

MARCOS ROBERTO DA SILVA

NOME PRÓPRIO
EM JUAN CARLOS ONETTI

FLORIANÓPOLIS

2007

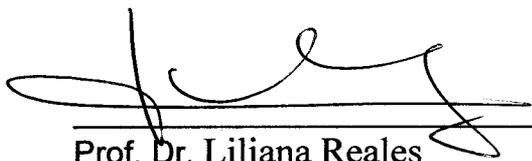
"Nome Próprio em Juan Carlos Onetti"

Marcos Roberto da Silva

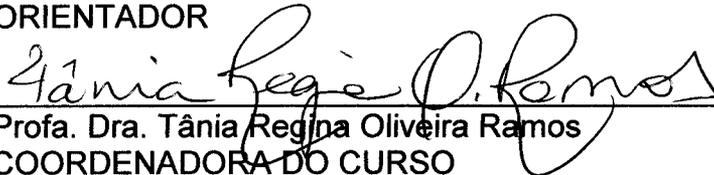
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

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.

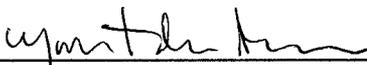


Prof. Dr. Liliana Reales
ORIENTADOR

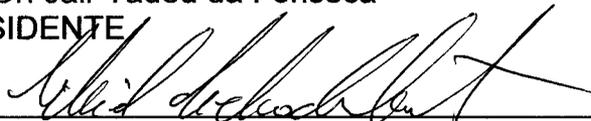


Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

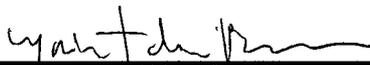


Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca
PRESIDENTE



Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos (UNESP)

Prof. Dr. Fábio Lopes da Silva (UFSC)



Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (Suplente UFSC)

MARCOS ROBERTO DA SILVA

**NOME PRÓPRIO
EM JUAN CARLOS ONETTI**

Florianópolis, 2007

MARCOS ROBERTO DA SILVA

**NOME PRÓPRIO
EM JUAN CARLOS ONETTI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, sob orientação da Professora Dr^a. Lilitana Reales.

Florianópolis, 2007

Mas os nomes apresentam das pessoas – e das cidades que nos habitam a crer individuais e únicas como pessoas – uma imagem confusa que extrai deles da sua sonoridade deslumbrante ou sombria a cor com que vem uniformemente pintada, como esses anúncios, inteiramente azuis ou inteiramente vermelhos, em que, devido aos limites do processo empregado ou a um capricho do decorador, são azuis ou vermelhos, não somente o céu e o mar, mas os barcos, a igreja, os transeuntes.

(pois não considerando os nomes como um ideal inacessível e sim como uma ambiência real em que iria mergulhar, a vida ainda não vivida, a vida intacta e pura que eu neles encerrava dava aos prazeres mais materiais, às cenas mais simples, essa atração que têm nas obras dos primitivos).

Proust

ao nome
que já não responde
mas que minha memória
não o quer esquecido

a esse nome
de corpo apagado
a esse nome
que me fez nomeado
a esse nome
notemporetido

AGRADECIMENTOS

À Ana Carolina (Carolind[a]nA] pelo desde muito ao lado.

À minha família, especialmente à Terezinha (o diminutivo lhe pertence), que solicitamente atendeu ao meu pedido de “me esqueçam”.

Ao Máximo, amigo onettiano e amarelo.

À minha orientadora Liliana Reales pelo “creditamento”.

Ao Núcleo Onetti pelo suporte e oportunidades.

Ao CNPq pelo financiamento da pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura (UFSC).

RESUMO

Este trabalho se propõe a ler a narrativa de Juan Carlos Onetti sob a ótica do nome próprio. O foco desta pesquisa aponta, principalmente, em direção às ocorrências de obliteração do nome próprio, isto é, às várias formas de rasura que ele sofre nas tramas onettianas. Conseqüentemente, questões relacionadas a autoria, autoridade e propriedade são levantadas, no seio das quais a assinatura é fator relevante e diretamente vinculada ao nome próprio. O *corpus* literário compreende alguns contos, romances e novelas do escritor uruguaio, que melhor apresentam, direta e indiretamente, o tema proposto. Quanto ao *corpus* teórico, Jacques Derrida e Michel Foucault são fulcrais. O primeiro por pensar o nome próprio capaz de supervivência mesmo após a morte de seu portador, mas também sempre múltiplo e instável. O segundo traz importantes contribuições ao diferenciar nome próprio de nome de autor.

RESUMEN

Este trabajo se propone leer la narrativa de Juan Carlos Onetti bajo la óptica del nombre propio. El foco de esta investigación apunta, principalmente, hacia las ocurrencias de obliteración del nombre propio, es decir, las varias formas de borradura que sufre en las tramas onettianas. Consecuentemente, cuestiones relacionadas a autoría, autoridad y propiedad son planteadas, en el interior de las cuales la firma es factor relevante y directamente vinculada al nombre propio. El *corpus* literario comprende algunos cuentos, novelas del escritor uruguayo, que mejor presentan, directa e indirectamente, el tema propuesto. Respecto al *corpus* teórico, Michel Foucault y Jacques Derrida son esenciales. Éste por pensar el nombre propio capaz de supervivencia aún después de la muerte de su portador, pero también siempre múltiple e inestable. Aquél trae importantes contribuciones al distinguir nombre propio de nombre de autor.

ABSTRACT

This paper proposes to read the Juan Carlos Onetti narrative under the optic of the proper name. The focus of this research points, mainly, towards the occurrences of obliteration of the proper name, that is, the various forms of erasure that it suffers in the onettian plots. As a consequence, questions related as to the authorship, authority and property arise, among which the signature is a relevant factor and directly connected to the proper name. The literary corpus includes some tales, romances and novels from the Uruguayan writer, that best represent, directly and indirectly, the theme proposed. As to the theoretical corpus, Jacques Derrida and Michel Foucault are fundamental. The first one for considering the proper name able to survive even after the death of its carrier, but also always multiple and stable, the second one brings important contributions by distinguishing proper name from the authors name.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
SOBRE NOME	15
Uma auto-reflexão sobre a escrita	17
Linhas e fuga	23
“Trace”	29
“Rieles”: rastros do trem	31
Disparo e fuga	33
O nome em Onetti, o nome de Onetti	35
“Nom propre”, nome sujo, nome oculto	45
“Mundo (limpo) loco”	59
A monumentalização do nome	66
Brausen, autor por atribuição	70
Autoridade	72
SOBRE ASSINATURA	79
A tentativa contra o falso	81
Copyright	83
Queimar os nomes	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
BIBLIOGRAFIA	99
APÊNDICE	104
Cronologia Bibliográfica de Onetti	104

INTRODUÇÃO

Como afirma o turco Abu, personagem de *Cuando ya no importe*, “os nomes não se dizem”¹. Mas, considerando em particular o nome do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, nada mais justo do que agir de modo inverso.

Dizer seu nome é fazer referência a uma literatura de destaque. Hoje sua obra é considerada de fundamental importância para a literatura contemporânea ocidental e seu nome possui inquestionável renome internacional². Onetti é, nas palavras de Maryse Renaud³, um “franco-atirador” das letras uruguaias, mas que teve tardio seu reconhecimento, talvez por não se ter rendido aos modismos, como, por exemplo, o da “geração do *boom*”⁴. Apesar disso, hoje seu nome goza de enorme prestígio e já foi traduzido para diversas línguas.

Sua narrativa, que se constituiu ao longo de sessenta anos de produção (sua primeira publicação apareceu em janeiro de 1933 no jornal *La prensa* de Buenos Aires pelo fato de seu conto “Avenida de Mayo — Diagonal — Avenida de Mayo” haver ficado entre os dez selecionados no concurso promovido pelo mesmo diário. Já sua primeira novela, *El pozo*, surge em 1939 e seu último, *Cuando ya no importe*, é de 1993, um ano antes de sua morte) traz a particularidade de um universo ficcional que se alimenta da própria escrita. Isto significa que os dilemas do ato de escrever, a consciência de praticá-lo e a consciência de ser escrito perpassam os textos de Onetti.

Nosso percurso neste texto se inicia justamente pela reflexão quanto a um possível problema de escrita na narrativa onettiana. Problema este que vai desde a indecisão do sujeito que escreve quanto ao uso ou não de determinado adjetivo, ou o adiamento da escrita advindo da angústia da palavra faltante até a possibilidade de se considerar outras formas de escrita que não a gráfica. Temos nisso nosso ponto de partida porque encaramos um problema de escrita como um problema de nome próprio.

Para seguir esse caminho nos apropriamos das idéias de Jacques Derrida, para quem a relação acima é indissociável. Com o filósofo francês foi possível ressaltar de que maneira o

¹ ONETTI, Juan Carlos. *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993, p. 103.

² RENAUD, Maryse. *Hacia una búsqueda de la identidad*. Tomo II. Trad. Hugo Giovanetti Viola. 1 ed. Montevideo: Proyección, 1994, p. 7.

³ Ibid.

⁴ O *boom* é o termo, segundo José Miguel Oviedo, nada literário para designar a explosiva riqueza criadora dos escritores hispano-americanos, oportunamente apoiada por grandes editoras. OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. IV. Madrid: Alianza, 2001, p. 300.

nome próprio é articulado em Onetti, isto é, de que modo — e este é o ponto fulcral e motivador desta dissertação — ele tende a provocar o seu apagamento. Ao dizermos isso desejamos destacar que o nome não quer ter uma sobrevida ou não quer simplesmente permanecer para um além morte. O nome em Onetti não quer se constituir ou se formar, assim como pretende o protagonista de *Memórias póstumas de Brás Cuba* no estudo de Abel Barros Baptista⁵. Ou ainda, a persistência de Jean-Jacques Rousseau em fazer preservar seu nome como mostra Peggy Kamuf em *Signatures ou l'institution de l'auteur*⁶. O apagamento do nome ocorre de diferentes maneiras. Como por exemplo, através de personagens e estabelecimentos inominados e de outros que apresentam apenas o nome de família, gerando um constante questionamento quanto à incógnita do nome “verdadeiro”. Mas o nome que se oculta não é somente aquele pronunciado, também o nome escrito sofre investimento para que sua desapareição seja possível. Conseqüentemente, apagar o nome levará ao apagamento da assinatura o que acarretará a dificuldade de se determinar um nome que seja um nome de autor.

A idéia de ler a obra de Juan Carlos Onetti a partir dos nomes próprios nasce da observação da existência de uma lacuna em relação a esse propósito. Percebemos que a crítica onettiana pesquisada ao abordá-lo apenas o faz tratando-o como um acessório, ou, quase sempre, invocando-o para ilustrar algum outro ponto, mas não para protagonizar um estudo. Foi assim que nos propomos a fazer uma leitura centrada especificamente no âmbito do nome próprio. Apesar de acompanharmos a crítica onettiana em quase todas suas fases, este texto está fortemente marcado pelos trabalhos de Liliana Reales e Roberto Ferro devido à perspicaz inovação crítica que ambos operam. Não se trata de menoscabar a crítica tradicional, que merece todo mérito por abrir caminhos e permitir que sobre seus ombros possamos enxergar mais longe, senão valorizar e reconhecer a ousadia e a competência daqueles que claramente se constituem divisores de água em terreno tão árduo como a crítica literária onettiana.

Mas se a leitura que fazemos da crítica nos deixa marcas, não diferente ocorre com a leitura de nosso autor em questão, pois não se sai incólume de uma leitura de Onetti. Dizemos isso baseado em nossa própria experiência como leitor desse escritor uruguaio. Onetti se encaixa naquela categoria de escritores em que vale a máxima: “ame-o ou odeie-o”. Não há meio-termo. No entanto, é importante salientar que para os que seguem o primeiro imperativo, certamente, o segundo não é descartado. Tornar-se amante da narrativa de Onetti

⁵ BAPTISTA, ABEL BARROS. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

⁶ KAMUF, Peggy. *Signatures ou l'institution de l'auteur*. Trad. Claudette Sartiliot. Paris: Galilée, 1991.

é fácil depois que a “indigestão” da primeira leitura é superada. Mesmo porque talvez seja esse mal-estar o que mais atraia. Como declara Liliana Reales, ele, o mal-estar, revelou-se-lhe, na verdade, como um “estar-mal”,

Este trabalho nasceu da necessidade de investigar o que um conjunto de textos, sob a rubrica de Juan Carlos Onetti, produziram (e produzem) em mim a partir de um profundo mal-estar inicial que, aos poucos, foi se revelando um estar-mal ou estar no lado errado de onde eles me desejavam⁷.

Provavelmente seja daí, da sensação de sentir-se no lugar errado, ou, até mesmo, sem lugar, deslocado, que advém o ódio, porque para ler Onetti é preciso reposicionar-se como leitor. Isto significa, entre outras coisas, abandonar protocolos pré-estabelecidos de leitura. É justamente o ato de abdicar à segurança de nossas convicções quanto à maneira que deveríamos abordar o material literário que nos faz inicialmente odiar Onetti. Claro que, ato seguido vem, felizmente, a gratidão.

Mas ler Onetti é, afinal de contas, uma tarefa difícil? Para Antonio Muñoz Molina, sim, e afirmar o contrário é, em suas palavras, uma “superstição idiota” que “tan sólo exige lo que debería exigir siempre la lectura, una atención incesante, un ensimismamiento que cancele cualquier otro acto, que suprima el mundo exterior”⁸. Segundo o crítico a única ou a melhor maneira de ler Onetti é: “[...] echado en la cama, con mucho tiempo por delante, con una absoluta predisposición de soledad y pereza”⁹. No fundo o que Molina salienta é a condição de ser leitor e cúmplice ao mesmo tempo.

María de los Ángeles González em sua análise do romance *Cuando entonces*, de Onetti, apresenta um exemplo dessa cumplicidade. Lê-se no início da trama: “Una vez más la historia comenzó, para mí, en el día-noche de Santa Rosa. Estábamos, con Lamas, en una cervecería bautizada Munich, en Lavanda”¹⁰. Aí se apresenta uma comunicação com muitos outros textos onettinos, como por exemplo, *La vida breve*, pela referência ao dia de Santa Rosa. Segundo a crítica:

La instalación de esas coordenadas busca, desde el comienzo, la complicidad del lector, puesto que se remite a otros relatos de ficción del propio autor [...] El texto apela a un lector conocido y fiel, que debe entender “de qué se trata”, a la vez que anuda diferentes historias onettianas en su común

⁷ REALES, Liliana. *Onetti e a vigília da escrita*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2002, p. 9.

⁸ MUÑOZ, Molina Antonio. “Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti”. In: ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994, p. 15.

⁹ Ibid.

¹⁰ ONETTI, Juan Carlos. *Cuando entonces*. Madrid: Mondadori, 1987, p. 5.

atmósfera. La situación inicial también es típica de este universo narrativo: dos hombres sentados en la mesa de un bar. Los nombres aportan una serie de claves: Lavanda — anagrama de La Banda Oriental, nombre del territorio del que se desprendió el estado uruguayo — permite reconstruir un lejano Montevideo, cercano y a la vez, enfrentado, a Buenos Aires”.¹¹

Essa cumplicidade permite ao leitor a possibilidade de percorrer o corpus onettiano tecendo uma rede textual. Rede que em muitos pontos se conecta pelos nomes próprios. E como observa González, os nomes são chaves. Mas chaves para quê? Para compreender a literatura onettiana? Não cremos. Podemos dizer que elas nos permitiram ao menos abrir uma porta de ingresso à leitura da narrativa de Onetti, a exemplo daquelas abertas por Reales em sua tese¹².

A pesquisa que realizamos com a chave nome próprio compreendeu a leitura de todos os romances e contos de Juan Carlos Onetti. No entanto, neste trabalho são citados apenas os textos mais contundentes em relação ao tema proposto, a saber: *El pozo*, *Tiempo de abrazar*, *La vida breve*, *Los adioses*, *El astillero*, *Juntacadáveres*, *Para una tumba sin nombre*, *Dejemos hablar el viento*, *Cuando ya no importe*, *Cuando entonces*; e os contos: “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”, “La casa en la arena”, “El infierno tan temido”, “La cara de la desgracia”, “Jacob y el otro”, “Tan triste como ella”, “La novia robada”, “La muerte y la niña”, “El perro tendrá su día”, “Los niños en el bosque” e “Jabón”. Nesses textos, pudemos perceber a importância do nome próprio nas tramas do autor e procuramos perseguir como ele é aí articulado.

Assim, dividimos a dissertação em dois capítulos, *Sobre nome* e *Sobre assinatura*. No primeiro, dedicamo-nos a abordar o problema da escrita e a demonstrar que certos personagens onettianos buscam fugir da escrita convencional, ou seja, da escrita linear, para atingir uma escrita pluridimensional, no entanto, fazem-no presos à “linha”, assim como são presos a um nome do qual tentam livrar-se. Apresentamos ainda algumas formas de apagamento do nome no *corpus* e a implicância do aparecimento do nome de Onetti no corpo da narrativa. Isto é, o momento em que o escritor inscreve seu próprio nome no interior da obra, transformando-o em obra e fazendo-o perder seu valor de assinatura, trazendo à tona as noções de nome próprio e nome autor, conforme pensa Michel Foucault, o que suscitará a questão do poder de autor, logo, de autoridade.

¹¹ GONZÁLEZ, María de los Ángeles. “Marginalia a *Cuando entonces*”. In: REALES, Liliana; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). *Fragmentos*. v 1, n 20. Florianópolis: EDUFSC, 2001.

¹² “Assim, a minha abordagem crítica consiste em mostrar as portas de ingresso que me permitiram seguir o ‘roteiro’ de uma determinada lógica da significação que o texto põe em marcha; descrever o baile de máscaras que a anima; isolar o jogo de inversões que a sustenta [...]”. REALES, *Onetti e a vigília da escrita*, p. 201.

No segundo capítulo, discutimos a validade da assinatura como garantia incontestável de autoria e de segurança contra a corrupção dos textos. Garantia esta instituída pelo direito de cópia, ou *copyright*. Portanto, reportamo-nos ao debate entre John Searle e Jacques Derrida em *Limited Inc.* provocado pelo texto “Assinatura contexto acontecimento” deste. Daí desprendemos a idéia de “3 + n autores”, a constituição de uma “sociedade mais ou menos anônima”, que representa as várias assinaturas que constituem um discurso. A fórmula que Derrida sugere percebemo-la na narrativa de Onetti, onde a mescla de nomes e vozes torna difícil uma identificação autoral segura. Mas se existe autor na sua ficção apenas o é por atribuição, como um efeito de contra-assinatura.

SOBRE NOME

Se eu pudesse esquecer tantos nomes...

Guimarães Rosa

Uma auto-reflexão sobre a escrita

Abordando o primeiro aspecto do que consideramos “um problema de escrita”, vemos na novela de estréia de Onetti, *El pozo*, o enfrentamento de um escritor com aquilo que escreve ou pretende escrever. Nessa trama, o protagonista, também narrador e possivelmente autor fictício do que lemos, Eladio Linacero, decide escrever suas memórias: “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”¹³. Nessa tarefa, defronta-se com dificuldades comuns a quem se aventura nesse “juego insensato de escribir”¹⁴. “Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo”¹⁵. “Lo difícil es encontrar el punto de partida. Estoy resuelto a no poner nada de la infancia”¹⁶. Mais do que isso, através da voz desse personagem e de outros que analisaremos mais adiante, Onetti apresenta em seus textos um desnudamento ou, como prefere Carlos Dámaso Martínez¹⁷, um *strip-tease* do processo da escrita. Nas palavras de Ángel Rama, o escritor uruguaio “pone al descubierto las posibles torpezas de la escritura tratando que el juego del escritor se haga a la vista”¹⁸. É por isso que lemos o personagem na dificuldade de empregar as palavras e de preservar um estilo: “[...] no sé si cabaña y choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas”¹⁹. Rama ainda aponta como recurso desse desvendamento da escrita, em *El pozo*, a narrativa em primeira pessoa e o presente da enunciação, que permitem que o leitor assista “al proceso de composición” e o veja “construirse delante de sí”²⁰.

No entanto, é em *La vida breve* que tal processo se torna mais explícito. Também em primeira pessoa, o romance narra o drama de Juan María Brausen. Prestes a ser demitido da empresa de publicidade na qual trabalha, enfrenta em casa a crise de seu casamento com

¹³ ONETTI, Juan Carlos. *El pozo*. Montevideo: Arca, 1965, p. 9. Advertimos que os textos de Onetti aqui citados, após a primeira referência completa serão posteriormente aludidos apenas pelo título e número da página, por isso apresentamos no final do trabalho a relação cronológica das primeiras edições de seus livros.

