Larsen, Carr anota:

Y después de la gran victoria prostibularia puedo escribir con exactitud que todo el resto es confusión literaria. (p. 142).

A “confusão literária” são rápidas referências a outros episódios da saga. Lembra-se o conto “La casa en la arena” nas herméticas palavras: “Un vagar sin sentido comprensible por las arenas que rodeaban una casa” (p. 142); o romance *La vida breve*: “...meses de drogas prescritas y usadas por tres o cuatro personas que se fugan disfrazadas, sumergidas en la estupidez de cantos, músicas y sudores hediondos de un carnaval ya añoso” (p. 142); a novela *Para una tumba sin nombre*: “un adolescente empeñado en dar sepultura cristiana a un chivo maloliente” (p. 142); o conto *Bienvenido Bob*: “...y el tiempo que resulta vencedor de un muchacho mucho más joven sin que pueda explicarse por qué” (p. 142); o conto *La novia robada*: “Sólo aquel vestido de novia que se fue despojando de miles de vísperas felices (...)” (p. 143).

Foucault lembra um conto de Borges de 1943, “El milagro secreto”⁷⁴, que narra a história de um escritor condenado à morte que pede a Deus mais um ano de vida para concluir a sua obra. Esta obra é um drama em verso

donde precisamente todo se repite, el final (que falta escribir) retoma palabra por palabra el principio (ya escrito), pero para mostrar de esta

⁷⁴BORGES, Jorge Luis. “El milagro secreto”, in: *Ficciones*. Emecé, Buenos Aires, 1956.

manera que el personaje que se conoce y que habla desde las primeras escenas no es el mismo sino aquél que se toma por tal; y en la inminencia de la muerte, durante el año que demoran una gota de lluvia resbalando por su mejilla y el humo del último cigarrillo desparramándose, Hladik escribe, pero con palabras que nadie, ni siquiera Dios, podrá leer, el gran laberinto invisible de la repetición, del lenguaje que se dobla y se hace espejo de sí mismo. Y cuando es hallado el último epíteto (que era sin dudas también el primero, pues el drama recomienza), la descarga de los fusiles producida menos de un segundo antes, golpea su silencio en el pecho (*El lenguaje al infinito*, pp. 9-10).

Algum deus mais piedoso que o de Hladik lhe concedeu a Onetti o tempo suficiente para escrever, inevitavelmente com os mesmos resultados - mas com palavras que nós mortais podemos ler -, o grande labirinto da repetição, das dobras de uma linguagem que nunca, enquanto existir, deixará o vento falar. A escritura continuará a desenhar o círculo fechado da tragédia humana: se é pela linguagem e nela se morre. Onetti mostrou a falácia da linguagem, da melhor maneira que ele pôde: escrevendo ficções; ficções que expressam, pelo avesso, a fragilidade da palavra como horizonte de *salvação*. Um novo horizonte ainda não foi aberto, e isto Foucault, que as vicissitudes da vida tirou de nós cedo demais, chegou a insinuar com uma força que continua a ecoar enigmática e suplicante: “que é preciso eu ser, eu que penso e que sou meu pensamento, para que eu seja o que não penso, para que meu pensamento seja o que não sou?” (*As palavras e as coisas*, p. 341). O que equivale a perguntar: que é preciso eu ser para que eu seja algo a mais do que é a minha linguagem? “Que é o ser do homem, e como pode ocorrer que esse ser, que se poderia tão

facilmente caracterizar pelo fato de que ‘ele tem pensamento’ e que talvez seja o único a possuí-lo, tenha uma relação indelével e fundamental com o impensado?” (Foucault, p. 341). Fica aberta a pergunta à qual, evidentemente, nenhuma *lógica* poderá responder e que a irônica e inusitada *lógica* da ficção onettiana apontou, não como tentativa de resposta, mas sim como uma irreverente - e *maldita* - chamada de atenção.

BIBLIOGRAFIA

Teoria:

ALBALADEJO, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Taurus, Madrid, 1992.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e comentário*. Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

BACHELARD, Gastón. “A poética do espaço”, in: *Os pensadores - Gaston Bachelard*. Trad. Antonio da Costa Leal e Lidia do Valle Santos Leal. Abril, São Paulo, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. Unesp, São Paulo, 1993.

----- *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique Chagas Cruz. Hucitec, São Paulo, 1992.

----- *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1981.

----- “O problema do texto”, in: *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Martins Fontes, São Paulo, 1992.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. Perspectiva, São Paulo, 1977.

-----*Aula inaugural da cátedra de semiologia literária do Colégio de França*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Cultrix, São Paulo, s/d.

-----*Ronald Barthes por Ronald Barthes*. Trad. Leila Perrone-Moisés. Cultrix, São Paulo, 1977.

-----*O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. 70, Lisboa, 1987.

-----*Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. Cultrix, São Paulo, s/d.

----- “Introdução à análise estrutural das narrativas”, in: *Análise estrutural das narrativas*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Vozes, Rio de Janeiro, 1973.

BERENGUER CARISOMO, A. *Literatura argentina*. Labor. Barcelona, 1970.

BORGES, Jorge Luis. “Cuando la ficción vive en la ficción”, in: *Obras completas*. ???

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rocco, Rio de Janeiro, 1987.

----- “El lenguaje de la ficción”, in: *Boletín/1 del grupo de estudios de Teoría Literaria*. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1991.

BUBER, Martin. *¿Qué es el hombre?* Trad. Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Perspectiva, São Paulo, 1974.

CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. Perspectiva, São Paulo, 1976.

CUETO, Sergio. “El lenguaje de la ficción”, in: *Boletín/1 del grupo de estudios de Teoría Literaria*. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1991

CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Trad. Luis Cremades. Cátedra, Madrid, 1992.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Visor, Madrid, 1991

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Eds. 70, Lisboa, s/d.

DERRIDA, Jaques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. Iluminuras, São Paulo, 1991.

----- *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. Perspectiva, São Paulo, 1973.

DESCARTES, René. *El discurso del método*. Editex, Buenos Aires, 1986.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. Martins Fontes, São Paulo, 1992.

-----*El lenguaje al infinito*. Trad. Antonio Oviedo. Dianus, Córdoba, 1986.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ariel, Barcelona, 1981.

FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo - Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I - Fundamentos para una hermenéutica filosófica*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Sígueme, Salamanca, 1996.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Vega, Lisboa, 1971.

JANSEN, André. *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*. Labor, Barcelona, 1973.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Cultrix, São Paulo, 1971.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma", in: *Intertextualidades*. Trad. Clara C. Rocha. Almedina, Coimbra, s/d.

LAËRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Universidade de Brasília, Brasília, 1988.

MACKSEY, Richard e DONATO, Eugenio, organizadores. *A controvérsia estruturalista*. Trad. Carlos Alberto Vogt e Clarice Sabóia Madureira. Cultrix, São Paulo, 1976.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Globo, Porto Alegre, 1972.

MOTTA PESSANHA, José Américo. “O sono e a vigília”, in: *Tempo e história*. Org. Aduato Novaes. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade y mentira en sentido extramoral*. Trad. Luis ML. Valdés y Teresa Orduña. Tecnos, Madrid, 1996.

PAZ, Octavio. *O mono gramático*. Trad. Lenora de Barros e José Simão. Guanabara, Rio de Janeiro, 1988.

-----*Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Perspectiva, São Paulo, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. Brasiliense, São Paulo, 1985.

PLATÃO. “Crátilo ou a justeza dos nomes”, in: *Diálogos*, Volume IX. Trad. Carlos Alberto Nunes. Universidade Federal do Pará, Pará, 1973.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza Martins Costa. Imago, Rio de Janeiro, 1992.

POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra, Madrid, 1994.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Org. Boris Schnaiderman. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1984.

RAMA, Ángel. “Um processo atunômico: das literaturas nacionais à literatura hispanoamericana”, in: *Argumento*. São Paulo, 1977.

REIS, Carlos e Lopes M., Ana Cristina. *Dicionário de teoria da literatura*. Ática, São Paulo, 1988.

RODRÍGUEZ GARCÍA, José Luis. *Verdad y escritura*. Anthropos, Barcelona, 1994.

RORTY, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Trad. Alfredo Eduardo Sinnot. Paidós, Barcelona, 1996.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

SCHOLES, Robert e KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. Trad. Gert Meyer. McGraw-Hill, São Paulo, 1977.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Bumstein. Perspectiva, São Paulo, 1970.

VARGAS LLOSA, Mario y otros. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Adelphi University, New York, 1974.

VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*. Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

VLASTOS, Gregory. *O universo de Platão*. Trad. Maria Luiza Monteiro. Editora da Universidade de Brasília, Brasília, 1987.

WAHNÓN, Sultana. *Lenguaje y literatura*. Octaedro, Barcelona, 1995.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Europa-América, Sintra, 1976.

Obras citadas do autor em exame:

ONETTI, Juan Carlos. *El pozo* (1939). Calicanto, Buenos Aires, 1977.

-----*Tierra de nadie* (1941). Debate, Madrid, 1992

-----*Tiempo de abrazar* (1943). Bruguera, Barcelona, 1979.

-----*La vida breve* (1950). Sudamericana, Buenos Aires, 1981.

-----*Los adioses* (1954). Calicanto, Buenos Aires, 1976.

-----*Para una tumba sin nombre* (1959) Calicanto, Buenos Aires, 1977.

-----*El astillero* (1961). Seix Barral, Barcelona, 1979.

-----*Juntacadáveres* (1965). Seix Barral, Barcelona, 1985.

-----*Dejemos hablar al viento* (1979). Bruguera, Barcelona, 1980.

-----*Cuando entonces* (1987). La Oveja Negra, Bogotá, 1988.

-----*Cuando ya no importe* (1993). Alfaguara, Madrid, 1993.

-----*Cuentos completos*. Alfaguara, Madrid, 1994.

Sobre o autor:

COSSE, Rómulo, organizador. *Onetti*. Linardi y Risso, Montevideo, 1989.

GILIO, María Esther e DOMÍNGUEZ, Carlos M. *Construcción de la noche*. Planeta, Buenos Aires, 1993.

LUDMER, Josefina. *Onetti: Los procesos de construcción del relato*. Sudamericana, Buenos Aires, 1977.

RAMA, Ángel. "Origen de un novelista y de una generación literaria", in: Juan Carlos Onetti, *El pozo*. Arca, Montevideo, 1965.

VERANI, Hugo, organizador. *Juan Carlos Onetti - El escritor y la crítica*. Taurus, Madrid, 1987.

-----*Onetti, el ritual de la impostura*. Monte Ávila. Caracas, 1981.

YURKIEVICH, Saúl. "El hueco voraz de Onetti", in: *La confabulación de la palabra*. Taurus, Madrid, 1978.