¹⁴ Mallarmé citado por Blanchot em *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Trad. Alberto Drazul. Buenos Aires: Caldén, 1973, p. 25.

¹⁵ *El pozo*, p. 9.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ MARÍNEZ, Carlos Dámaso. *Onetti: escritura y fragmentos de “La novela total” (sobre la lectura de sus tres últimas novelas)*. In: LAGO, Sylvia (Org.). *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Universidad de la República, 1997, p. 114.

¹⁸ RAMA, Ángel. *Origen de un novelista y de una generación literaria*. In: ONETTI, Juan Carlos. *El pozo*. Montevideo: Arca, 1965, p. 74.

¹⁹ *El pozo*, p. 18.

²⁰ RAMA, op. cit., p. 74.

Gertrudis, convalescente da extração do seio esquerdo. O corpo mutilado da esposa atormenta-o e dificulta-lhe a atenção devida à escritura de um argumento para cinema da qual se incumbira.

No me sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado, sin forma ahora, aplastándose sobre la mesa de operaciones como una medusa, ofreciéndose como una copa. No era posible olvidarlo, aunque me empeñara en repetirme que había jugado a mamar de él, de aquello. Estaba obligado a esperar, y la pobreza conmigo. Y todos, en el día de Santa Rosa, la desconocida mujerzuela que acababa de mudarse al departamento vecino, el insecto que giraba en el aire perfumado por el jabón de afeitar, todos los que vivían en Buenos Aires estaban condenados a esperar conmigo [...].²¹

É como idéia para a escrita do argumento que Brausen cria inicialmente um personagem e uma cidade²². A partir daí, a mescla de níveis narrativos se intensificam. Personagens transitam, em ambos os sentidos, pelos espaços da “real” Buenos Aires e da fictícia Santa María. No decorrer de seu monótono cotidiano, o protagonista se vê incapaz de dar seguimento ao argumento, porém, sente-se obcecado pelo mundo que acabara de criar.

Yo ya había aceptado la muerte del argumento de cine, me burlaba de la posibilidad de conseguir dinero escribiéndolo [...]. Pero, a pesar del fracaso, no me era posible desinteresarme de Elena Sala y el médico; mil veces hubiera pagado cualquier precio para poder abandonarme, sin interrupciones, al hechizo, a la absorta atención con que seguía sus movimientos absurdos [...].²³

Desse modo, a narrativa vai revelando uma história dentro da história e o leitor acompanha de que modo se dá esse processo. Como é, por exemplo, a passagem na qual ele quer inserir na trama o marido de outro personagem, Elena Sala:

Porque yo necesitaba encontrar el marido exacto, insustituible, para escribir de un tirón, en una sola noche, el argumento de cine y colocar dinero entre mí y mis preocupaciones. [...] Era muy difícil encontrarlo, porque aquel hombre, fuera como fuese, sólo podía ser conocido en la intimidad.²⁴

²¹ ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, p. 13.

²² “Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco. Cuando estés mejor me pondré a escribir. Una semana o dos, no más. No llores, no estés triste. Veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico. El médico vive en Santa María, junto al río”. *Ibid.*, p. 18.

²³ *La vida breve*, p. 129.

²⁴ *Ibid.*, p. 64.

Esse “escribo que escribo”, conforme expressão de Salvador Elizondo²⁵, já chegou a receber o rótulo de “escrita ingênua” pelo fato de deixar-se tão à mostra. Um dos primeiros grandes nomes da crítica onettiana, Emir Rodríguez Monegal, acusa Onetti de tal falha.

El principal defecto de *La vida breve*, y lo que ha impedido tal vez que esta obra, verdaderamente pionera, haya tenido la repercusión que merece, es precisamente de tipo estructural. En dicha novela, el andamiaje narrativo ha quedado demasiado a la vista. Era como si Onetti hubiera tirado la piedra sin haber sabido esconder a tiempo la mano. El prestidigitador hacía admirables trucos pero también los explicaba.²⁶

Por outro lado, Roberto Ferro lê, nesse desvelamento do processo narrativo de *La vida breve*, um texto que se constitui apagando a hierarquia entre enunciação e enunciado, a ficção da origem de uma ficção²⁷. Para o crítico, a fundação de Santa María pela escrita é o que vai tecer a “incessância” da própria escrita onettiana²⁸. Incessância e errância, pois a partir desse romance a cidade e personagens ressurgirão em textos posteriores. E Brausen, o personagem do “primeiro gesto criador”, será, na história de Santa María, às vezes relacionado a Deus e ao fundador da cidade. Outras vozes ganharão autonomia para narrar, no entanto, a sombra de Brausen pairará sobre todos, talvez como uma lembrança incômoda de que todos são seres de tinta e papel. A consciência de que estão inseridos em uma ficção e de que produzem uma meta-literatura é um dos, se é que podemos dizer, deflagradores de um problema de escrita.

Falar de escrita, mais precisamente de escrita ficcional, se torna relevante porque podemos por meio dela contestar limites, entre eles o do binômio realidade/ficção. Essa fronteira que se dilui nos textos onettinos é, como aponta Juan Carlos Mondragón, “fina e transparente como uma folha de papel”²⁹. Tal é a impressão de Brausen quanto ao mundo que o cerca. A papel assemelha-se a parede que separa seu apartamento do de sua vizinha, Queca³⁰. Espaço, pois, por tradição, determinado a receber a inscrição da letra, da escrita, da grafia, o papel de Brausen, segundo Liliana Reales, permanece em branco. Isso é possível pela necessidade de ter que se pensar outro papel para a escrita, ou ainda, outra escrita para outros papéis. Para Reales, Brausen não funda Santa María e tampouco é o sujeito da escrita. Podemos, de certo modo, dizer que ele é sujeito pela escrita.

²⁵ ELIZONDO, Salvador. *El grafógrafo*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

²⁶ MONEGAL, Emir Rodríguez. Prólogo. In: ONETTI, Juan Carlos. *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Aguilar, 1979.

²⁷ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada: la parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p. 17.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁹ MONDRAGÓN, Juan Carlos. Juan Carlos Onetti: Misterio y transfiguración de Montevideo. In: RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo (eds.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo I, Montevideo: Banda Oriental, 1996, p. 79.

³⁰ “Con esa asquerosa bestia del otro lado de una pared que parece de papel”. *La vida breve*, p. 15.

[...] ele não funda nada, não cria e não escreve. Ainda, indo mais longe, poderíamos vislumbrar uma inversão radical: que o próprio narrador (e seu ‘mundo’, Buenos Aires, sua família e seus amigos – a ‘realidade’) poderia ser não mais do que uma evocação de ‘alguém’ de Santa María que o teria ‘pensado’ a ele e a seu mundo. Se os habitantes de Santa María acreditam terem sido criados por Brausen um deles poderia ter-lhe inventado uma história ao criador.³¹

A inversão que Reales sugere potencializa ainda mais um problema de escrita. Se Brausen é “aquele que não escreve” é porque o conceito de escrita precisa ser devidamente avaliado. Pois segundo a crítica, o personagem sente-se, sim, impossibilitado de escrever, mas conforme a tradição da “linha”³².

Vale, portanto, neste momento, lembrar Jacques Derrida ao dizer que assim como a palavra “linguagem” sofreu a inflação de seu signo — isto é, teve seu significado levado ao infinito e ao mesmo tempo desvalorizado³³ — a palavra “escrita” também passou por inflação semelhante³⁴. Hoje se designam escrita, além das inscrições literais, pictografia ou a ideografia, também as inscrições não literais e que “não pertencem à ordem da voz”³⁵: cinematografia, coreografia, escrita pictural, musical, escultural e outras. Mas é dentro desse inchaço do signo que devemos pensar o conceito e os efeitos da escrita linear.

Derrida, em *Gramatologia*, refere-se a um conceito de tempo usado por Heidegger em *Ser e tempo*³⁶, que é pensado “a partir do movimento espacial ou do agora”³⁷. Tal conceito será, como adverte o filósofo francês, comunicado com a “linearização da escritura e o conceito linearista da fala”³⁸. Nesse ponto, Derrida cita uma passagem do *Curso de Lingüística Geral*³⁹ sobre a teoria da linearidade do significante. O que ele pretende destacar em Ferdinand Saussure é a essência de tempo como “sucessividade linear, como ‘consecutividade’”⁴⁰. Isto porque o conceito linear de tempo é o que adere profundamente ao

³¹ REALES, Liliana. *Onetti e a vigília da escrita*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2002, p. 253.

³² “O que Brausen protagoniza é seu desejo de escrever e sua impossibilidade de fazê-lo dentro da tradição, seguindo a *linha*. Será necessário, então, ‘sair da linha’ ou, ‘sair da reta’: entortar a linha, provocar a curva, encontrar, efetivamente, outra forma de escrever”. *Ibid.*, p. 258.

³³ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Jaime Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 7.

³⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte II. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990, pp. 232-241.

³⁷ DERRIDA, op. cit., p. 88.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ O significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) *representa uma extensão*, e b) *essa extensão é mensurável numa só dimensão*: é uma linha. [...] os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após outro; formam uma cadeia. Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita [...].

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 84.

⁴⁰ DERRIDA, op. cit., p. 89.

conceito moderno de signo. Mas a escrita em sentido estrito, e também a fonética, “enraizam-se num passado não-linear”⁴¹, diz Derrida lendo André Leroi-Gourhan. Uma não-linearidade contra a qual se teria declarado uma guerra, por aquela representar uma ameaça à capitalização no mundo⁴². Leroi-Gourhan fala de uma escrita “que soletra seus símbolos na pluridimensionalidade”⁴³. Denominada “mitograma”, seu “sentido não está sujeito à sucessividade, à ordem do tempo lógico ou à temporalidade irreversível do som”⁴⁴. Derrida propõe que se deve pensar conjuntamente o processo de linearização descrito por Leroi-Gourhan e a crítica ao conceito linearista de Saussure por Jakobson⁴⁵. Daí se tira, segue Derrida, que a “linha” é apenas um modelo particular, que, uma vez modelo, conserva-se modelo⁴⁶.

Mas o que o fim da escrita linear representaria? “Efetivamente”, o fim do livro, afirma o filósofo⁴⁷. Segundo Leroi-Gourhan, que Derrida cita em nota de rodapé, a conservação do pensamento filosófico e científico, que por muito tempo esteve sujeito à escrita linear, pode ser concebido de outra maneira. Trata-se do que ele chama de “magnetoteca”, que tem como característica o armazenamento de textos em meio eletrônico. Sua vantagem é a possibilidade de fornecer de modo instantâneo uma determinada informação, explica o historiador. Diante desse quadro a escrita linear poderá ter seu lugar suplantado por “aparelhos-ditafone de impressão automática”. Por outro lado, a leitura terá sua importância preservada. Isto porque, afirma Derrida,

[...] começando-se a escrever sem linha, relê-se também a escritura passada segundo uma outra organização do espaço. Se o problema da leitura ocupa hoje a dianteira da ciência, é em virtude deste suspenso entre duas épocas da escritura. Porque começamos a escrever, a escrever de outra maneira devemos ler de outra maneira.⁴⁸

Derrida aponta esse quadro como uma inquietude da filosofia, da ciência e da literatura e “cujas revoluções devem ser interpretadas destruindo pouco a pouco o modelo linear”⁴⁹. E não se trata, conclui o filósofo, de uma regressão ao mitograma, mas perceber que toda

⁴¹ Ibid., p. 106.

⁴² “Desde muito tempo, com efeito, a sua possibilidade [a da escrita linear] foi estruturalmente solidária com a da economia, da técnica e da ideologia. Esta solidariedade aparece nos processos de entesouramento, de capitalização, de sedentarização, de hierarquização, da formação da ideologia pela classe dos que escrevem, ou antes, dos que dispõem dos escribas”. Ibid., p. 107.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ “Este é um ponto em que Jakobson se separa de Saussure de forma decisiva, ao substituir a homogeneidade da linha pela estrutura da pauta musical, ‘o acorde em música’”. Ibid., p. 88.

⁴⁶ Ibid., p. 107.

⁴⁷ Ibid., p. 108.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

racionalidade determinada pelo modelo linear é apenas “uma outra forma e uma outra época da mitografia”⁵⁰.

Se a questão da linha nos aponta um problema de leitura é porque aí está implícito um problema de escrita. Como, então, ler Onetti? Certamente, segundo Reales, aceitando “a possibilidade/impossibilidade de ler ‘seguindo a linha’”⁵¹. Contrariar a linearização é algo que Onetti, de fato, pratica em sua narrativa. Pervertendo a ordem cronológica temporal dos acontecimentos, o escritor põe em suspenso o conceito “vulgar de tempo”⁵². É nesse fato, que Reales contesta o que se pode chamar o cânone da crítica onettiana: Santa María nasce em *La vida breve*. Para colocar em cheque esse “dogma”, Reales lembra, após um longo percurso, de que maneira Santa María “antecede” a *La vida breve*:

Pois, se no penúltimo capítulo deste romance lemos um trecho do penúltimo de *Juntacadáveres*, estamos, sem dúvida, lendo um trecho de uma história já em andamento sobre a que Brausen não “perdeu o controle”, *nunca o teve*, e sobre a que tampouco poderia deter a propriedade de um “criador”. Poderíamos dizer, então, que *La vida breve* emerge do “corpus Santa María”, e não o contrário. Deste modo, seremos obrigados a admitir que neste romance não se “funda” Santa María e que Brausen não fez mais do que imaginar o já existente [...].⁵³

É importante lembrar que a lógica temporal é também quebrada quando Onetti lança *El astillero* antes de *Juntacadáveres*. Aquele romance sucede cronologicamente ao outro na narrativa dos acontecimentos “sanmarianos”; este narra o empenho de Larsen para instalar um prostíbulo em Santa María até que, expulso da cidade, prepara-se para deixá-la. *El astillero* mostra seu retorno após cinco anos de “exílio”.

É, pois, transgredindo a linha do tempo que Onetti, do mesmo modo, contesta o espaço bidimensional da escrita. Reales lê essa situação em *La vida breve*, através de Brausen. Onde Josefina Ludmer percebe que o referido personagem “sólo escribe, en el texto, *un plan* de Santa María y *una carta* a Stein”⁵⁴, Liliana Reales vai além e aponta a dimensão do

⁵⁰ Ibid., p 109.

⁵¹ REALES, *Onetti e a vigília da escrita*, p. 14.

⁵² Para Heidegger, tal conceito se refere à sucessão de agoras e que forma uma linha ininterrupta que é como sentimos o tempo cotidianamente: “Para a compreensão vulgar do tempo, este se mostra, portanto, como uma seqüência de agoras, sempre ‘simplesmente dados’, que, igualmente, vêm e passam. O tempo é compreendido como o um após outro, como o ‘fluxo’ dos agora, como ‘correr do tempo’”. HEIDEGGER, op. cit., p. 234.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ LUDMER, Josefina. *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977, p. 136.

movimento de Brausen. Trata-se da passagem em que o protagonista desenha o mapa de Santa María⁵⁵.

Ao se chegar, no final de *La vida breve*, à descrição do mapa, leio, nesse gesto de Brausen, a dramatização de uma constelação de sentidos, da que posso deduzir os seguintes: uma concepção ideográfica da escrita, de toda escrita; uma exploração da dimensão diagramática da escrita; a ênfase no valor de imagem da palavra, principalmente da palavra escrita; um esforço em quebrar a bidimensionalidade do texto disposto em seu suporte, em favor de uma pluridimensionalidade [...].⁵⁶

Linhas e fuga

Mas voltando à linha e inflacionando-a ainda mais, podemos perceber o quanto ela é determinante na narrativa onettiana para sugerir um problema da escrita. Ainda que ela não se apresente de modo explícito, é possível lê-la em vários momentos no inchaço do seu signo. Assim, podemos tomá-la como metáfora de escrita e de fuga.

Começemos pela leitura de Ludmer sobre a “sala de espera” em *La vida breve*. No início de sua argumentação ela retoma uma observação de Jorge Rufinelli acerca de *Tiempo de abrazar*, de 1934, na qual o autor apresenta a seguinte citação⁵⁷:

Veía empequeñecerse lentamente la última plataforma del tren que se alejaba entre dos anchas líneas verdes, segregando la doble estela de los rieles, fulgurantes bajo el sol de la tarde. Estaba casi solo en el andén. Al fondo un hombre con blusa azul hacía rodar unos bultos hasta las balanzas. Alguien conversaba en la sala de espera, invisible tras los vidrios esmerilados.
—...al principio se quejaban de la comida. Pero la han mejorado mucho...
Frente a él, del otro lado de la vías, un hilera de chalets, jardines, los terrones de la calle. Más lejos, ya en el último cielo azul, un pedazo verde oscuro de eucaliptos. A la derecha la plaza desierta, la iglesia de ladrillos, vieja y severa, con el enorme disco del reloj.
—...este médico de ahora es muy bueno, se preocupa mucho... Me decía Elena que cuando entra en la sala...⁵⁸

⁵⁵ “Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras, calle, avenida, parque, paseo; levanté el plano de la ciudad [...] Dibujé ondas en ese y los paréntesis de las gaviotas para señalar el río [...] veía las parejas en el atardecer del domingo y en la plaza, [...] veía los coches de los colonos trepar hacia Santa María [...]” *La vida breve*, p. 262.

⁵⁶ REALES, *Onetti e a vigília da escrita*, p. 355.

⁵⁷ LUDMER, *Los procesos de construcción del relato*, p. 61

⁵⁸ ONETTI, *Tiempo de abrazar*. Barcelona: Bruguera, 1980, p. 51.

Para Rufinelli este é o primeiro indício do aparecimento de Santa María. Uma praça, uma igreja, um médico, um nome próprio, Elena, e um nome comum, sala, que será próprio em *La vida breve*: Elena Sala. A chave de leitura de Ludmer⁵⁹, a partir dessa passagem, é a dupla repetição de “sala”. A relação que a crítica faz do trecho citado de *Tiempo de abrazar* com *La vida breve* se detém no genitivo de sala, “espera”, e no lugar em que a sala está situada, a estação ferroviária. A partir daí, Ludmer foca sua atenção na palavra “estação” e explora dentro de suas acepções a de estação climática, mais precisamente, a primavera. Pois no primeiro capítulo do romance, “Santa Rosa”, espera-se pela tormenta de mesmo nome que marca a passagem do inverno à estação subsequente⁶⁰. Não vamos aqui fazer todo o percurso de Ludmer sobre “Elena” e “sala”, pois não nos interessa no momento. Por ora queremos marcar as alusões à “estação”. Por tal motivo, nos reportemos também ao ensaio crítico de Ludmer, incluído no mesmo livro, sobre *Para una tumba sin nombre*.

A crítica argentina aponta como sendo um dos núcleos-produtores ou matrizes do romance a passagem na qual Rita, em uma estação conta um conto aos viajantes⁶¹. Isto é, em português, ela conta o conto do vigário. O golpe consiste em relatar aos abordados que ela vem de um lugar *y* e precisa deslocar-se a um lugar *x*, no entanto, está sem dinheiro para a condução, no caso um táxi. Para ser mais convincente no seu argumento, leva consigo um bode⁶². Considerando a possibilidade de várias matrizes, mas, ainda apoiando-se nessa, a do “contar o conto”, Ludmer mostra de que maneira “ese núcleo genera y sobredetermina el texto, de él emanan y convergen, por transformaciones diversas, todos los elementos que constituyen el texto”⁶³. Isto é, a história se dá de dentro para fora, pelo fato de se desenvolver a partir do centro, do núcleo, e alimentar as outras narrativas circundantes. O texto em primeiro plano, a reconstituição do que aconteceu com Rita e o bode, gira na órbita do conto contado. Mesmo, assim, o texto “no esconde nada: todo es legible, todo está allí, en el espacio aparentemente lineal de la escritura”⁶⁴. E isso, de certo modo, acontece porque a matriz não está intrincada em uma região profunda ou uma região mental que fosse causa e origem do texto, e tampouco serve como chave de decifração⁶⁵ textual. Isto é, a matriz não advém de um sonho, de uma alucinação ou do resgate de uma memória que serviria como explicação.

⁵⁹ LUDMER, op. cit., p. 63.

⁶⁰ Ibid., p. 33.

⁶¹ “La reconstrucción de la escena de Rita en la estación, contando el cuento, es un núcleo productor o matriz del relato. Pero no *la* matriz: la posibilidad de establecer núcleos productores de un texto es teóricamente, infinita”. Id., p. 148.

⁶² Ibid., p. 147

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid., 149.

⁶⁵ Ibid.

Ludmer é precisa ao dizer que tudo está na aparente linearidade da escrita, pois, de fato, aponta em Onetti, o que antes vimos com Derrida e Reales, que esse procedimento é:

[...] un efecto de la pluridimensionalidad del texto; está redistribuida en toda superficie; cada elemento (y la matriz en su conjunto) resuena, diseminado, en registros múltiples: insiste a todo lo largo del relato. Ese efecto (en realidad: ese sistema de efectos) es, simultáneamente, causa; una determinación (una sobredeterminación) que surge como sobredeterminante. El relato rompe y germina cada uno de los elementos que constituyen la matriz, los reitera y desdobra: se muestra como la expansión dilatada-relatada (todo relato es dilación) de las funciones significantes del núcleo⁶⁶.

Conquistar essa pluridimensionalidade ou dela aproximar-se, como logo veremos, é um desejo que se apresenta em muitos momentos da narrativa onettina.

O espaço onde Rita conta o conto, a estação, e o tempo, o verão⁶⁷. Duas estações que são consecutivas, que se dispõem lado a lado. Isto é que se ligam e formam o segmento ininterrupto de uma linha. A completude dessa linha se dará pelas outras estações, pois os textos de Onetti

pueden leerse según la estación en que transcurren: como relatos de verano (*Juntacadáveres*, *El pozo*, *Para una tumba sin nombre*), de primavera-verano (*La vida breve*), de primavera-verano-otoño (*Los adioses*), de primavera (*Jacob y el otro*), de otoño (*La cara de la desgracia*), de otoño-invierno (*El astillero*)⁶⁸.

Além disso, a linha ou a idéia de linha é também sugerida quando a “estação” é estação ferroviária. Lembremos que é sobre a linha que o trem se desloca, portanto, não podemos deixar passar despercebida a sugestiva associação entre essas três palavras, “linha”, “trem” e “estação”. É principalmente em *La vida breve* que percebemos com maior evidência a força dessa ligação. Em vários momentos da narrativa, a tríade se aproxima por uma ampla rede de conexão. A aproximação de que falamos pode ser tanto de cunho polissêmico quanto relativa ao próprio espaço textual. Como podemos perceber na seguinte passagem: “En Retiro puse la carta en un sobre con la dirección de Stein, *escribí unas líneas* a mi hermano pidiéndole que echara la carta al correo sin leerla, y *estuve estudiando los horarios de trenes*”⁶⁹. A ação de escrever umas linhas e a de estudar os horários de trens são subsequentes, de modo que podemos relacioná-las ao que há pouco dissemos sobre as estações do ano. Um outro modo de conexão, também pertinente, está, em primeiro lugar, na referência à carta, que

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid., p. 156

⁶⁸ Ibid., p. 158

⁶⁹ *La vida breve*, p. 267, grifo nosso.

são linhas escritas para serem lidas; depois Brausen escreve o que pode se entender que seja um recado, “unas líneas”, a seu irmão⁷⁰, isto é, para a sua leitura; e por fim o personagem “estuda”, “lê” os horários dos trens. Este último caso apresenta de uma dupla maneira a presença da linha: na disposição dos horários, que geralmente são organizados em linha e colunas, e na sugestão de linha do trem. Já nesse outro fragmento, de imediato percebemos a palavra estação, desta vez de barco, circundada por uma linha: “donde el Seine aparece trifurcado junto a Pont D’Ivry y desaparece, lo cercena una línea en cuerpo ocho que reza: Stations des bateaux T. C. R. P.”⁷¹. O que não pode ser esquecido é que essa descrição do rio dividido em três, próximo à ponte, é feita a partir de um mapa. Na verdade, trata-se do itinerário que Brausen imagina para Mami nas ruas de Paris. O rio visto de cima, de fato, são linhas azuis que tomam a forma de um tridente e desaparece porque suas pontas são as nascentes. E é no “ponto” de intersecção que surge a confluência de linhas: a tríade da divisão, a “Station” delineada e a linha que cruza transversalmente o rio: a “Pont” com sua inevitável semelhança com a palavra “ponto”. Cruzado por vinte e sete pontes, só na região de Paris, o Sena em visão aérea traz a imagem de um trilho de trem. Lembremos ainda que no início do capítulo referente a essa passagem, “Paris Plaisir”, Brausen fica sabendo por telefone que Mami está se debruçando sobre o mapa:

⁷⁰ Ainda que seja um breve recado o que Brausen escreve a seu irmão, não podemos omitir a importância dessas poucas linhas, mais pelo que elas simbolizam do que por seu conteúdo. Se fôssemos julgar o valor do escrito pela quantidade de linhas, teríamos que compará-lo ao argumento que Brausen debate-se para escrever, posto que este, como se sabe, pode ser escrito em poucas linhas, talvez em algumas mais que um recado. O valor simbólico que carrega esse ato reside no fato de Brausen estar constantemente no adiamento da escrita. As tentativas de colocar no papel o argumento perpassam praticamente toda a narrativa: “No me sería posible escribir el argumento para cine” (p. 13), “Pero yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado; estaría salvado si empezaba a escribir el argumento” (p. 35), “No había podido escribir el argumento de cine”, (p. 38). Devemos, no entanto, ressaltar que, para Reales, Brausen, de certa maneira, chega a escrever, não um, mas dois argumentos: “Brausen escreve uma carta e um mapa, que não deixam de ser, ao seu modo, ‘argumentos’. Ambos constituem uma *carto-grafia* e são escritos na mesma cena, um após o outro, sintetizando os dois espaços onde circula o texto: o linear e o ideográfico” (REALES, op. cit., p. 260). O outro adiamento de Brausen é a carta a Stein. No primeiro momento em que ele planeja escrevê-la, acaba por desenhar o mapa de Santa María: “Recordé la carta que había prometido a Stein, tuve la tentación de legarle Buenos Aires y mi pasado, jugar la comedia de las confesiones póstumas. Bostecé todo mi sueño de una sola vez, me hice amigo de mi cansancio al recuperar la posición encorvada frente al escritorio. Encendí la lámpara y puse un pañuelo alrededor de la pantalla; Ernesto, la mujer con su dureza, su frío y el olor oscuro de la muerte estaban a mi espalda, disueltos en la sombra. Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras, calle, avenida, parque, paseo; levanté el plano de la ciudad [...]”. A relevância das linhas escritas ao irmão está justamente no caráter de sua prontidão, isto é, no seu não adiamento. Tal como Brausen o faz quando começa a desenhar/escrever o mapa, sem protelação. São precisamente esses dois momentos de escrita, da carta e do mapa, que a crítica atribui a Brausen. Vale, uma vez mais, lembrar que aqui se trata de escrita propriamente gráfica. Ludmer, por exemplo, diz que ele “sólo escribe, en el texto, *un plan* de Santa María y *una carta* a Stein” (Op. cit., p. 136). Do mesmo modo, Reales afirma que Brausen é aquele “que não escreve, ao menos não mais do que uma carta e um mapa [...] (Op. cit., p. 252)” e que a “‘Carta a Stein’ [...] é o único texto que Brausen dirige a alguém” (Ibid., p. 263). A mensagem ao irmão, ainda que não a possamos ler explicitamente, assim como o mapa de Santa María, ganha ainda mais importância por ser direcionada à única pessoa que em todo romance tem uma ligação sanguínea com Brausen. Ou seja, alguém com o qual ele está unido pela linha da linhagem.

⁷¹ *La vida breve*, p. 248.

Me convencí de que era necesario no sólo hallar a Stein, sino situarlo en la primera tentativa; en la cigarrería de la esquina del hotel fracasé al consultar a Mami por teléfono.

—No lo veo desde ayer, usted sabe cómo es Julio. Estoy bien, esta noche, sola; estoy chocheando con el plano de París [...].⁷²

Da imagem do telefone subentendemos a idéia de linha telefônica, que tem recorrência nos exemplos a seguir: “Vamos a tomar un tren. Pero no el que tal vez esperen que usted tome para irse. [...] No se despida de nadie, no use el teléfono. Olvídese de todo, déjeme hacer y las cosas se arreglarán”⁷³ e “Apenas una línea: ‘Te voy a telefonar o venir a las nueve. Ernesto’”⁷⁴.

O que queremos, afinal de contas, dizer com todo isso é que trem e linha funcionariam como metáfora de escrita e de escrita linear. Como antes já havíamos dito, a narrativa onettiana mostra de que maneira os personagens ambicionam a escrita pluridimensional, estando, no entanto, presos à linearidade da escrita. Em *La vida breve*, Brausen, principalmente, tenta, e não podemos dizer em vão, fugir da linha “pela linha”. Como se sabe, há no romance todo um plano de fuga arquitetado por Brausen, uma fuga que será feita de trem. “— Oíme — empecé —. Tenemos que estar tranquilos. Vamos a tomar un tren, vamos a disparar. [...] Tomamos cualquier tren; no tenemos apuro en cruzar la frontera pero sí en salir de Buenos Aires”⁷⁵. Também o médico usa o trem para fugir: “Díaz Grey decidió escapar en el primer tren de la mañana [...]”⁷⁶. No penúltimo capítulo, “Thalassa”⁷⁷, é o “muchachito” quem pretende ir embora da cidade de trem: “Si no me dejan subir, me voy mañana; tomo el primer tren en que pueda escaparme”⁷⁸. A fuga em *La vida breve* pode ser lida de diversas maneiras⁷⁹, mas fugir de trem para nós tem uma importância especial.

⁷² Ibid., p. 245.

⁷³ Ibid., p. 264.

⁷⁴ Ibid., p. 167.

⁷⁵ Ibid., p. 267.

⁷⁶ Ibid., p. 217.

⁷⁷ A conversa que Brausen ouve no piso de baixo da cervejaria é também parte do penúltimo capítulo de *Juntacadáveres*.

⁷⁸ Ibid., p. 296.

⁷⁹ Reyes E. Flores aponta que para grande parte dos críticos Brausen empreende mesmo é uma fuga da realidade: “Un buen número de críticos coincide en que, debido al conflicto existencial que le causan la insatisfacción de su vida diaria y su incapacidad para superar ciertas circunstancias que le impone el mundo en que vive, Brausen intenta evadir la realidad. Y esta actitud de huida –aseguran y reiteran– es su rasgo distintivo” (p. 151). Flores mostra com exemplos como a crítica pensa essa fuga: “La invención de otro espacio geográfico (la ciudad de Santa María), la vuelta al pasado (la añoranza de su juventud) y la asunción de otra personalidad (el ‘desdoblamiento’) son los caminos por los cuales estos críticos lo han visto tratar de fugarse. Para dar una mejor idea de este Brausen huidizo que tanto han señalado transcribimos a continuación algunas de sus afirmaciones: ‘Juan Ma. Brausen ... experimenta un profundo disgusto con su existencia actual, no tiene fe en el porvenir ni ha podido consolarse con el recuerdo de ayer ... *La vida breve* nos ofrece el esfuerzo máximo por escaparse de la realidad por medio de la imaginación’ (Baker 160); ‘*La vida breve* es todo un mecanismo de escape en su mejor forma expresiva e intuitiva ... La salida para Brausen sólo reside en el desdoblamiento

Se consultarmos a palavra “trem” em um dicionário, teremos a informação de que sua procedência vem do francês “train”⁸⁰. Sobre esta palavra, o Littré informa que é derivada de “trahere”, “tirer”⁸¹ de origem latina. Ambas significam “arrastar”, “puxar”. Desse modo, podemos pensar em seus correspondentes na língua de Onetti, o castelhano: “arrastrar”, “tirar”. Em castelhano, dentre muitas das acepções de “tirar”, nos interessam três em especial. Comentemos por ora duas delas, deixando em suspensão a terceira. Em primeiro lugar destacamos “hacer o marcar [líneas]: ~ paralelas”⁸². Linhas equidistantes, postas lado a lado como os trilhos do trem. Linhas que, de certo modo, conotam uma espécie de escravidão, de regra, de norma, posto que o trem não tem como seguir em outra direção que não seja a que os trilhos lhe impõem. Os trilhos representariam a tradição da linha da qual fala Derrida.

Outro sentido de “tirar” é “imprimir [un dibujo o texto]: ~ un pliego; ~ un grabado”⁸³. Essa ligação de “tirar” com “texto” nos é muito propícia, pois nos permite uma nova excursão ao Littré, onde o primeiro significado para a palavra “trait” é: “Action de tirer une voiture, un chariot”. “Tirer”, que assim como o “tirar” castelhano, é também “puxar”. Porém, “trait” possui, dentre outros significados, dois que se comunicam diretamente com “tirar” pela alusão a texto: “Ligne qu’on trace avec la plume” e “Écriture”. Assim sendo, as linhas traçadas são escrita. Mas não paremos por aqui. Cometemos ainda mais um gesto de derivação. Se “trait” é linha que se traça, é certo que a palavra é produto do verbo “tracer”⁸⁴. Esta por sua vez, pode ser “Tirer les lignes d’une figure, d’un dessin, d’un plan sur le papier, sur la toile, etc” . Por outro lado, em francês, “trace”, além de ser a forma de conjugação da terceira pessoa do

de personalidades’ (Zapata 179-80); ‘Santa María corporeizada ya en forma de ciudad es el lugar adonde se escapan Brausen y Ernesto. Forma parte del sinnúmero de evasions de esta realidad en busca de otra... Además de crear a Santa María Juan María Brausen se sirve de otra forma de escape al intentar ser otro’ (Frankenthaler 120); y, para resumir, Fernando Aínsa, en uno de los pocos estudios de alguna extensión que se han escrito sobre la obra de Onetti, hace una clasificación de los mecanismos de defensa empleados por sus personajes para sobrellevar su desajuste con el mundo. Entre ellos destaca la evasión espacial mediante la proyección de ‘viajes a escenarios reales, pero siempre lejanos... o a crear una geografía propia, totalmente inventada’; la evasión temporal, a través del recuerdo o de ‘vagos e irrealizables planes’, y la evasión psicológica que se manifiesta cuando ‘el personaje tiene una actitud, una postura que lo impulsa a la huida’ (72-73). Para ilustrar esos mecanismos, Aínsa apunta: ‘el Brausen que quiere huir, sonríe, asombrado y agradecido por lo fácil que le ha resultado imaginar un escenario [la ciudad de Santa María] al que puede irse a refugiarse sin resolver su situación en la realidad’ (82)” (p.152). Flores vai contra essa corrente crítica e procura mostrar que Brausen não foge, e sim enfrenta a realidade. FLORES, Reyes E.. Brausen se lanza hacia un provenir. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXIX, N° 57. Lima-Hanover: 2003.

⁸⁰ “[...] trem [Do fr. train.]”. FERREIRA, AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ª ed. São Paulo: Positivo, 2004.

⁸¹ “[...] dérivés du lat. trahere, tirer (voy. TRAIRE)”. LITTRÉ, Emile. “Dictionnaire de la langue française”. In: *L’atelier de la langue française*. Paris: Redon, 2000, CD-ROM.

⁸² VOX, *Diccionario General de la Lengua Española*. Madrid: Bibliograf, 1997, CD-ROM.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ “Diez le tire d’une forme non latine tractiare, dérivée de tractus, tiré de trahere; de sorte que le sens primitif est faire un trait; puis, *comme une trace fait un trait*, suivre à la trace, chercher, ce qui est un sens très fréquent dans l’ancien français”. LITTRÉ, grifo nosso.

singular no presente do indicativo, também é um substantivo que quer dizer “rastros”. Agora tudo se fecha melhor, pois aqui encontramos “a outra ponta da linha”. Recordemos que percorremos, a grosso modo, o seguinte caminho: “tren”, “train”, “trhaere”, “arrastrar”. Para completar a seqüência falta “trace”. Para isso, o dicionário Vox nos diz que etimologicamente “arrastrar” deriva de “(a- / + ant. rastrar, dejar rastro)”⁸⁵. Ou seja, o uso antigo da palavra “rastrar” tinha o sentido de “deixar rastro”. Estamos, então, neste instante, aptos a inserir “trace” no caminho.

A “trace” a que agora nos referimos seria a “trace” ou o “rastros” de Derrida. É necessário neste momento termos uma noção do que representa esse operador textual para que mais adiante possamos perceber como ele se conecta a um problema de escrita e, conseqüentemente, a um problema do nome próprio.

“Trace”

Em *Gramatologia*, ao contestar a idéia de signo formulada por Saussure, Derrida discute sua arbitrariedade. Como bem se sabe, a tese do lingüista francês é a de que o laço que une as duas partes de um signo, significante e significado ou conceito e imagem acústica, não é “natural”. Em suas palavras, trata-se uma ligação arbitrária⁸⁶ ou imotivada. Isto quer dizer que entre a idéia (conceito) e o som (imagem acústica) inexistem qualquer vínculo interno que determine sua naturalidade. Assim sendo, a seqüência fônica “m-a-r”, por exemplo, poderia perfeitamente ser representada por qualquer outra⁸⁷. Por outro lado, diz Saussure, isso não aconteceria com o símbolo, pois este não possuiria arbitrariedade. Desse modo, a balança que simboliza a justiça não teria como ser substituída por outra coisa, como uma cadeira ou um carro⁸⁸. No entanto, para Derrida, “a tese do *arbitrário* do signo [...] deveria proibir a distinção radical entre signo lingüístico e signo gráfico”⁸⁹. O que Derrida procura mostrar é que o conceito de escrita de Saussure é um conceito limitado. Assim, quando o lingüista

⁸⁵ Diccionario General de la Lengua Española VOX.

⁸⁶ “O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer simplesmente: *o signo lingüístico é arbitrário*”. SAUSSURE, *Curso de lingüística geral*, p. 81.

⁸⁷ “Assim, a idéia de ‘mar’ não está ligada por relação alguma interior à seqüência de sons *m-a-r* que lhe serve de significante; poderia ser apresentada igualmente bem por outra seqüência, não importa qual?”. Ibid.

⁸⁸ “O símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo”. Ibid., p. 82.

⁸⁹ DERRIDA, *Gramatologia*, p. 53.

afirma a existência de apenas dois tipos de escrita, sendo elas a ideográfica e a fonética, Derrida diz que essa limitação é justificada pelo arbitrário do signo⁹⁰. Pois, lembrando que a escrita é um sistema de signos e que a união de suas partes é imotivada, não poderia haver, dessa maneira, uma escrita simbólica ou figurativa. Mas a distinção à qual se refere Derrida é a que propõe Saussure, de que a escrita não passaria de mera representação da fala⁹¹. Proibir tal diferenciação, baseada na arbitrariedade do signo é, na verdade, coibir “toda hierarquia natural entre significantes ou ordens de significantes”⁹². Derrida chega a essa afirmação a partir da seguinte citação de Saussure: “Na maioria dos indivíduos, as impressões visuais são mais nítidas e mais duradouras que as impressões acústicas; dessarte, eles se apegam, de preferência, às primeiras. A imagem gráfica acaba por impor-se à custa do som”⁹³. Portanto, se a “‘escritura’ significa inscrição e primeiramente instituição durável de um signo (e é este o único núcleo irreduzível do conceito de escritura), a escritura em geral abrange todo o campo dos signos lingüísticos”⁹⁴. Desse modo, “A idéia mesma de instituição — logo, do arbitrário do signo — é impensável antes da possibilidade da escritura e fora de seu horizonte”⁹⁵. Enfim, seria possível pensar que a escrita, imagem gráfica e durável, usurparia o lugar primeiro e privilegiado da fala. E que seu caráter de durabilidade permite que a escrita amplie seu campo de ação e, por isso, o arbitrário do signo teria de ser pensado dentro do limiar da escrita.

Tendo, pois, Saussure, contraditoriamente, afirmado que a escrita é uma imagem da fala, mas recusando-lhe a condição de símbolo⁹⁶, Derrida propõe que é:

[...] preciso agora pensar a escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua “imagem” ou seu “símbolo” e, mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura. Antes mesmo de ser ligado à incisão, à gravura, ao desenho ou à letra, a um significante remetendo, em geral, a um significante por ele significado, o conceito de grafia implica, como a possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do *rastro instituído*”.⁹⁷

Pensar a escrita mais exterior e mais interior à fala é perceber que o rastro é aquilo que vem antes, onde tudo começa, mas sem ser origem.

⁹⁰ Ibid., p. 39.

⁹¹ “Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro [...]”. SAUSSURE, op. cit., p. 45.

⁹² DERRIDA, op. cit. p. 54.

⁹³ SAUSSURE, op. cit., p. 35.

⁹⁴ DERRIDA, op. cit., p. 54.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ “Portanto, deve-se recusar, em nome do arbitrário do signo, a definição saussuriana da escritura como ‘imagem’ — logo, como símbolo natural — da língua. [...] como pode ao mesmo tempo dizer que a escritura é ‘imagem’ ou ‘figuração’ da língua e, em outro lugar, definir a língua e a escritura como ‘dois sistemas distintos de signos’”. Ibid., p. 55.

⁹⁷ Ibid., p. 56.

O rastro não é somente a desapareção da origem ele quer dizer aqui [...] que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem. Desde então, para arrancar o conceito de rastro ao esquema clássico que o faria derivar de uma presença ou de um não-rastro originário e que dele faria uma marca empírica, é mais do que necessário falar de rastro originário ou arqui-rastro. E, no entanto, sabemos que este conceito destrói seu nome e que, se tudo começa pelo rastro acima de tudo não há rastro originário.⁹⁸

“Rieles”: rastros do trem

Onde nos leva esse pensamento sobre o rastro? De certo modo, a uma reflexão sobre o germe de Santa María, observado por Ruffinelli, no trecho antes mencionado de *Tiempo de abrazar*, em que a estação, o trem e a linha se apresentam. Se observarmos novamente o trecho referido, veremos uma alusão à linha e ao rastro: “Veía empequeñecerse lentamente la última plataforma del tren que se alejaba entre dos anchas líneas verdes, segregando la doble estela de los rieles [...]”⁹⁹. O trem ao se afastar, entre as linhas verdes, separa o duplo rastro dos trilhos. A palavra “estela” merece atenção especial, pois, em castelhano, significa: “1 rastro que deja tras sí en la superficie del agua la embarcación u otro cuerpo en movimiento, o el que deja en el aire un cuerpo luminoso en movimiento. 2 p. ext rastro o huella que deja cualquier cosa que ocurre o pasa”¹⁰⁰.

Isto nos remete à crítica onettiana, como observamos anteriormente, que aponta o nascimento de Santa María em *La vida breve*. Mas, como vimos com Reales, a origem da cidade torna-se fugidia, desloca e prorroga, para não se sabe quando, as questões do “onde e quando” que Derrida formula sobre a escrita: “Onde começa a escritura? Quando começa a escritura? Onde e quando o rastro, escritura em geral, raiz comum da fala e da escritura, se comprime como ‘escritura’ no sentido corrente? [...] *Onde e quando começa...?* Questão de origem”¹⁰¹. Assim, podemos perguntar: onde começa Santa María? Quando começa Santa María?

No que se aponta como o primeiro indício da cidade imaginária, bem como nos exemplos que destacamos da relação de proximidade entre estação, linha e trem podemos

⁹⁸ Ibid., p. 75.

⁹⁹ ONETTI, *Tiempo de abrazar*, p. 51.

¹⁰⁰ Diccionario General de la Lengua Española VOX.

¹⁰¹ DERRIDA, op. cit., p. 91.

ainda ler a metáfora de escrita linear, e toda escrita, antecedida por sua não-origem, pelo rastro que a máquina de ferro deixa atrás de si. Julgamos ser oportuno voltarmos agora à suspensão que deixamos, linhas atrás, sobre o terceiro sentido da palavra “tirar”. Antes, porém, lembremos uma enigmática passagem de *La vida breve*:

La puerta de la Queca se cerró con un golpe y cuatro pies avanzaron; oí una risa desconocida, una combada frase de interrogación. En el escritorio, pequeño y liviano, tan parecido a un pupitre de colegial, el revólver estaría dormido, sabiendo ya por qué una vez a la semana, cerca del puerto, me inclinaba junto a la angosta vía del tren para recoger vidrios, pedacitos inútiles y oxidados de maquinarias.¹⁰²

Nessa passagem se apresenta uma espécie de cumplicidade entre Brausen e o revólver, de que este saberia o significado de suas excursões à estrada de ferro. Lá, o personagem catava vidros e pedaços velhos de maquinarias. Mas a que tipo de máquina pertenceriam esses inúteis fragmentos se não a um trem? Que intenção teria Brausen em coletá-los e em que o revólver se liga a tudo isso? Pensamos que seu propósito, numa primeira instância, seria o de praticar tiro com a arma de fogo, tendo os objetos como alvo. No fundo, assim entendemos, estando ele na impossibilidade de deter o movimento abrupto do trem, tenciona um atentado, ainda que indiretamente, contra o corpo sólido e veloz da máquina. Impotente, Brausen só pode *disparar* contra o que já está morto. Porém, Brausen não o faz categoricamente. O revólver é uma ameaça fria e o disparo é apenas simbólico¹⁰³. A arma vigia silenciosa a escrita linear do argumento e do trem, apenas pela proximidade do encerramento em alguma gaveta:

Elena Sala, Díaz Grey y el marido no se cumplirían nunca. Nunca llegaríamos ya los cuatro a aquel final del proyecto de argumento que nos esperaba escondido en el cajón de mi escritorio, a veces junto al revólver,

¹⁰² *La vida breve*, p. 111.

¹⁰³ É interessante notar que na narrativa onettiana as armas de fogo, na maioria das vezes, nunca são disparadas. Isto é, nunca se narra o momento em que um gatilho é apertado e se ouve o estampido. As armas funcionam como um consolo mudo e frio que oferece falsa segurança. Em *La vida breve*, por exemplo, o revólver de Brausen está geralmente na gaveta e ele não faz mais do que tocá-lo: “Me puse la mejor camisa, me distraje jugando con el tambor del revólver”. (p. 235). Em *El astillero*, é Larsen quem porta um revólver sem nunca, efetivamente, usá-lo. Algo semelhante acontece com Orsini em “Jacob y el otro”, Oscar e Llarvi em *Tierra de nadie* e Medina em *Dejemos hablar al viento*. Em “La casa en la arena”, a escopeta está enferrujada e inútil. Mesmo depois de restaurada não passa de objeto de adoração. Também em *El pozo*, a escopeta é apenas decorativa. O revólver realmente causará morte em *Los adioses* e em “Tan triste como ella”. Neste último só depois de falhar três vezes. E em ambas narrativas são usados para o suicídio. A quase inutilização das armas de fogo, que praticamente beiram o fetiche, nos textos de Onetti, pode, talvez, ter sua compreensão na sua funcionalidade invertida, isto é, o que deveria provocar morte, já é, por si mesmo, objeto morto. Ou, como diz o narrador de *Cuando ya no importe*: “El revólver, que seguirá siendo virgen con sus seis balas, es uno de los objetos más hermosos, de más bello diseño que haya visto en mi vida” (p. 188), sua beleza está em seu silêncio.

otras a un lado de la caja de balas, entre vidrios verdosos y tornillos inútiles.¹⁰⁴

No quería disimularme, buscaba mantenerme despierto y tenso, nutrir a Arce con mi voluntad y con el dinero, repartido en muchos billetes, que había escondido en una cajita de acero, en el sótano de un banco, junto con el revólver, tornillos y muelles, pedacitos de vidrio.¹⁰⁵

Disparo e fuga

Mas, atendo-nos à palavra “disparar”, verificamos que ela é sinônimo de “tirar”. O verbete desta última em dicionário de língua castelhana indica: “disparar [un arma de fuego]: ~ un cañonazo; intr., ~ al blanco; ~ a lo alto, etc”¹⁰⁶. Em *La vida breve*, “disparar” tem baixa ocorrência. Das cinco vezes que aparece, duas são na voz de Brausen e ambas se concentram em um mesmo parágrafo do capítulo “Principio de una amistad”. Há nesse capítulo toda uma preparação que culmina na mescla dos sentidos das palavras “disparar” e “tirar”. A narrativa abre com Brausen chegando ao hotel onde ele e Ernesto estão hospedados. No quarto, Brausen observa o companheiro dormindo. Lembra-se então de escrever a carta a Stein e, por fim, desenha o mapa de Santa María, assina-o e o rasga. Ao despertar, Ernesto e ele conversam, é quando Brausen diz: “*Vamos a tomar un tren. Pero no el que tal vez esperen que usted tome para irse. [...]. No se despida de nadie, no use el teléfono*”¹⁰⁷. Mais adiante, Brausen se irrita com Ernesto: “—¿Qué te pasa? —murmuré; el deseo de *mi mano rozó la dureza del revólver* sobre la nalga. [...] —¿Qué pasa, hijo de perra? —moví una pierna, *traté de que no viera mi mano sobre el mango del revólver*—. ¿Por qué no te levantas? ¿De qué te estabas riendo?”¹⁰⁸. Depois de acalmar-se Brausen lhe diz: “— Oíme — empecé —. Tenemos que estar tranquilos. *Vamos a tomar un tren, vamos a disparar*. [...] podés venir o no, *podés entregarte o tratar de disparar solo*”¹⁰⁹.

Em suma, esse capítulo concentra muito do que vínhamos perseguindo: a escrita linear (a carta a Stein), a escrita ideográfica (o mapa), a escrita pluridimensional (a mescla de ambas). Cremos ainda ser possível apontar a linearidade da fala, pela metáfora do telefone: transmissor da voz pela “linha” telefônica. E, por fim, o “disparo” de Brausen contra a escrita

¹⁰⁴ Ibid., 129.

¹⁰⁵ Ibid., 192.

¹⁰⁶ Dicionario General de la Lengua Española VOX.

¹⁰⁷ *La vida breve*, p. 264, grifos nossos.

¹⁰⁸ Ibid., grifo nosso.

¹⁰⁹ Ibid., grifo nosso.

linear, seu desejo de fugir dela. Por isso ele sugere que tomem um trem, que disparem. Lemos, assim, que ele propõe disparar no sentido de atirar (“tirar”) com arma de fogo. Esta idéia se reforça pela presença do revólver, que ele toca como se fizesse uma carícia.

A vontade de Brausen de fugir da escrita línear representa, de certa maneira, o desejo de um recomeço. Recomeçar em uma nova escrita, mesmo que para isso seja obrigado a passar pela linha: “La tormenta empezó cuando el tren salía de Constitución: un trueno, un golpe de lluvia en seguida interrumpido, el estrépito sin convicción del viento partiendo ramas, yendo y viniendo, indeciso”¹¹⁰. A coincidência aí referida entre a partida do trem e o início da tormenta indica que algo será “atormentado”, “posto em desordem”. Como sugere o título do capítulo dessa passagem, a agitação provocada pela borrasca trará “Un nuevo principio”. Princípio que também indica início, entrada. A entrada da estação “Constitución”, onde Rita conta seu conto. E o conta/escreve, assim se pode dizer, na proximidade da linha, que por sua vez, é constituída de pontos. Mas, *Para una tumba sin nombre* mostra, além da constituição do relato, também, sua desconstituição.

Rita é um corpus, pois de Rita só teremos o relato do relato; é a grafia que se ergue tomando o lugar do corpo e tentando diversos caminhos semânticos. *Diversus*, virado para diferentes sentidos. É um jogo; um jogo de substituições, uma descentralização repetida – o jogo repete o deslocamento do centro para não ser preso. Ele, assim, inaugura diversas formas de constituição e desconstituição, de construção e desconstrução para escapar ao furto original, a essa linguagem que já desde sempre fala antes de nós.¹¹¹

Isto nos permite ver nos textos onettianos, como já havíamos dito, tentativas de fugir da linha. A constatação da intertextualidade na obra de Onetti aponta para essa direção: o rompimento da linha, a dispersão dos pontos. Por isso, *Juntacadáveres* “está” em *La vida breve*; por isso *Juntacadáveres* é lançado depois de *El astillero*; por isso *Dejemos hablar al viento* comunica-se com praticamente toda a obra onettiana¹¹². É como se a malha textual do corpus fosse formada por pontos de fuga que permitissem se remeter a um outro ponto em um outro texto.

¹¹⁰ *La vida breve*, p. 184.

¹¹¹ REALES, *Onetti e vigília da escrita*, p. 61.

¹¹² Para maiores detalhes sobre a auto-referencialidade em Onetti conferir: RUAS, Liliana Reales de. *Onetti: a escritura como universo auto-referente*. 1v. 162f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997. MALLIA, Sonia. *Dejemos hablar al viento: Cita, autocita, autofagia*. In: MORENO, Fernando (Org.). *La obra de Juan Carlos Onetti*. 1 ed. Madrid: Fundamentos, 1990. PINTO, Ana Carolina Teixeira. *Autocitação em Juan Carlos Onetti*. 1v. 110f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

O nome em Onetti, o nome de Onetti

O que procuramos mostrar até aqui é que um problema de escrita pode ir além do que indicamos acima, como por exemplo, o dilema do escritor diante da folha vazia à espera da palavra que não vem. Em Onetti, o problema da escrita pode ser visto na configuração dos mundos nos quais transitam os personagens e, mesmo, a de suas existências, independente do nível, “real” ou imaginado, isto é, na busca por uma conflagração de mundos que se justapõem, pois tudo isso passa pelo crivo da escrita. Em Onetti escreve-se a si e ao outro; inscreve-se no papel ou na memória. Desse modo, surge o questionamento quanto à identidade dos personagens, por parte do leitor e deles próprios. A partir daí, escrever-se passa a configurar e a carregar a inscrição do nome próprio. Disso resulta que ter um nome, chamar um nome, dar um nome, portar a ausência do próprio nome vincula-se, de maneira contundente, à aventura da escrita. Como observa Maryse Renaud, o nível narrativo no qual se instala a Santa María criada/imaginada pelo protagonista de *La vida breve* está:

estrechamente ligado al deseo que empuja a Brausen a romper con el mundo real para precipitarse en cuerpo y alma en la aventura de la escritura. A esos efectos, será necesario que él acepte cambiar de identidad y se despoje progresivamente de la larga cadena de prejuicios y costumbres que implica la oprimiente utilización de un nombre.¹¹³

No tocante a essa questão, Derrida afirma que uma problemática da escrita está intimamente ligada a uma problemática do nome próprio e da assinatura: “Dès le départ, une nouvelle problématique de l’écriture ou de la trace devait communiquer, de façon étroite et strictement nécessaire, avec une problématique du nom propre [...] et de la signature [...]”¹¹⁴.

Por que um problema de escrita deveria se comunicar com uma problemática do nome próprio e da assinatura? Derrida crê que o problema da escrita está, de certa maneira, ligado a um problema de leitura. Algo que está relacionado, como vimos há pouco, ao “fim do livro”, que ele menciona em *Gramatologia*. Derrida também comenta como seria essa questão da leitura dentro do meio acadêmico. Segundo ele, Heidegger reproduziu amiúde o gesto clássico e acadêmico, uma leitura interna do texto e uma biografia, que fica ao fundo, acessória e

¹¹³ RENAUD, *Hacia una búsqueda de la identidad*, p. 243.

¹¹⁴ DERRIDA, Jacques. *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992, p. 232.

externa¹¹⁵. O pensador francês quer chamar a atenção para o fato de a academia ainda romancear a vida dos autores. Em outro lugar, Derrida é mais incisivo:

Le champ philosophique, [...] n'a rien à voir avec le dévoilement de l'identité du penseur, du Philosophe; il s'est justement constitué, ce champ, en se coupant de l'autobiographie ou de la signature du philosophe. Le champ du philosophème au sens traditionnel ne devait plus dépendre essentiellement de son lieu d'émission, du sujet ou du signataire du texte dit philosophique. Dès lors qu'on parle de signature ou d'autobiographème, on n'est plus dans le champ philosophique, au sens traditionnel du terme.¹¹⁶

Derrida cobra a autonomia do texto; cobra sua existência independente de uma filiação.

Dir-se-ia, por anacronia, que o “sujeito falante” é o pai de sua fala. [...] O *lógos* é um filho, então, é um filho que se destruiria sem a assistência presente do pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura. [...] A especificidade da escritura se relacionaria, pois, com a ausência do pai.¹¹⁷

Desvincular-se da identidade do pensador, do filósofo, de um pai, é, pois, desvincular-se de uma autoridade, isto é, de um autor, que faz sombra ao texto. Do mesmo modo, Barthes também afirma que “o Texto pode ser lido sem a garantia do pai”¹¹⁸. Assim que, não depender “do lugar de emissão, do sujeito ou daquele que assina”, seria, então, livrar-se do peso de um nome próprio que se pretende testamentário do escrito.

Mas isso tudo não quer dizer que não haja nenhuma ligação entre o autor, entre o nome próprio que assina e o texto. Derrida deixa claro o lugar dessa relação em *Signéponge*.

Quand nous mettons a notre programme les textes de Francis Ponge, nous sommes assurés, même si nous congédions la biographie de l'auteur, de savoir au moins quel est le rapport, naturel ou contractuel, entre tel texte, tel soi-disant auteur et son nom dit propre. Les usages académiques de la biographie littéraire présupposent au moins une certitude: quant à la signature, au rapport entre le texte et le nom propre de qui détient les droits d'auteur.¹¹⁹

O que uniria um ao outro, texto e autor, dentro do biografismo é a certeza de que aquele nome próprio refere-se à pessoa física e civil do indivíduo escrevente. Tal relação intui que este é

¹¹⁵ Ibid., p. 233.

¹¹⁶ Ibid., p. 144.

¹¹⁷ Id. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 22.

¹¹⁸ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Larnajeira. Brasiliense, 1988, p. 76.

¹¹⁹ Id., *Sinéponge*. Paris: Seuil, 1988, p. 26.

responsável perante a lei por aquele texto. Assim sendo, a ligação é de cunho meramente jurídico.

Podemos observar em Derrida algumas referências ao “apagamento do nome próprio”. Isto significa dizer que ele deixa de ser garantia de referência e identidade. Mesmo tendo em conta que o nome próprio possa ser preservado para além da morte de quem o portou, como mostra Derrida, por exemplo, em “La muertes de Roland Barthes”¹²⁰. A obliteração do nome próprio é um tema que o filósofo aborda quando analisa o discurso de Lévi-Strauss.

Aí, a relação da escrita com o nome próprio aparece configurada pela metáfora da linha, e de maneira muito contundente. É possível perceber como, na sua leitura, a proximidade entre linha e escrita se estreitam. É a partir das observações feitas pelo antropólogo do comportamento social dos Nhambiquara, que Derrida inicia a aproximação. Essa tribo, diz ele, é constituída por um reduzido grupo de indígenas nômades e seu território, do tamanho da França, é:

[...] atravessado por uma *picada* (pista grosseira cujo “traçado” é quase “indiscernível do mato”: seria preciso meditar conjuntamente a possibilidade da estrada e da diferença como escritura, a história da escritura e a história da estrada, da ruptura, da *via rupta*, da via rompida, varada, *fracta*, do espaço de reversibilidade e de repetição traçado pela abertura, pelo afastamento e espaçamento violento da natureza, da floresta natural, selvagem, *selvagem*. A silva é selvagem, a *via rupta* escreve-se, discerne-se, inscreve-se violentamente como diferença, como forma imposta na *hylé*, na floresta, na madeira como matéria; é difícil imaginar que o acesso à possibilidade dos traçados viários não seja ao mesmo tempo acesso à escritura). O terreno dos Nhambiquara é atravessado pela linha de uma picada autóctone. Mas também por uma *linha*, desta vez uma linha importada.¹²¹

Nesse trecho, Derrida reforça a amplitude do conceito de escrita e a liga diretamente a “traçado viário”, que torna possível o acesso a ela. Vemos aí, uma vez mais, a estrada de ferro, o trem. Quanto à linha importada, informa Derrida, trata-se do fio da linha telegráfica, que Lévi-Strauss descreve em *Tristes trópicos*¹²². Uma linha que serve como meio de comunicação.

Lévi-Strauss, a pesar de afirmar que os Nhambiquara são primitivos¹²³, diz que não se pode considerá-los na infância da humanidade. Isto porque, por exemplo, sua prática social

¹²⁰ Id., *La muertes de Roland Barthes*. Disponível em <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/barthes.htm>. Acessado em: 21 de junho de 2003, 12:53:27.

¹²¹ Id., *Gramatologia*, p. 133.

¹²² LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Noelia Bastard. Buenos Aires: Paidós, 1988.

¹²³ Ibid.

não permite o incesto, o que os insere na sociedade dita humana. Outro motivo para não incluí-los nessa primeira idade é a estrutura e o uso da língua. “Os Nhambiquaras utilizam vários dialetos, vários sistemas segundo as situações”¹²⁴. Para Derrida, isso é de suma importância, pois:

Este fato interessa o que avançamos quanto à essência ou à energia do γραφειν como apagamento originário do nome próprio. Há escritura desde que o nome próprio é rasurado num sistema, há “sujeito” desde que esta obliteração do próprio se produz, isto é, desde o aparecer do próprio e desde a primeira manhã da linguagem¹²⁵.

Com isso, ele pretende, ao contrário do que pensava Lévi-Strauss, mostrar que os Nhambiquaras não são desprovidos de escrita, visto que a capacidade de obliterar o nome próprio é já a condição de escrita: “Se se deixa de entender a escritura em seu sentido estrito de notação linear e fonética, deve-se poder dizer que toda sociedade capaz de produzir, isto é, de obliterar seus nomes próprios e de jogar com a diferença classificatória, pratica a escritura em geral”¹²⁶. É importante lembrar que toda essa problemática quanto ao apagamento do nome, na visão de Derrida, está baseada no fato de os Nhambiquaras, como informa Lévi-Strauss, proibirem a revelação de seus nomes próprios: ““O emprego dos nomes próprios entre eles é interdito””¹²⁷. No relato do antropólogo, acontece o que Derrida chama de “a guerra dos nomes próprios”. Esse é o episódio em que uma menina indígena, agredida fisicamente por outra, vinga-se, revelando a Lévi-Strauss o nome de sua oponente. Mas de qualquer modo, Derrida discorda do conceito de nome próprio que Lévi-Strauss apresenta em *Tristes trópicos*¹²⁸.

[...] os “nomes próprios” cuja interdição e revelação Lévi-Strauss descreve, não são “nomes próprios”. A expressão “nomes próprios” é imprópria, pelas razões mesmas que lembrará *O pensamento selvagem*. O que o interdito atinge é o ato proferindo o que funciona como nome próprio. E esta função é a consciência mesma. O nome próprio no sentido corrente, no sentido da consciência, não é [...] mais do que designação de pertencença e classificação lingüístico-social.¹²⁹

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ DERRIDA, *Gramatologia*, p. 134.

¹²⁶ Ibid., p. 136.

¹²⁷ Ibid., p. 134.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid., p. 138.

Se “a expressão ‘nomes próprios’ é imprópria” é porque “nunca se dá um nome: classifica-se o outro... ou classifica-se a si mesmo”¹³⁰, ou porque “os sistemas de denominações comportam também seus ‘abstratos’”¹³¹, diz Derrida citando Lévi-Strauss.

Para o autor de *Gramatologia*, essa proibição advém do que ele chama a rasura do nome próprio na arquescritura ou jogo da diferença¹³². Entendemos melhor tal afirmação se lembrarmos que a arquescritura é “a possibilidade primeira da fala e em seguida da ‘grafia’ no sentido estrito”¹³³, e também “é aquilo mesmo que não se pode deixar reduzir à forma da presença”¹³⁴. E o jogo da diferença, o que torna possível o funcionamento de qualquer signo, segundo Saussure, é por sua vez, afirma Derrida, um jogo silencioso¹³⁵. Essas considerações nos levam a pensar o nome próprio dentro da questão da origem. No entanto, “o nome próprio nunca foi, como denominação única reservada à presença de um ser único, mais do que o mito de origem de uma legibilidade transparente e presente sob a obliteração”¹³⁶. Isto é, o próprio do nome se perde, desaparece. É por isso que Derrida vai falar de uma violência originária na cena da “guerra dos nomes próprios”.

Como ele mesmo adverte, a estrutura da violência é complexa¹³⁷. Ela se dá, especificamente, em três etapas. A primeira violência é aquela que se apresenta no fato de nomear o que será proibido pronunciar. Esta também é a violência originária da linguagem, “que consiste em inscrever uma diferença, em classificar, em suspender o vocativo absoluto”¹³⁸. Este é o gesto da arquescritura, ou arquiviolência, que é a perda do próprio, de uma presença a si “incapaz de aparecer-se de outro modo senão na sua própria desaparecimento”¹³⁹. A segunda violência é a violência prescritiva, aquela que determina que o nome deve ser escondido. A terceira violência tem a possibilidade, empírica, de surgir ou não. Trata-se da violação do interdito, que consiste em revelar “o nome que se pretende próprio, isto é, a violência originária que desmamou o próprio de sua propriedade e de sua limpeza”¹⁴⁰. Esta última faz vir à tona a primeira nomeação “que já era uma expropriação”¹⁴¹ e que revela o que sempre teve função de próprio: o segredo.

¹³⁰ Ibid., p. 135.

¹³¹ Ibid., p. 138.

¹³² Ibid., p. 134.

¹³³ Ibid., p. 87.

¹³⁴ Ibid., p. 69.

¹³⁵ “A diferença entre dois fonemas, que permite que estes sejam e operem como tais, é inaudível”. Id., *Margens da filosofia*, p. 36.

¹³⁶ DERRIDA, *Gramatologia*, p. 134.

¹³⁷ Ibid., p. 138.

¹³⁸ Ibid., p. 139.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

Já em *Signéponge*, Derrida mostra um outro tipo de apagamento, ou perda do nome próprio. Trabalhando no nível da palavra, isto é, explorando as várias possibilidades de jogo que permite o nome do poeta francês Francis Ponge, aponta como é possível que o próprio nome seja sua constituição e ao mesmo tempo sua desapareição.

Derrida parte precisamente de dois pontos, das consoantes F.R. de Francis, das quais ele relaciona, entre outras, a “francité”, “fresque”, “franchise”, “franchir” e “affranchir”, do sobrenome Ponge e de todo seu jogo com a palavra “éponge”, esponja em português. Na verdade, um jogo entre a coisa e a palavra¹⁴². É comum na obra de Ponge a presença muito freqüente, seja de modo direto, seja de modo indireto, de seu próprio nome. Derrida vê nessa ocorrência “une manière d’inscrire sa signature à même le texte”¹⁴³. Sem embargo, um nome próprio quando inscrito no interior de um texto não é uma assinatura. O que esse acontecimento gera, na realidade, é a possibilidade de fazer do nome uma obra e vice-versa. Mas o nome próprio, nesse caso, é destituído de qualquer valor de propriedade¹⁴⁴. É justamente nessa, ou dessa, relação dupla que surge a perda do nome. Ao inscrever o nome no texto, a assinatura é perdida, mas se ganha, por outro lado, a monumentalização do nome, ou seja, o nome se transforma em coisa¹⁴⁵. “Et sans effacer son nom, il l’a néanmoins effacé en démontrant que la monumentalisation pierreuse du nom était une manière de perdre le nom, je dirai en anticipant un peu d’éponger sa signature”¹⁴⁶. Derrida se refere a monumento de pedra porque aproxima o nome Ponge de “ponce” que é um tipo de pedra esponjosa, “pierre ponce”, pedra pome em português. Também porque Francis Ponge em suas litografias e esculturas inscrevia seu nome na pedra. O nome de Ponge ainda sugere “éponge”, “esponja” em português, um nome comum capaz de absorver, apagar o nome próprio.

D’une part, l’éponge éponge le nom propre, le met hors de soi, l’efface et le perd, le souille aussi pour en faire un nom commun, le contamine au contact de l’objet le plus minable, le plus inqualifiable, fait pour retenir toutes les saletés. On recueille ici un ensemble de valeurs négatives qui feraient rejeter l’éponge parce qu’elle est sale et éponge le propre.¹⁴⁷

¹⁴² Id., *Points de suspensions*, p. 378.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ “Quand un nom propre est inscrit à même le texte, à l’intérieur du texte, évidemment, ce n’est pas une signature: c’est une manière de faire du nom une œuvre, de faire œuvre du nom, mais sans que l’inscription du nom propre ait valeur de droit de propriété en quelque sorte”. Ibid.

¹⁴⁵ “D’où le double rapport au nom et à la perte du nom: en inscrivant le nom dans la chose même, qu’il s’agisse du poème ou du poème devenu chose ou de la chose devenue poème, en inscrivant le nom dans la chose, d’un côté je perds la signature, mais, d’un autre côté, je monumentalise le nom, je transforme le nom en chose: comme une pierre, comme un monument”. Ibid.

¹⁴⁶ Id., *Signéponge*, p. 27.

¹⁴⁷ Ibid., p. 54.

Na narrativa onettiana, há casos, por exemplo, de personagens que apresentam apenas o sobrenome e não o primeiro nome, já em outros ocorre o oposto, falta-lhes o nome de família. Em alguns casos, o mesmo personagem porta nomes diferentes, como é o caso de Brausen e Larsen, por exemplo. O primeiro se dividirá em Arce e Díaz Grey; o segundo, em Juntacadáveres e Carreño. Por fim, a ausência do nome é anunciada diretamente no título de uma de suas novelas: *Para una tumba sin nombre*.

Mas, é em *El astillero* que o tema do nome próprio perpassa marcadamente toda a trama. Além de denominar o lugar de fabricação e reparo de barcos, *astillero* também dá nome à vila que o abriga, *Puerto Astillero*. A importância desse nome se prolonga quando aparece como título de capítulos. Não se pode deixar de ressaltar que todos os capítulos do livro são nomes: *Santa Maria*, *La Glorieta*, *La casilla*, *La casa*, que se repetem seguidos de algarismos. No entanto, é sob o nome de Jeremías Petrus, dono e Presidente do estaleiro, que a questão do nome toma corpo.

Petrus é o nome da empresa que gerencia o estaleiro, mais precisamente, “Jeremías Petrus Sociedade Anônima”. Uma Sociedade que “existe” mesmo depois de o estaleiro estar em ruínas e improdutivo; uma Sociedade esquecida por seus acionistas, fato confirmado pelo personagem Díaz Grey. “No liquidaron todavía la sociedad porque a nadie puede beneficiar la liquidación. Los accionistas principales dieron el asunto por perdido hace tiempo y se olvidaron”¹⁴⁸. Uma Sociedade que é, apesar de portar um nome, paradoxalmente “anônima”. Do grego *anónimos*, formado por *an*, privativo, mais *ónoma*, nome, tem entre seus significados “a) obra o escrito sin el nombre de su autor; b) autor de nombre desconocido”¹⁴⁹. Desse modo, “anônimo” é a palavra que se instaura como determinante de todo romance. O caráter de anônima dada à Sociedade empresarial é de extrema pertinência, pois contrasta com seu nome, Jeremías Petrus, anunciando, assim, o derruimento do estaleiro e do nome próprio no final do romance. Além disso, a qualidade de anônima se une ao abandono do estaleiro, que funciona apenas como palco para a farsa de seus “empregados” e não mais possui, portanto, uma representação econômica e social. Isto nos diz que a empresa cai de fato no anonimato. O único fruto que ela produz é o microcosmo de uma outra sociedade também anônima, isto é, a dos pseudo-funcionários que atuam no jogo.

Dos personagens que fazem parte do jogo, nesse mundo particular, temos num primeiro plano Larsen, Kunz e Gálvez. No que se refere à ausência de nome, percebe-se que a esses três personagens faltam-lhe o primeiro, sendo chamados sempre pelo nome de família,

¹⁴⁸ ONETTI, Juan Carlos. *El astillero*. Buenos Aires: Espalsa Calpe, 1993, p. 110.

¹⁴⁹ Diccionario General de la Lengua Española VOX.

de linhagem. De Larsen e Gálvez sabemos um pouco mais. Em um único momento na trama temos conhecimento apenas da inicial de seus nomes.

Larsen tomó la hoja de cartulina y examinó la escritura floreada pareja y perfecta. “Por el presente documento reconozco al señor *E. Larsen* como Gerente General de los astilleros de la firma Jeremías Petrus Sociedad Anónima, de cuyo Directorio soy Presidente. Tal designación será motivo de un contrato que por el término de cinco años...”¹⁵⁰.

Nessa passagem, Larsen surpreende-se com o fato de Petrus lembrar-se de seu primeiro nome: “Perdone —dijo Larsen, alzando la voz—. Me resulta curioso, y halagador, que recuerde cómo me llamo. Hasta el nombre de pila, o por lo menos, la inicial”¹⁵¹. Nós, leitores, não saberemos que nome está por trás de tal inicial. Esse enigma, de modo algum, pode ser desprezado, posto que retorna no fechamento do livro, em um dos dois finais que o romance apresenta, com uma amplitude ainda maior: “Murió [Larsen] de pulmonía en El Rosario, antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero”¹⁵². Não só a inicial é colocada em xeque, senão a veracidade de todo seu nome, sua identidade.

Já a inicial de Gálvez aparece quando ele assina uma carta endereçada a Larsen:

Señor Gerente General de Jeremías Petrus Sociedad Anónima: De mi consideración. Me tomo la libertad de distraerlo de sus preocupaciones para hacerle llegar mi renuncia al cargo de Gerente Administrativo [...] *A. Gálvez*.¹⁵³

Em duas personagens em específico, Josefina e “la mujer de Gálvez”, a ausência de nome se apresenta de maneira distinta. À primeira, o que lhe falta é o nome de família. Josefina “tenía treinta años, *había sido criada* por la difunta de Petrus, estaba gastando su vida en un juego de adoración, *de fraternidad*, de dominio, de revancha, en el que la ‘niña’ y su estupidez eran a la vez el objeto, el aliciente y el otro jugador”¹⁵⁴. Os trechos destacados da citação indicam a condição de Josefina: criada como adotiva, mas não como filha e envolvida em um jogo, além de outras coisas, de fraternidade com sua opositora, *la niña*, Angélica Inés Petrus, que possui nome e sobrenome e que seria sua irmã de criação. Essa mesma busca, ou sensação de fraternidade, é também percebida por Larsen na iminência de sua relação sexual

¹⁵⁰ *El astillero*. p, 195, grifo nosso.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 216, grifo nosso.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 179, grifo nosso.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 39, grifo nosso.

com Josefina. “Podía casarse con ella, pegarle o marcharse; y cualquier cosa que hiciera no alteraría la sensación de fraternidad, el vínculo profundo y espeso”¹⁵⁵. Somente em *Cuando ya no importe*, de 1994, último livro publicado de Onetti, algo da origem de Josefina é revelado. Sua mãe é Eufrasia, uma cozinheira que trabalha na casa próxima à fronteira onde mora Carr, encarregado de controlar o bom andamento do tráfico de drogas. Eufrasia é, por sua vez, mãe adotiva de María Elvira, filha legítima de Angélica Inés. “Otra tuve, de apelativo Josefina, morochona como el padre. Poco sé de su vida. Me tienen dicho que está en casa de un médico, pero un médico de verdad”¹⁵⁶. O sobrenome de Josefina continua sem ser revelado. No entanto, o sobrenome da filha de Petrus aparece com um nome a mais: “Pero la Jose necesitaba conocer el origen de aquel embarazo de Angélica Inés Petrus Zabala. Ese era entonces su nombre completo”¹⁵⁷”, conta Díaz Grey ao narrador Carr. Mas por que o último nome de Angélica é revelado? Para tentar responder a tal questão é necessário entender mais a fundo a relação dela com sua empregada.

Angélica Inés é “a louca”. Há, em *El astillero*, inclusive a confirmação médica de Díaz Grey: “Es rara. Es anormal. Está loca pero es muy posible que no llegue nunca a estar más loca que ahora”¹⁵⁸. A filha de Petrus tem uma personalidade apática, sua constituição física é de mulher, mas está sempre de tranças que a infantilizam. Seus maiores sinais de loucura são as frases desconexas e o riso incontrolável e incessante. Estas seriam algumas características que permitiriam defini-la como louca. Mas uma forte característica de Angélica Inés é sua incapacidade de articular frases conexas. Ela está, de certo modo, livre do perigo das palavras, inconfiáveis, como informa o narrador sobre Larsen: “[...] no se despidió porque desconfiaba de las palabras”¹⁵⁹. O narrador também apresenta uma suposta versão de Angélica Inés para uma entrevista na *glorieta*, mas adverte que tal versão só seria possível se ela “fuese capaz de construir una frase”¹⁶⁰. Podemos pensar que a incapacidade discursiva de Angélica Inés ocorre porque, como diz Foucault:

o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros : pode ocorrer que sua palavra seja considerada mula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato[...]. É curioso constatar que durante séculos na Europa a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada — rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou

¹⁵⁵ Ibid., p. 213, grifo nosso.

¹⁵⁶ Id., *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.

¹⁵⁷ Ibid., p. 122.

¹⁵⁸ *El astillero*, p. 115.

¹⁵⁹ Ibid., p. 98.

¹⁶⁰ Ibid., p. 62.

astuciosa, uma razão mais razoável do que as das pessoas razoáveis. De qualquer modo, excluída ou secretamente investida de pela razão, no sentido restrito, ela não existia.¹⁶¹

É necessário lembrar que Josefina está em um jogo de revanche no qual seu adversário, o outro jogador é Angélica Inés e sua idiotez. Mas a louca, pelo fato de não ter voz, nega à empregada a possibilidade de ser sua opositora. Assim sendo, o jogo só existe para Josefina, que o joga sozinha. A empregada, que não pode ser irmã, nem pode ser filha, tem seu nome amputado: ““Y, además, era necesario imponer cronología al largo folletín que Josefina, hoy Jose, fue recitando””¹⁶². Enquanto o de Angélica Inés cresce, aumentando a importância de sua origem, ofusca e condena Josefina a ser sempre a criada de origem incerta ou esquecida.

A outra personagem de *El astillero* falta-lhe não somente o sobrenome, mas também o primeiro nome. Durante toda a narrativa ninguém a chama, ela nunca é evocada. Apenas o narrador a designa pelos epítetos de “la mujer preñada”, “la mujer de Gálvez”, “la mujer de los perros” ou “la mujer del sobretodo”. Essa personagem é sempre descrita como a mulher que usa sapatos e roupa de homem. O que a identifica como mulher é sua protuberante barriga de gestante. Mas, a ausência de nome, ao contrário do que pensa Rodríguez Alonso¹⁶³, não a impede de fazer parte da coletiva farsa do estaleiro. Exemplo disso é quando, em uma conversa com Larsen, ela faz referência ao dia em que seu esposo, Gálvez, falta ao “trabalho”¹⁶⁴: “Sería terrible le estuve diciendo, que usted mandara un médico de la empresa y comprobara que no está enfermo”¹⁶⁵. Como se sabe, ela fala de um médico e de uma empresa que só existem na representação do jogo¹⁶⁶. A mulher, chamada de “la mujer de los perros”, assemelha-se a seus cães, pois assim como eles, que na trama não têm nome, são designados pela generalidade do nome cão; e ela, por sua vez, é identificada por mulher. Além do mais, seu terrível parto, na solidão da *casilla* é como o parto desassistido de uma cadela.

¹⁶¹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004.

¹⁶² *Cuando ya no importe*, p. 119.

¹⁶³ “Su marginalidad se traduce, en tercer lugar, en una *no participación de la farsa de los otros*, es decir de la ilusión o ‘la locura’ de un trabajo productivo inexistente, concretada en Larsen, Kunz, Gálvez y Petrus”. ALONSO, Rodríguez Pilar. Algunas consideraciones sobre los personajes femeninos en la obra de Onetti (*El astillero*). In: MORENO, Fernando (Org.). *La obra de Juan Carlos Onetti*. 1 ed. Madrid: Fundamentos, 1990, p. 91, grifo nosso.

¹⁶⁴ Ruffinelli comenta esse episódio em artigo seu. “También la mujer de Gálvez ingresa en el juego, y es ella quien se refiere al inexistente ‘médico de la empresa’ cuando trata de justificar la ausencia de su marido”. RUFFINELLI, Jorge. *El astillero, un negativo del capitalismo*. In: COSSE, Rómulo (Org.). *Papeles críticos: Onetti*. 1 ed. Montevideo: Linardi y Risso, 1989, p. 204.

¹⁶⁵ ONETTI, *El astillero*, p. 96.

¹⁶⁶ Para saber mais sobre a noção de jogo em Onetti c.f. RUFFINELLI, op. cit. pp. 203-207.

“Nom propre”, nome sujo, nome oculto

A ausência de nome vinculada à identidade sexual pode ser observada no conto “Jabón”. Neste relato, o protagonista Saad, ao passar de carro por uma estrada, depara-se com uma pessoa encostada em uma árvore à beira do caminho. Fascinado pela aparência dúbia da pessoa em relação a seu sexo, pára e lhe oferece carona.

Saad detuvo el coche frente al árbol y vio la gran maleta negra, vio que la persona que le sonrió tenía una cabeza de mujer, joven, extraordinariamente hermosa, un suéter rojo que cubría el pecho sin la menor sospecha de senos; un pecho liso de varón; pantalones negros que no insinuaban el bulto del sexo. Hombre, mujer, efebo, hermafrodita, Saad lo necesitó de pronto, con fuerza y jadeando¹⁶⁷.

Saad esgota todos os indícios que possam identificar o sexo da pessoa à quem dá carona. A voz: “Era la de alguien que hubiera bebido y fumado mucho la noche anterior, hombre o mujer”¹⁶⁸. No rosto: “ningún rastro de barba pero el pecho continuaba hostil y aplastado”¹⁶⁹. E no pescoço: “Tampoco había nuez [...]”¹⁷⁰. E também sem saber o nome da pessoa, Saad cria-lhe um. Mas não um nome qualquer, senão um que dê conta da indecibilidade sexual da pessoa. Saad decide chamá-lo(a) pelo pronome pessoal neutro da língua castelhana: “Ello”¹⁷¹. Ou seja, por algo “que está no lugar do nome”. Um pronome que se faz nome próprio, mas que nada revela, pois oculta sob si uma identidade. A chave para a resolução do enigma, crê Saad, está na mala que Ello leva consigo. Porém, sem oportunidade para podê-la abrir, Saad vê como única saída para sanar sua curiosidade irromper o banheiro quando Ello estiver no banho:

Tuvo la esperanza absurda, en la que creyó por un tiempo, que iba a matar la duda entrando al cuarto de baño cuando Ello terminaba de bañarse bajo la ducha. Pero solamente husmeando, encontró el perfume del jabón de pino que Ello había hecho espumear en su cuerpo, en su pecho, en la entrepierna que desvelaba el misterio, siempre solo, y sellado para él.¹⁷²

¹⁶⁷ ONETTI, Juan Carlos. Jabón. In: *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994, p. 439.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ “Esta forma neutra, *ello*, no se refiere a ninguna persona o cosa determinada, pues en este caso habría de tener el mismo género del sustantivo reproducido”. SECO, Rafael. *Manual de gramática española*. Madrid: Aguilar, 1985.

¹⁷² Ibid.

Desde o título, a palavra “jabón” é um embuste. O sabonete que se destina à limpeza não limpa, senão, “suja”, oculta. Ao passear pelo corpo de Ello provoca espuma que impede de se ver a verdade, escondendo, assim, o dúbio, o sexo “impuro”, tanto quanto o nome do efebo, que busca sua propriedade em um pronome.

Propomos, neste momento, fazer uma aproximação entre as palavras “propriedade” e “limpeza” a partir do francês. Cremos que isto é pertinente, posto que em vários lugares da narrativa onettiana encontramos alusões à língua francesa¹⁷³. Em “Jabón”, por exemplo, há a sugestiva expressão “Pourquoi pas”¹⁷⁴, que empregamos para nossa referida aproximação, “por que não?”. Em francês o jogo se dá entre “propriété” e “propreté”, respectivamente “propriedade” e “limpeza”. Ou através da palavra “propre”, que tanto pode ser “próprio” como “limpo”. É esse jogo que percebemos em *Signéponge*. Derrida ao derivar “éponge” do nome de Ponge, diz que, como vimos um pouco atrás, a esponja apaga o nome próprio e o faz um nome comum. A esponja ao limpar elimina os resíduos, apaga as marcas. Mas ela também apaga manchando: “l'éponge éponge le nom propre, [...] le souille aussi pour en faire un nom commun”¹⁷⁵. Derrida identifica nos textos de Ponge o tema sempre presente da limpeza, como indica alguns títulos do poeta: *Lessiveuse*, *Rinçage* e *Savon*. Devido à prática de Ponge de assinar o interior de sua obra, jogando com seu próprio nome e conjuntamente com a temática da limpeza, Derrida diz: “Il aura spéculé comme personne sur le propre, le proprement écrire et le proprement signer. Ne séparant plus, dans le propre, les deux tiges de la propreté et de la propriété”¹⁷⁶. Isto é, em Ponge não se distingue entre limpeza e propriedade e o próprio carrega ambos. Ponge possui uma obsessiva paixão pelo “propre”: “Donc il aime le propre: ce qui lui est propre, ce qui est propre a l'autre, c'est-à-dire a la chose toujours singulière, ce qui est propre pour n'être pas sale, [...] souillé, écœurant, dégoûtant. Et il réclame le propre, en tous ces états, avec une telle obsessive obstination [...]”¹⁷⁷.

A questão da “propriété”/“propreté” é abordada por Derrida também em outros textos. Em *Gramatologia*, ele a liga diretamente à questão da grafia. “C'est à cette eschatologie du propre (prope, proprius, proximité à soi, présence à soi, propriété, propreté) que nous posons

¹⁷³ Um bom exemplo para esta ocorrência é *La vida breve*. No romance, Mami, nostálgica, revisita as ruas de Paris em um mapa, em capítulo que se chama “*Paris Plaisir*”. Já no capítulo “*La vie est brève*”, a mesma personagem canta uma “chanson” homônima do título do capítulo e que na sua tradução é o nome do romance.

¹⁷⁴ “Pensaba detenerme en San Sebastián para almorzar. Después seguir hasta Pau donde alquilé una casita que no sé si la voy a encontrar. Si quiere puede acompañarme a almorzar y a perdernos entre pinos enormes buscando la casita. Sólo sé que se llama *Pourquoi pas* y está cerca del paradero del Jabalí”. Ibid., p. 440.

¹⁷⁵ DERRIDA, *Signéponge*, p. 54, grifo nosso.

¹⁷⁶ Ibid., p. 28.

¹⁷⁷ Ibid., p. 29.

la question du γραφειν”¹⁷⁸. A tal escatologia do próprio se refere à idéia de Rousseau de que a linguagem figurada viera antes do sentido próprio. A questão da grafia ligada à limpeza indica a elipse da qual fala Derrida, a elipse como ausência do nome próprio, que é a da metafísica no seu esforço para “dominar a ausência”¹⁷⁹. Dominar e, de certo modo, afastar o logos da “violence originaire qui a sevré le propre de sa propriété et de sa propreté”¹⁸⁰. Mas o que é o próprio desmamado de sua propriedade e de sua limpeza? É, assim entendemos, a impossibilidade do único, do singular que se oculta mostrando-se, pois “el nombre propio por sí mismo declara enérgicamente la desaparición de lo único, quiero decir, la singularidad de una muerte incalificable”¹⁸¹.

Por isso, Ello foge à unicidade de uma identidade sexual e seu nome comporta a duplicidade do neutro. O (pro)nome próprio da pessoa desejada por Saad já é, na sua indeterminação, a anulação da propriedade: “ello” não pertence nem exclusivamente a “ele” nem exclusivamente a “ela” e pertencendo aos dois não pertence a nenhum. Isto vale se consideramos que forças opostas se anulam. Neste caso, temos um nome que se bifurca e aponta em duas direções contrárias, nas quais encontra, em cada uma, “ele” e “ela”. No entanto, ao se fazer o caminho inverso, ambos chegam ao mesmo ponto, Ello, provocando, assim, a invalidação das forças opostas e conseqüentemente a força da propriedade. O enfraquecimento do nome também se dá no momento do banho. Ello é afastado de sua limpeza a partir do momento em que a espuma advinda do sabonete que deveria limpar, age como sujeira, ocultando o sexo e nublando o próprio nome. Mas como podemos perceber, Ello está, paradoxalmente, mais próximo e mais longe do nome próprio. Se de um lado ele se esconde no tapume da espuma, por outro, lembrando que o nome próprio declara a desapareição do único, Ello, ao carregar sua dubiedade e sua duplicidade, se faz mais perto do nome próprio. Porém, não há em Ello o desejo de revelar seu nome/sexo/identidade, antes, deseja a manutenção do enigma. Portanto, sua limpeza contraria a afirmação de Derrida em sua leitura de Artaud: “J’ai un nom propre quand je suis propre”¹⁸².

A verdade não se apresenta em “Jabón” e a sua ocultação acaba por atrair mais que sua revelação. Assim que, ao final do conto, Saad, totalmente seduzido pelo segredo, teme que algum deslize possa desvelá-lo.

¹⁷⁸ Id., *De la Grammatologie*. Paris: De Minuit, 1967, p. 157.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid., p. 165.

¹⁸¹ Id., *La muertes de Roland Barthes*.

¹⁸² DERRIDA, *L’écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967, p. 267.

Hasta que, casi de un día al otro, Saad comenzó a aceptar. A desear, más que la posesión física de Ello, la permanencia del secreto, de la duda. Y ahora vigilaba celoso a Ello, con miedo de que una imprudencia, una frase, le revelara la verdad por cuya ignorancia gozaba ahora en seguir sufriendo.¹⁸³

A verdade oculta sob espuma aparece também em *Para una tumba sin nombre*. No início da narrativa, o doutor Díaz Grey tem uma conversa com o funcionário da funerária Miramonte e este lhe informa alguns detalhes sobre o pedido de serviço funerário feito por Jorge Malabia. Antes, porém, de o funcionário entrar no assunto de interesse, fica dizendo banalidades que acabam por entediar o médico. Nesse preâmbulo, narra Díaz Grey: “Yo fumaba, repito, desviando la cara para hacerle entender que debía irse, mirando *el torbellino blanco* que habían dejado en el vidrio de la ventana *el jabón y el estropajo* [...]”¹⁸⁴. Um pouco antes, o doutor privilegiado de Santa María já havia olhado pela janela: “[...] a través de la *ventana enjabonada*, miré con entusiasmo el verano en la plaza, intuí una dicha más allá de las nubes secas en los vidrios”¹⁸⁵. Sua visão é deturpada pelo embaçamento no vidro, de modo que ele tem uma falsa sensação do verão, talvez mais ameno, menos caloroso e sofrível. E de fato, algumas linhas depois, o médico vai confirmar que a brandura do verão é fruto do mascaramento da mancha de sabão: “Y aquel verano se me mostraba, atenuado por la confusión de la nube blancuzca en el vidrio de la ventana, encima de la plaza [...]”¹⁸⁶. Novamente, a limpeza, a espuma esconde e deturpa. É a limpeza que suja, que borra. Como diz Ludmer: “Hay un vidrio sucio (de jabón, sucio de limpieza) entre el relato y el afuera, ese afuera que aparece cada vez más vacío en la escritura de Onetti”¹⁸⁷.

Sujo de limpeza. É, podemos dizer, a peça que prega a narrativa onettiana. Vemos isto, ainda em *Para una tumba sin nombre*, em relação ao bode de Rita. O animal é descrito em muitos lugares do texto como sujo e fedido, isto é, associado a sua imundície de caprino. “Entre el chivo y su crecimiento, su barba combada, sus ojos de un amarillo comparable al de muchas cosas, su pelambre sucia y su olor”¹⁸⁸. E, assim como a espuma, o bode é branco, mas de uma brancura suja: “Enorme y quieto, *blanco sucio*, creciendo a cada minuto, desinteresado de la gente y sus problemas, hediendo porque sí”¹⁸⁹. Porém, o bode aparecerá, em um único momento, limpo a ponto de refletir sua higiene: “Compré un diario y la vi; me asombró la lana larga del chivo, *resplandeciente de limpieza* [...] Tan blanco, inmóvil y

¹⁸³ “Jabón”, *Cuento completos*, p. 440.

¹⁸⁴ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre*. Montevideo: Arca, 1994, p. 7, grifo nosso.

¹⁸⁵ *Ibid.*, grifo nosso.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁷ LUDMER, *Los procesos de construcción del relato*, p. 159.

¹⁸⁸ *Para una tumba sin nombre*, p. 49.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 50, grifo nosso.

perfecto como un chivo de juguete”¹⁹⁰. O bode mesmo sendo um brinquedo ou a idéia de uma imaginação criativa, criadora, apresenta uma pureza comparada, na descrição de Malabia, ao asseio dos cabelos de velhas senhoras.

Una idea—chivo inmóvil, revestida por largos pelos sedosos, revestidos a su vez por esa blancura increíble de los peinados de las viejitas que siguen fieles, junto al final, a lo único que importa y justifica su condición de mujer, y agregan añil al agua del último enjuague del lavado de cabeza semanal. Las patas de puro hueso, casi filosas, las pezuñas retintas, charoladas.¹⁹¹

O animal, que possui uma higiene semelhante a de um ser humano, confunde-se também com a sujidade de uma pessoa. É em suas divagações que Jorge Malabia alude a esta aproximação: “[...] mirarle los ojos, amarillos e impasibles, olerlo y confundir su olor con el mío [...]”¹⁹². É como se Malabia assumisse, no tempo em que teria vivido com Rita e o bode, as feições deste. “Él tirado en la cama, barbudo y sucio [...]”¹⁹³, informa seu amigo Tito, que assim o contava que encontrava quando supostamente o visitava. Mas o companheiro de Malabia sabia que ele nem sempre tivera essa aparência.

Apareció un día, al anochecer, en la pensión, vestido como lo que fue siempre, a pesar de todo, a pesar de las poses; un hijo de ricos. Los pantalones sucios y la camisa de obrero y las alpargatas con que se vestía para estar tirado en la cama eran nada más que el uniforme de la angustia, de la miseria que se había inventado¹⁹⁴.

Jorge e o bode fazem movimentos semelhantes e opostos. O animal vai de sua sujidade originária em direção a uma limpeza de tipo humana; Jorge, ao contrário, vai de uma limpeza, não apenas humana de filho de rico, rumo a uma metamorfose animal. Mas o rapaz preserva, a pesar de tudo, seu nome e sobrenome. Já o bode, entre sua sujeira e sua limpeza, é batizado com nome de gente: “[...] Se llama Juan./ —Jerónimo —corrigió Rita—”¹⁹⁵. No entanto, não apenas Rita tem o privilegio de agir como o legislador de *Crátilo* de Platão¹⁹⁶, outros personagens também o fazem.

Sin embargo, a lo largo del relato, cada uno de los personajes que narra pone un nombre: Rita, la cuentista, el nombre de Jerónimo, de la “invención”; el médico pone nombre a Ambrosio (y es el médico quien inventó al inventor);

¹⁹⁰ Ibid., p. 33, grifo nosso.

¹⁹¹ Ibid., p. 36.

¹⁹² Ibid., p. 60.

¹⁹³ Ibid., p. 72.

¹⁹⁴ Ibid., p. 74.

¹⁹⁵ Ibid., p. 45.

¹⁹⁶ PLATÃO. *Teeteto / Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2001.

Caseros a Rita, Jorge a Godoy, Tito a Higinia (Jorge habla de una prima “sin nombre”: “Sólo le dije que no tenía nombre”, p. 106). El único que no narra y no pone nombre es Ambrosio, el “creador”: el texto mismo se titula “sin nombre” [...].¹⁹⁷

Mas o nome que legisla Rita não é qualquer nome. Trata-se um nome sagrado. É o que nos diz sua etimologia grega: “hierós” (sagrado) + “onimo” (nome)¹⁹⁸. Não apenas o nome, mas também, o animal tem uma historia de sacralidade.

El chivo es un animal sagrado y fálico atestiguado en el culto preindoeuropeo [...], junto con el toro y el caballo (Jorge lleva un caballo). En una etapa primitiva de la religión, Baco (Dioniso) es un chivo; más tarde el animal lo acompaña (y lo simboliza); los sacerdotes del culto dionisiaco, en el Peloponeso, toman forma de chivos. Se sabe que los *trágoi* (chivos, cabrones) son el núcleo originario, etimológico, de la palabra *tragoidia* (tragedia); que los cabrones aparecen asociados con diversas diosas (Hera, Artemisa, Atenea) y, en muchas oportunidades, de *la mano de la diosa*. Heródoto y Píndaro atestiguan las relaciones entre la mujer y el cabrón en los cultos primitivos.¹⁹⁹

A relevância do nome do bode relacionado às tragédias nos mostra um caminho que nos permite pensar no ato de contar, de narrar. Assim, o bode ganha uma importante dimensão no processo da narrativa, pois como afirma Jorge Malabia: “El cabrón, que es *lo* que cuenta”²⁰⁰. Isto é, o bode é o que interessa. Mas, por outro lado, é também “*él* que cuenta”, isto é, aquele que conta, como bem mostra Roberto Ferro.

“El cabrón, que es lo que cuenta”; en este último caso, con toda la carga de ambigüedad productiva que supone el sintagma, “que es lo que cuenta”, en el que “lo” puede ser atribuido al chivo, pero el sujeto que cuenta en *Para una tumba sin nombre* se disemina interminablemente, pasando de uno a otro por todos los personajes de la novela, hasta aquéllos inventados por ellos, como Ambrosio.²⁰¹

Mas a amálgama de vozes na novela, e isto não se pode negar, faz girar a narrativa tendo sua propulsão centrada no bode. A partir dele, procura-se recontar uma história (a de Rita); a partir dele, inventa-se histórias (o conto do vigário criado por Ambrosio). O caprino como suscitador ou motivador de contos pode ser comparado a um “*archivo*”. Para tal, compartilhamos da idéia de arquivo proposta por Ferro. Segundo o crítico, o arquivo na saga de Santa María é algo instável, que não possui versões definitivas e que pode ser consultado

¹⁹⁷ LUDMER, *Los procesos de construcción del relato*, p. 181.

¹⁹⁸ “hiero-”, *Diccionario General de la Lengua Española VOX*.

¹⁹⁹ LUDMER, op. cit., p. 184.

²⁰⁰ Ibid., p. 50, grifo nosso.

²⁰¹ FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*, p. 251.

para sempre contar algo novo, transformado²⁰². E nada mais justo do que atribuir ao bode a função de arquivo se lembrarmos que, na sua etimologia, *arkhé* significa origem, princípio²⁰³.

Aqui podemos dizer que o bode tem um nome próprio quando está limpo. Porém, há uma pugna entre a limpeza resplandecente do bode e seu característico odor. É o que fica claro na descrição que faz Malabia da brancura do animal. Ao fazê-la, detêm-se sobre marcas visíveis do corpo, sem nada comentar sobre sua fetidez. Mais uma vez, a limpeza funciona como um tapume, pois encobre a mentira do conto de Rita. No entanto, Jerónimo não é um nome para permanecer, seu nome é transitório, um nome que está só de passagem. Isto porque ele é usado em um golpe numa estação, local de viajantes. Logo, um espaço de movimento em que não se estaciona²⁰⁴. Quem fica parada é Rita, segurando o bode. É, pois, o corpo de ambos que fica estático, já que o nome se volatiliza, assim como a efêmera presença de um viajante em uma estação. O nome de Rita se esvai quando ela é substituída por uma prima sem nome, como conta Malabia: “Quiero decir que esta mujer sin nombre desplazó a Rita, se convirtió en ella, se apropió de lo que hay de más importante en su relato adivinado: del amor y la esclavitud por el cabrón”²⁰⁵. Já o nome próprio do bode se dilui em um nome comum. Isto se dá porque o animal foi especialmente criado para o golpe na estação, pois “Hubo un hombre que inventó el cuento para viajeros”²⁰⁶. Desse modo, a incessância, a brevidade de seu nome acontece se combinado com “viajero”: “viajerónimo”.

Jerónimo, um bode imundo, nas palavras de Tito Perotti: “[...] cualquiera fuese el lugar a donde los hubieran desplazado con el chivo inmundo [...]”²⁰⁷, inventado para/em um mundo de invenções narrativas, perde-se na imundície, ou seja, na limpeza.

Mais do que qualquer outro romance de Onetti, *Juntacadáveres* traz de maneira contundente o motivo do limpo/sujo ligado ao nome próprio. O motor de desenvolvimento da trama é a instalação de um prostíbulo em Santa María pelo famigerado Larsen. O bordel torna-se, então, uma ameaça à unidade da família cristã “sanmariana”. Na cidade, antes da “vergonhosa” inauguração, já havia o que se chamava de “La Liga de Decencia”, o “Liga de

²⁰² “[...] nuevamente narrar en la saga es contar otra cosa, mantener y alterar un archivo que no contiene versiones estables, poniendo en tensión la estabilidad sedante de la dicotomía fragmento/totalidad. Ibid., p. 373.

²⁰³ “*Arkê*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* - princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada - princípio nomológico”. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 13.

²⁰⁴ REALES, *Onetti e a vigília da escrita*, p. 80.

²⁰⁵ *Para una tumba sin nombre*, p. 57.

²⁰⁶ Ibid., p. 55.

²⁰⁷ Ibid., p. 73.

Caballeros”²⁰⁸ que como o próprio nome sugere, tem o objetivo de lutar a favor da “moral e dos bons costumes”. A “Liga”, como é conhecida, inicia um movimento com o intuito de promover uma assepsia em Santa María, isto é, uma cruzada para libertá-la da nova “sujeira”. Também, em defesa da cidade, surge o que fica conhecido como “los anónimos”. São panfletos de produção clandestina e sem assinatura que trazem admoestações quanto à concorrência ao prostíbulo. O lupanar seria o diabo, ou o inferno, e quem o freqüentasse arcaria com as conseqüências do pecado cometido: “Aliarse con el demonio y con judíos puede parecer un buen negocio. Pero la Divina Protección se aleja de nosotros. Piense en los ahogados en la Rinconada. Medite y despierte”²⁰⁹. Ou ainda, “Para qué la iglesia si hay un lenocinio. Para qué un hogar si las mujeres se alquilan a diez pesos. Cuando un pueblo pierde el sentido de la decencia es justo que pierda también la Divina Protección”²¹⁰. E as autoras dos “anónimos”, “las muchachas”, diz-nos o narrador, mulheres com cerca de trinta anos, foram mais longe e, até mesmo faziam o controle dos homens que assediavam o antro e enviavam recados a suas noivas e esposas:

“Tu novio, Juan Carlos Pintos, estuvo el sábado de noche en la casa de la costa. Impuro y muy posiblemente ya enfermo fue a visitarte el domingo, almorzó en tu casa y te llevó a ti y a tu madre al cine. ¿Te habrá besado? ¿Habrà tocado la mano de tu madre, el pan de tu mesa? Tendrás hijos raquíuticos, ciegos y cubiertos de llagas y tú misma no podrás escapar al contagio de esas horribles enfermedades. Pero otras desgracias, mucho antes, afligirán a los tuyos, inocentes de culpa. Piensa en esto y busca la inspiración salvadora en la oración”.²¹¹

O “mal” precisa ser eliminado nem que para isso seja necessário sacrificar alguns matrimônios: “Ante todo eran sinceras y actuaron con limpieza; no quisieron provocar más sufrimientos, más riñas y separaciones que los que creían imprescindibles para terminar con el prostíbulo, para limpiar a Santa María de aquella inmundicia, aquella desgracia”²¹².

A “sujeira” das prostitutas é tão grande que o contato com elas torna qualquer um impuro e doente. Mas, assim como o bode Jerônimo, que se apresenta entre sua brancura e sua sujeira, as meretrizes contrastam com a casa sede do prostíbulo que, sendo símbolo de “porcaria e inferno”, tem a cor do céu e da tranqüilidade: “Y todos, en el fondo, [...] iban tratando de adivinar [...] cuáles habían sido los progresos y los retrocesos de *aquella suciedad*

²⁰⁸ ONETTI, Juan Carlos. *Juntacadáveres*. Madrid: Alianza, 1994, p. 152.

²⁰⁹ Ibid., p. 105.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid., p. 118.

²¹² Ibid., p. 119.

afincada en una casa celeste, en algún lugar de la costa”²¹³. Azul ainda é a cor da escrita dos “anónimos”: “Entonces, las muchachas de la Acción Cooperadora, [...] las muchachas limpias y bien vestidas de Santa María [...] comenzaron a reunirse y a conspirar [...] y fueron escribiendo [...] las cartas azules de amenaza y denuncia”²¹⁴. No entanto, nem mesmo as “muchachas” “justiceiras” estão isentas da sujeira. É o que observa com repugnância a louca Julita:

Ellas, las muchachas, estuvieron esta tarde para escribir anónimos. No las quiero, deben ser vírgenes. Debe ser por eso que las encuentro sucias. Es así: todo lo que tienen, la ropa que llevan, de limpio, de cuidado, de elegido, todo me da la sensación de mugre, de lo inmundo, de la grasa vieja pegada, negra²¹⁵.

Percebemos aí a inversão dos pólos sujeira/limpeza. O que antes era para ser garantia de pureza torna-se nódoa. A virgindade das “muchachas” é tão “suja” quanto a não-virgindade das prostitutas. Talvez, trate-se da mácula do pecado original de que fala Marcos Bergner: “Todos somos inmundos y la inmundicia que traemos desde el nacimiento, hombres y mujeres, se multiplica por la inmundicia del otro y el asco es insoportable”²¹⁶.

Se todos estamos condenados a uma imundície de nascença, que dizer, então, quando a isso se agrega a “imundície de escolha”, ou seja, a opção de se eleger a venda sexual do corpo? Por este caminho, pensemos a condição da prostituta, duplamente sob o estigma do pecado, isto é, ela é sempre vista como a mais suja de todos. A prostituta, perante a sociedade, fica à margem e sem voz, assim como o louco²¹⁷. Ela sofre também a desapropriação de seu nome. É comum o emprego de codinomes que encobrem o nome de batismo. Como fica explícito no caso da amante de Junta: “Larsen pensaba en María Bonita, en el tiempo en que se llamaba Nora, en la serie de nombres falsos y de olvidado origen que se habían extendido entre el primero y el último”²¹⁸. O primeiro nome de María Bonita é mais um que se quer fazer limpo, pois é o nome da Virgem. Nada mais apropriado para quem ocupa a casa celeste que se situa na “calle Iglesias”²¹⁹. E a identidade de María Bonita também se esvai quando ela

²¹³ Ibid., p. 188, grifo nosso.

²¹⁴ Ibid., p. 118.

²¹⁵ Ibid., p. 180.

²¹⁶ Ibid., p. 185.

²¹⁷ Como ameaça à saúde pública, as prostitutas, no século XVIII, eram internadas no mesmo espaço que loucos e enfermos, o hospital geral. FOUCAULT, Michel. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira, 1996, p. 110.

²¹⁸ *Juntacadáveres*, p. 165.

²¹⁹ Esta última informação, o nome da rua, só é revelada por Medina em *Dejemos hablar al viento*. “Me senté en la media luz de la cama y acepté que mi repulsa por Carreñito, nunca manifestada en la infancia, nacía del simple hecho de que él hubiera conseguido cinco millones para pagar la coima que lo autorizaba a explotar la

constata que sequer tem uma “cara”, que é um lugar de reconhecimento e que possui, como veremos, a função de nome próprio: “Ya no podía reconocerse del todo; miraba los brillos, las blanduras, las líneas de sombra, comprobaba que no tenía en realidad una cara [...]”²²⁰.

Podemos também encontrar o sinal de pureza e a anulação do rosto no nome de outra amante de Larsen, Blanca. Ainda sem ser prostituta²²¹, mas agindo como tal ao sustentar Larsen-Junta no papel de gigolô com a função de professora, seu nome se transforma em outros, como a série de nomes falsos de María Bonita: “Desesperada y tímida, había tomado el nombre Blanca y lo había hecho Blanche, Bianca, Quita, Blan. Sabía que el nombre no daba para mucho”²²². O nome em suas variantes não é capaz de dar conta de sua portadora, há uma espécie de estranhamento: “Como todo el mundo, ella tenía un nombre, Blanca; pero era un nombre que no la representaba, un nombre que podía aplicarse a cualquier otra mujer sin modificarla. Tampoco la representaban su cuerpo engordado [...]”²²³. Um nome que foge à exatidão, ao modo como Crátilo demonstra com o nome de Hermógenes²²⁴. E a exemplo de Ello, de “Jabón”, a brancura ou neutralidade do nome plasma-se no corpo e o oculta: “Pero él [o corpo] nada tenía que ver con ella ni con su afán; una cara, en blanco como el nombre [...]”²²⁵. O nome é dissimétrico ao corpo e só coincide com este quanto à sua nulidade, quanto ao branco impuro que impede o reconhecimento. Ao mesmo tempo, o nome também se torna um objeto, como o corpo da prostituta, e é manipulado como tal: “Se llamaba Blanca, por tener un nombre, y trataba de usarlo, lo arreglaba como se arreglaba el maquillaje o modificaba con fajas y presiones su cuerpo para salir a la calle”²²⁶. Para Roberto Ferro, a cara branca de Blanca é o lugar onde se agrupam o nome e a página em branco que antecede a escrita²²⁷, pois o crítico entende que a instabilidade do nome próprio é algo que abala a relação palavra/mundo: “La vacilación en torno del nombre propio es uno de los modos de desestabilizar la relación entre la palabra y el mundo”²²⁸. E de fato, é Blanca (pura) que ameaça o mundo, “o limpo” de Larsen querendo dele fazer parte: “A veces, en las sobremesas del restaurante, abochornado por las frases construidas [...] que Blanca lanzaba frente a los

casa generosa de la calle Iglesias”. ONETTI, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 132.

²²⁰ *Juntacadáveres*, p. 72.

²²¹ Como explicitaremos mais a frente, Larsen torna prostitutas as mulheres que o cercam. No caso de Blanca, vale lembrar que seu nome faz referência a uma expressão castelhana que designa prostituição: “trata de blancas”

²²² *Ibid.*, p. 112.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ “Não; pelo menos o teu, replicou, não é Hermógenes, ainda que todo mundo te chame desse modo” (383b). PLATÃO. *Teeteto / Crátilo*, p. 145.

²²⁵ *Juntacadáveres*, p. 113.

²²⁶ *Ibid.*, p. 112.

²²⁷ FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*, p. 315.

²²⁸ *Ibid.*

amigos que se acercaban para tomar café, Junta sospechaba que la mujer quería ocupar un lugar en su mundo [...]”²²⁹.

E nesse mundo, o relacionamento de Larsen com as mulheres sempre apresenta um interesse prático. A mulher é um negócio e serve como degrau para almejar algo, seja dinheiro ou influência. E seja ela puta ou não, nas mãos de Larsen todas se corrompem. Assim é com Blanca e María Bonita; assim é com as mulheres em *El Astillero*. Para aceder, por exemplo, à simbólica casa de Petrus, Junta tenta seduzir Angélica Inês. No entanto, para chegar até esta, assedia primeiramente sua criada Josefina²³⁰. Com a mulher de Gálvez, seu propósito é apoderar-se da “cartulina verde”²³¹. E estas mulheres trazem também a “pureza” no nome. O nome da filha de Petrus vem de anjo, angelical, e a empregada remete ao bíblico José, esposo de Maria. E todas experimentam, de certo modo, o apagamento do nome que tende a ser desconhecido como os nomes dos bairros pelos quais perambulava Larsen: “Las huidas sin deliberación hacia barrios sin nombre conocido [...]”²³². E nesse perambular, às vezes instalava-se em um café, e observava pelo vidro lojas com nomes femininos:

Se instalaba durante horas, entre el almuerzo y el anochecer, y frente al pocillo de café relleno de ceniza examinaba, a través de vidrios empañados, donde con frecuencia viboreaban letras blancas para anunciar próximas visitas de carambolistas y guitarreros, el paisaje de arrabal, alambrados con enredaderas, talleres mecánicos con esqueletos de automóviles, madapolanes y zarazas encogidos por el viento sobre los frentes de ladrillo de las tiendas con nombres femeninos.²³³

E são justamente nomes femininos que vamos encontrar no nome de Juntacadáveres, isto é, o “cadáveres” de seu nome representa o coletivo das prostitutas. Assim, a declarada guerra asséptica é também uma guerra contra um nome próprio. Um nome que representa a ameaça à cidade, a concentração do “mal”. O apelido de Larsen carrega em si a putrefação de corpos sem vida. Se alhures faltava corpo para um tumba, aqui falta tumba para uns cadáveres. As putas que Larsen explora são conhecidas pelo apelido de cadáveres por serem velhas, magras e feias. O próprio cafetão reconhece o aspecto das prostitutas: “ni aunque lograra duplicar el número de cadáveres tutelados [...] reuniría el dinero necesario para pagar

²²⁹ *Juntacadáveres*, p. 113.

²³⁰ “Larsen supo en seguida que algo indefinido podía hacerse; que para él contaba solamente la mujer con botas, y que todo tendría que ser hecho a través de la segunda mujer, con su complicidad, con su resentida tolerancia. Esta, la sirvienta —que aguardaba un paso atrás [...]”. *El astillero*, p. 35.

²³¹ “—Usted quiere que le robe el papel y se lo dé. Así se arregla todo, seguimos vendiendo máquinas y viviendo”. *Ibid.*, p. 158.

²³² *Juntacadáveres*, p. 165.

²³³ *Ibid.*, p. 165.

el precio de la llave a la Tora”²³⁴. E segundo informa o narrador, “Había que vivir, y por eso inventó el patronazgo de las putas pobres, viejas, consumidas, desdeñadas”²³⁵. É por esse fato que Lanza sarcásticamente o compara a Napoleão: “Me quedé conversando con el héroe local, el que juntó más cadáveres que Napoleón”²³⁶. Mais adiante, o narrador informa como Larsen ganhara o apelido.

Impasible en el centro de las miradas irónicas, en restaurantes que servían puchero en la madrugada, sonriendo a gordas cincuentonas y viejas huesosas con trajes de baile, paternal y tolerante, prodigando oídos y consejos, demostrando que para él continuaba siendo mujer toda aquella que lograra ganar billetes y tuviera la necesaria y desesperada confianza para regalárselos, conquistó el nombre de Juntacadáveres [...].²³⁷

Larsen também carrega a decomposição da carne morta em *Dejemos hablar al viento*, porém com um outro nome. Aí, ele aparece como Carreño, dono de uma casa de encontros. Medina vai até lá sem sabê-lo e espanta-se com o que presencia. O homem, que anos atrás ele escoltou à saída da cidade quando o governador decretou seu exílio, e que havia morrido há muito tempo, é agora um semi-morto. Está na sua frente, caminha, conversa e vermes saem de seu nariz.

Empecé a reconocerlo cuando caminó hasta el espejo para tirar suavemente de las alas de la mariposa negra que usaba como corbata. Yo estaba un poco borracho y aquel hombre había muerto años atrás. [...] —¿Larsen...? Larsen —murmuré, con voz de funeral. —¿Por qué no me llama Juntacadáveres? Junta. Carreño. Viniendo de usted no me ofende —hablaba con una burla suave y lejana. Removió apenas el silencio con un resoplido. Lo vi manotear los gusanos que le resbalaban de nariz a boca, distraído y resignado²³⁸.

Em um anterior encontro com o comissário Medina, em *El astillero*, há entre eles, de modo significativa, a presença de um cadáver. Trata-se de Gálvez, Gerente Administrativo da empresa fantasma, que morre afogado no rio, e cabe a Larsen fazer o reconhecimento do corpo²³⁹. Ferro percebe nessa cena uma relação metonímica e paródica com o nome do café de Santa María²⁴⁰. E quanto ao nome que ele apresenta em *Dejemos hablar al viento*,

²³⁴ Ibid., p. 63.

²³⁵ Ibid., p. 165.

²³⁶ Ibid., p. 98.

²³⁷ Ibid., p. 167.

²³⁸ *Dejemos hablar al viento*, p. 136.

²³⁹ *El astillero*, p. 202.

²⁴⁰ FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*, p. 348.

Carreño, o crítico aponta uma aliteração da palavra “carroña”²⁴¹, que em português quer dizer carniça. No entanto, mesmo putrefato, Larsen/Juntacadáveres/Carreño, a exemplo, uma vez mais, do bode Jerónimo, está no limiar antitético do limpo e do sujo, ainda que de modo inverso. A imundice do corpo podre é atenuada por seu cheiro que, como sente Medina, é um “agradable olor salvaje a tierra húmeda [...]”²⁴². Vale lembrar que no conto “La Araucária” aparece um personagem identificado como Padre Larsen. Sem, contudo, podermos afirmar que se trate do rufião de Santa María, há alguns pontos que os conectam. Primeiramente pelo fato de o Padre, no conto, ter incumbência de dar a extrema unção a uma mulher, isto é, a um quase cadáver: “Con la pequeña maleta negra que contenía lo necesario para salvar las almas que estaban a punto de apartarse del cuerpo y huir del sufrimiento y la inmediata podredumbre”²⁴³; segundo pela confissão da moribunda, que consiste na revelação da sua prática de incesto com seu irmão. Ou seja, uniram-se aí os elementos que percebemos em *Juntacadáveres*, a podridão do corpo e o símbolo de limpeza que aparece na figura do homem de Deus, o padre.

É preciso, pois, esfregar esse nome fétido, para simbolicamente fazer sumir o que ele contém na sua formação, as prostitutas com seus pecados e impurezas. E o nome que está em jogo é Juntacadáveres, o nome que será apedrejado pelos moradores de Santa María. É ele que carrega o estigma da morte, morte da decência, da família. O nome deve ser limpo para desaparecer, mesmo que Junta não exista, como afirma Marcos Bergner: “Vine a limpiar con todo esto —explicó Marquitos sin alzar la voz—. Y, fíjese, personalmente no tengo nada contra usted. *Usted no existe*. Solo que no se me antoja que haya un prostíbulo en Santa María”²⁴⁴. Mas Larsen está, de certo modo, salvaguardado dessa violência, pois seu verdadeiro nome está interdito. Poucos, ou somente Petrus, sabem que nome se esconde por atrás da inicial “E”. No entanto, esta incógnita não é revelada aos leitores, mas seu nome verdadeiro está escrito no livro de registros do hospital em que ele “morreu”²⁴⁵.

E este nome sempre *escrito*, nunca pronunciado, tem toda sua representatividade expressa no *incipit* e no *explicit* de *Juntacadáveres*. O romance se inicia com Junta e mais três prostitutas aproximando-se da entrada de Santa María a bordo de um trem. No penúltimo capítulo, Larsen e outros personagens estão no bar Berna e aguardam o momento de ir à

²⁴¹ Ibid.

²⁴² *Dejemos hablar al viento*, p. 135.

²⁴³ “La Araucária”, *Cuentos completos*, p. 463.

²⁴⁴ *Juntacadáveres*, p. 200, grifo nosso.

²⁴⁵ “Murió [Larsen] de pulmonía en El Rosario, antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero”. *El astillero*, p. 195.

estação para deixar a cidade. No fato de a chegada de Larsen, sobre a linha, coincidir com a abertura do romance, poderíamos ver uma imagem que lembra a escrita linear.

“Mundo (limpo) loco”

Já o *incipit* de *La vida breve*, segundo Ludmer, se dá em uma proliferação de cortes, que vão desde o corpo feminino mutilado ao visto e ouvido²⁴⁶. A crítica também afirma que todo *incipit* carrega qualquer tipo de mito de origem que, no caso do referido romance, está fundado na voz²⁴⁷. Uma voz que abre o texto dizendo: “Mundo loco”, e que podemos ler como “Limpo loco”, considerando o fato de uma limpeza que provoca sujeira. E o mundo louco que Queca enuncia vai, de certa maneira, reproduzir-se no outro mundo que será criado, o de Santa María. Um mundo que, como em *Juntacadáveres*, deve sofrer uma assepsia, que deve ser expurgado de qualquer maneira, ainda que seja com fogo, como aquele que devora a cidade em *Dejemos hablar al viento*.

E esse mundo (limpo) louco dito pela prostituta é ouvido por Brausen que no momento está se banhando: “La mujer iba y venía por la única pieza del departamento de al lado, y yo la escuchaba desde el baño, de pie, la cabeza agachada bajo la lluvia casi silenciosa”²⁴⁸. O ato de banhar-se de Brausen é algo que já está sugerido em seu nome, que em alemão significa, entre outras coisas, “entrar debaixo do chuveiro”²⁴⁹. Assim sendo, há uma justaposição entre o asseio do corpo e a imaginação de um mundo a partir das vozes e ruídos oriundos do apartamento de Queca. No fragmento a seguir, percebemos melhor essa conjugação. Brausen, ainda molhado no banheiro, constrói cenas hipotéticas. Isto fica claro no uso do verbo “deber” (dever) no pretérito imperfeito que produz a noção de incerteza.

Escuché por un rato el silencio del departamento en cuyo centro repiqueteaban ahora pedazos de hielo remolineados en los vasos. El hombre debía de estar en mangas de camisa, corpulento y jetudo; ella muequeaba nerviosa, desconsolándose por el sudor que le corría en el labio y en el pecho. Y yo, al otro lado de la delgada pared, estaba desnudo, de pie, cubierto de gotas de agua, sintiéndolas evaporarse, sin resolverme a agarrar la toalla, mirando, más allá de la puerta, la habitación sombría donde el calor acumulado rodeaba la sábana limpia de la cama.²⁵⁰

Brausen está limpo e tem um nome, e terá outros: Arce, Díaz Grey. Mas essa limpeza do corpo, refletida no nome próprio, também vai limpar sujando por meio de água e sabão: “Tendido en la cama, paseándome en el desorden de la habitación, ayudándome a dejar de ser, a apagar-me, empujando o aislando a Brausen en el aire húmedo, removiéndolo como a un

²⁴⁶ LUDMER, *Los procesos de construcción del relato*, p. 20.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁴⁸ *La vida breve*, p. 11.

²⁴⁹ REALES, *Onetti e a vigília da escrita*, p. 222.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

pedazo de jabón en el agua para que se disolviera”²⁵¹. Brausen também se suja quando sua identidade se torna instável, quando ele, ao navegar pelos mundos (o apartamento de Queca, Santa María e Buenos Aires) é acompanhado pela mudança de nome. O personagem entra num processo de desapropriação no qual, entre outras coisas, inclui a de seu nome próprio²⁵². Nome que ele despreza, pois, segundo suas próprias palavras, não passa de representação da mesquinhez da raça humana que, assim como ela, é ninguém. Um nome próprio que simplesmente se resume a três palavras:

Éste, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas [...], nadie, en realidad; un nombre, tres palabras, una diminuta idea construida mecánicamente por mi padre, sin oposiciones, para que sus también heredadas negativas continuaran sacudiendo las engreídas cabecitas aun después de su muerte.²⁵³

São três palavras que se disseminam na formação de outros nomes.

Entonces sacudí la cabeza para despedirme de las innumerables llagas sacras, ronquidos y sudores brausenes que me habían precedido, de los periódicamente repetidos Juan, José, Antonio, María, Manuel, Carlos Brausen que iban de hueso a polvo, disueltos bajo humus y gredas de Europa y América.²⁵⁴

Brausen é o nome que está em todos os nomes e todos os nomes estão nele. Mas ele não quer resquícios. Ele quer, antes, sim, despedir-se deles, da lembrança de um passado de nomes, de suas marcas, de seus humores. É precisamente nesse ponto que se percebe o quanto Brausen tem o desejo de abandonar seu nome. O nome próprio é já um adjetivo para uma série de coisas que outros nomes anteriores possuíam. Estes estão dissolvidos no húmus e na argila, isto é enterrados e comidos pela terra.

O desprendimento de si, de seu nome é, de certa forma, percebido por sua esposa Gertrudis, que o compara a um morto: “Parezco estar hablando a un cadáver; pero, a un cadáver que puede razonar sin equivocarse. Es que se acabó el amor Juanicho”²⁵⁵. Essa variante de Juan, primeiro nome de Brausen, reforça a impressão de Gertrudis, visto que pode ser lida como Juan + nicho²⁵⁶. Esta última palavra tem em castelhano o significado de

²⁵¹ *La vida breve*, p. 218.

²⁵² “Brausen, en la tarea de apropiación (narración) progresiva de los materiales de su relato, se despropia paralelamente de sus ‘bienes’: mujer, trabajo, dinero, pasado, nombre”. LUDMER, op. cit., p. 87.

²⁵³ *La vida breve*, p. 56.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 110.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*, p. 183.

concavidade em muro ou parede para se depositar algo, especialmente um cadáver²⁵⁷. E outra acepção de “nicho” é também a de lugar côncavo, ao mesmo estilo do anterior, para se colocar imagens santas ou estátuas²⁵⁸. Brausen é, então, aquele que abriga, a exemplo de Juntacadáveres, um defunto em si, no seu nome. E é pelo fato de, igualmente, abrigar algo sagrado que ele rejeita as “llagas sacras” (chagas sacras). E Juanicho é de veras um nome passado, que teve humores “brausenses” e que está tão morto quanto Brausen: “El hombre llamado Juanicho te quiso, fue feliz y sufrió. Pero está muerto. En cuanto al hombre llamado Brausen podemos afirmar que su vida está perdida; lo digo así, como si diera mi nombre a la policía o declarara el equipaje en la aduana”²⁵⁹.

Brausen quer despedir-se de seu passado e para isso é preciso despedir-se de si mesmo, de seu nome próprio, que é um vínculo inalienável de sua identidade anterior. Despedir-se do nome assim como faz Jorge Malabia ao abandonar o seu e assumir o de seu irmão: “Me acucillo junto a la chimenea encendida, para ganar tiempo; ‘Jorge’, me nombro, para palparme y despedirme. Pronto, sobre mi nuca, ella empezará a llamarme Federico o Fritz, o cualquiera de los nombres que él le aceptaba [...]”²⁶⁰. Despedir-se do nome é, então, despedir-se do corpo ou, mais especificamente, do rosto:

Libre de la ansiedad, renunciando a toda búsqueda, abandonado a mí mismo y al azar, iba preservando de un indefinido envilecimiento al Brausen de toda la vida, lo dejaba concluir para salvarlo, me disolvía para permitir el nacimiento de Arce. Sudando en ambas camas, me despedía del hombre prudente, responsable, empeñado en construirse un rostro por medio de las limitaciones que le arrimaban los demás, los que lo habían precedido, los que aún no estaban, él mismo. Me despedía del Brausen que recibió en una solitaria casa de Pocitos [...] el mandato absurdo de hacerse cargo de su dicha.²⁶¹

Ao dissolver-se e dar espaço para que nasça Arce, Brausen se despede de um homem que estava empenhado em construir para si um rosto. Um rosto que toma forma a partir dos anteriores, dos que virão e mesmo do próprio Brausen. São todos em um, que se constituem e se desfazem. Mas o fato de desejar anular um homem que se dedicava a erigir um rosto equivale-se ao desejo de apagar aquele que pretendia construir um nome próprio. Pois, como diz Emmanuel Lévinas, o rosto é já um nome próprio: “Rosto, já linguagem antes das

²⁵⁷ *Diccionario General de la Lengua Española VOX.*

²⁵⁸ Id. Verbete “hornacina”.

²⁵⁹ *La vida breve*, p. 187.

²⁶⁰ *Juntacadáveres*, p. 33.

²⁶¹ *La vida breve*, p. 202.

palavras, linguagem original do rosto humano despojado da postura que ele se dá — ou que suporta — sob nomes próprios, títulos e gêneros do mundo”²⁶².

E o rosto como nome próprio representa também a indeterminação da identidade quando se torna plural. É o que acontece com as vozes que Queca ouve em seu apartamento. Na impossibilidade de individualizar cada uma, ela os chama de “Ellos”, “eles” em português. E “Ellos”, o pronome funcionando como nome próprio, são incontáveis e se confundem e se agrupam por um trejeito da boca, “una mueca”, que serve para todos seus rostos:

Quizá la Queca hubiera encendido [...] el velador con la pantalla roja para atraerlos como a insectos, alejarlos; ellos revoloteaban o se dejaban estar, pesados, ahítos, blandos, burlándose del hecho de que no podían ser contados, agitando para ella, madre generosa, causa y efecto, dulce totalidad, una sola mueca que convenía a todos sus rostros o a la zona fluctuante que ella imaginaba como asiento de los rostros. Moriré sin conocerlos.²⁶³

“Ellos”, aglutinados sob um mesmo rosto, logo sob um mesmo nome, serão também o nome de Queca:

Allí estaban, llamándola con las eses que le silbaban junto a la oreja o aullando su nombre desde sitios remotos, desde estrellas heladas, desde la hoya submarina en que se hundió el primer hueso; llamándola con despego, con ternura, con urgencia, con súplica, con burla, con necesidad, separando las dos sílabas del nombre como si lo gorjearan, repitiéndolo hasta hacerlo sonar como un estertor y transformarse ellos mismos en el nombre. “Son mi nombre, son Queca, son yo misma” [...].²⁶⁴

Mas Queca, em um sonho imaginado por Brausen, sabe que o nome de “Ellos” é um nome interdito, que não pode ser pronunciado, com pena de provocar a morte de seus portadores e, portanto, também a sua: “Entonces ellos se levantaron como una ola en el mar para taparme antes que pudiera hablar porque adivinamos al mismo tiempo que si los nombro los mato, si le voy diciendo a cada uno el nombre que tiene [...]”²⁶⁵.

Queca é, na realidade, o “nom de guerre”²⁶⁶ de uma prostituta que tem como nome “verdadeiro” Enriqueta²⁶⁷. Mas do nome completo, apenas Brausen tem conhecimento porque o lê, porque, uma vez mais, o nome “verdadeiro” está escrito: “Allí tenía el nombre completo

²⁶² LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Trad. Pergentino Stefano Pivatto *et al.* 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 283.

²⁶³ *La vida breve*, p. 219.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 222.

²⁶⁶ ONETTI, Juan Carlos. *Cuando entonces*. Madrid: Mondadori, 1987, p. 97.

²⁶⁷ *La vida Breve*, p. 38.

de la mujer de al lado, la Queca; tres iniciales en el dorso y una dirección en Córdoba”²⁶⁸. Queca, a mulher do lado, não é apenas mais um nome entre outros, há um diferencial, uma singularidade que se apresenta quando Brausen evoca seu nome. Trata-se do fato de ele ser precedido pelo artigo definido “la”, fato comum na língua coloquial castelhana, mas que contraria a regra culta da gramática²⁶⁹. E ali no espaço entre o artigo e o nome poder-se-ia insinuar uma elipse às palavras “prostituta”, “vecina”, “mujer de al lado”, etc.

A elipse sugere que o nome da/de prostituta está sempre a vir, sempre outro. A elipse é o nome completo escrito que não lemos. É o nome da prostituta Magda de *Cuando entonces*, que trabalha em um cabaré cujo nome não leva artigo: “Estábamos en *Eldorado*, una sola palabra, no hay artículo. El cashio que lo bautizó supo poner nombre [...]”²⁷⁰, talvez fosse Magdalena: “No juro que se llamara Magda, Magdalena. Tal vez fuera así, tal vez el nombre lo inventó alguno de los parásitos, ya borracho”²⁷¹. Ou ainda: “Alguno de la barra nuestra la bautizó Flor de Té. Nunca se supo su nombre verdadero”²⁷². A verdade oculta do nome “puro”, por fazer alusão à bíblica prostituta Maria Madalena, mistura-se à “impureza” da profissão que também é sugerida no nome do dono do *Eldorado*. Sendo, supostamente, seu primeiro nome Luis, que nos lembra “luz”, logo, espiritualidade, o sobrenome se contrapõe em uma aliteração de “sarna”: “Ahora se hacía llamar Serna y, a veces, en algún diminuto delirio de grandeza, afirmaba que su nombre verdadero era Luis de la Serna. Adornaba la mentira sin fortalecerla recitando una genealogía que arrancaba, tornadiza, de Carlos V o de Napoleón”²⁷³. É, portanto, diante destas recorrências de ausência e ocultação do nome próprio que o nome ou o não-nome de um bar, onde se encontram os personagens, sintetiza todas essas situações: “[...] íbamos a tomar la última, a veces dos copas, en el bar que no tenía nombre y se nombraba *No name*”²⁷⁴.

Pois, voltando ao nome de Queca, notemos que este foi criado por Brausen com o artigo definido precedendo-o, que bem pode ser entendido como um propósito de particularizar a prostituta vizinha. Algo que pretende dizer que se trata dessa e não de outra Queca. Brausen, de fato, é capturado por Queca e seu mundo. De modo que, algumas situações vividas no apartamento da mulher ampliam essa nomeação. Em uma passagem extremamente significativa do romance, Brausen relembra uma ocasião em que esteve no apartamento de Queca em sua ausência e se dedicou — como tentativa de se tornar parte

²⁶⁸ Ibid., p. 37.

²⁶⁹ LLORACH, Emilio Alarcos. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, p. 83.

²⁷⁰ *Cuando entonces*, p. 24.

²⁷¹ Ibid., p. 18.

²⁷² Ibid., p. 19.

²⁷³ Ibid., p. 50.

²⁷⁴ Ibid., p. 50.

integrante e amada do mundo da vizinha — a acariciar os objetos e a dizer seus nomes em silêncio.

Recordé que había descubierto, casi palpado, el aire de milagro de la habitación, por primera vez, una noche en que la Queca no estaba; que el tiempo particular de la vida breve me había llegado desde un desorden de copas, frutas y ropas. “No es ella, no lo hace ella —me convencía—; son los objetos. Y yo los voy a acariciar con tanta intensidad de amor, que no podrán negarse, uno por uno, tan seguro y confiado que tendrán que quererme.” *Iniciaba mis tentativas de seducción repasando en silencio los nombres de las cosas*; resolví que estaban divididas en dos categorías: las decisivas y las que nada podían en favor o en contra de la existencia de Arce. *Lo más difícil era acertar con el estado de ánimo en que debían ser pensados los objetos y sus nombres*, huir de la humildad y del excesivo imperio. “Cuadro, mesa, esta distancia, estante, lomos de libros, carpeta, sillón, cama, vaso usado, vaso con flores, vaso, estatuilla, felpudo, lámpara, flor barata marchita, zapatilla al revés.” *Me detenía un segundo para cada cosa, tomaba conciencia de lo nombrado*, le transmitía mi amor, mi voluntad de sacrificio. Y después de haber mostrado a los objetos salía de la cama para tocarlos, darles ubicaciones más cómodas y prominentes, murmurarles un destino de fetiches.²⁷⁵

Observemos que a sedução a que Brausen se propõe começa pelos nomes das coisas. E são nomes que devem ser pensados vinculados aos objetos que designam. Deste modo, ao acariciar as coisas, Brausen inevitavelmente acaricia também seus nomes. Aqui, o nome falado, ainda que em silêncio, isto é, no plano da imaginação, nos remete ao princípio da criação de Brausen, que se funda pela voz, como vimos atrás com Ludmer. Brausen age como os “Ellos”, que chamam o nome de Queca até que eles próprios se convertam em seu nome. Assim, ao pensar os nomes das coisas e deles ter consciência, Brausen faz com que o nome de todas as coisas seja o nome de “la Queca”. É por isso que o apartamento, convertido em nome próprio, é o único realmente capaz de reconhecer o rosto de Brausen, logo, seu nome: “Disolvían ahora mezclados al polvo y la pelusa de los rincones. Pero el aire de la habitación, la libertad y la inocencia, se alzaban como un vapor en el alba, alegres y silenciosos reconocían la forma de mi rostro”²⁷⁶.

Brausen, mesmo sendo aquele que não escreve, acaba por inscrever seu próprio nome no interior de sua ficção e o faz de duas maneiras. Primeiro quando assina o mapa de Santa María que ele mesmo desenha; segundo, quando seu nome aparece inserido na textualidade do espaço da cidade. Se houve por parte dele, em *La vida breve*, um esforço para fazer apagar seu nome, este, por outro lado, tem uma sobrevida quando retorna nos subseqüentes textos de Onetti. E o nome que volta vem acompanhado de títulos: “Dios”, “Padre” e “Fundador”.

²⁷⁵ *La vida breve*, p. 194, grifos nossos.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 242.

Pero, como le estaba diciendo, doctor, supe conservar mi refugio, esa parte de la casa que sigue siendo mía hasta que Dios Brausen quiera.²⁷⁷

La aceptamos, en fin, y la tuvimos. Dios, Brausen, nos perdone.²⁷⁸

Y es posible que noche a noche, llorando y de rodillas, rece a Padre Brausen que estés en la Nada [...].²⁷⁹

Con esos elementos, si saben usarlos, lograrán que cualquier visitante del museo pueda reconstruir fácilmente la personalidad de doña Mina, para orgullo de todos nosotros, constreñidos por la historia a la pobreza de un solo héroe, Brausen el Fundador.²⁸⁰

Brausen ainda dá nome a um bar: “Fui en un jeep y encontré el bar que llamaban *Brausen*”²⁸¹; à moeda corrente: “Medina abrió el cajón, casi lleno de brausens de diez, veinte y cien”²⁸² e à praça da cidade: “Nunca pudimos saber dónde desayunaban; pero las otras tres comidas las hacían en la casa de Specht, frente a la plaza vieja, circular, o plaza Brausen, o plaza del Fundador”²⁸³. E também a cidade quase foi batizada com seu nome:

(Cuando se inauguró el monumento discutimos durante meses, en el Plaza, en el club, en sitios públicos más modestos, en las sobremesas y en las columnas de *El Liberal*, la vestimenta impuesta por el artista al héroe “casi epónimo”, según dijo en su discurso el gobernador. Esta frase debe haber sido sopesada cuidadosamente: no sugería en forma clara el rebautizo de Santa María y daba a entender que las autoridades provinciales podrían ser aliadas de un movimiento revisionista en aquel sentido [...]).²⁸⁴

²⁷⁷ *Cuando ya no importe*, p. 122.

²⁷⁸ “La novia robada”, *Cuentos Completos*, p. 332.

²⁷⁹ “La muerte y la niña”, *Cuentos Completos*, p. 287.

²⁸⁰ “La historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de liliput”, *Cuentos Completos*, p. 137.

²⁸¹ *Cuando ya no importe*, p. 103.

²⁸² *Dejemos hablar al viento*, p. 236.

²⁸³ “La historia del caballero de la rosa ...”, *Cuentos Completos*, p. 196.

²⁸⁴ *El asitllero*, p. 185.

A monumentalização do nome

A inscrição do nome de Brausen no interior dos textos considerados a saga de Santa María²⁸⁵ poderia ser vista como uma assinatura. Mas como vimos com Derrida²⁸⁶, um nome próprio nessas condições não é uma assinatura, é, antes, a sua transformação em obra, em coisa. É, enfim, uma maneira de monumentalizar o nome e também, ao mesmo tempo, um modo de perdê-lo. No caso de Brausen isto é levado ao grau máximo, visto que ele recebe como homenagem um monumento, uma estátua no meio da praça. O processo de monumentalização do nome de Brausen começa já em *La vida breve* quando une seu nome ao nome de seu companheiro Stein. Uma fundição que daria nome à empresa de publicidade de ambos: “[...] te propuse instalar la Steinsen Limitada”²⁸⁷. Essa aglutinação sugere, ainda que a estátua do Fundador seja de bronze²⁸⁸, um Brausen lítico, pois, “stein”, em alemão, significa “pedra”. É também através de Juanicho, nome que Gertrudis lhe dá, que notamos a “petrificação” de seu nome²⁸⁹. Pedra que vamos encontrar no nome do dono do estaleiro, Petrus²⁹⁰, que vive em uma casa com um jardim repleto de estátuas de mármore: “[...] la grandeza y decadencia de Jeremías Petrus, el caserón con estatuas de mármol [...]”²⁹¹. E seu nome se torna monumento pelo fato de nomear o estaleiro e uma vila: “Puso el techo a tantos horrores que nos rodean, aquí, en Villa Petrus [...]”²⁹². Os monumentos, tal qual os nomes, desgastam-se, e lentamente se apagam com o tempo. O estaleiro e a estátua de Brausen são símbolos de nomes próprios em deterioração:

Hizo un esfuerzo para torcer la cabeza y estuvo mirando [...] la ruina veloz del astillero, el silencioso derrumbe de las paredes. Sorda al estrépito de la embarcación, su colgante oreja pudo discernir aún el susurro del musgo creciendo en los montones de ladrillos y el del orín devorando el hierro²⁹³.

O estaleiro se desmorona e destrói definitivamente seu nome, o nome já corroído de seu dono: “[...] miró [...] las letras enormes, carcomidas, que apenas susurraban, como un gigante

²⁸⁵ FERRO, Roberto. *Onetti/ la fundación imaginada...*

²⁸⁶ Cf., p. 39 deste texto.

²⁸⁷ *La vida breve*, p. 191.

²⁸⁸ “[...] se volvió para mirar al hombre y al caballo de bronce [...]”. *El astillero*, p. 185.

²⁸⁹ Cf., p. 47 deste texto.

²⁹⁰ “petra¹ -ae, f. [Gk. πέτρα] A rock, boulder, or crag.” *OXFORD LATIN DICTIONARY*. London: Oxford University Press, 1968.

²⁹¹ *El astillero*, p. 32.

²⁹² “Tan triste como ella”, *Cuentos completos*, p. 307.

²⁹³ *El astillero*, p. 215.

afónico, Jeremías Petrus & Cía”²⁹⁴. E o monumento de Brausen vai sumindo sob a máscara de musgo: “Miró la estatua y su leyenda asombrosamente lacónica, BRAUSEN-FUNDADOR, chorreada de verdín [...]”²⁹⁵.

Também Onetti pratica essa espécie de assinatura interna, arriscamo-nos a dizer. Seu nome está inscrito em sua obra “fazendo-se obra”. Em *La vida breve*, quando Brausen inventa a “Brausen Publicidad”, aluga, então, a metade de um escritório de um sujeito que se “llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos [...]”²⁹⁶. Este personagem ainda possui algumas características que lembram o escritor, a pessoa física Juan Carlos Onetti, como o modo de fumar e falar²⁹⁷: “Onetti me saludaba con monosílabos. [...] fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa”²⁹⁸. Mas o nome no corpo do texto e este mesmo que está impresso na capa, junto ao título, não funcionam de maneira igual. O primeiro se torna coisa, obra, monumento e provoca a perda do nome, logo não possui valor de assinatura; o segundo apenas garante os direitos legais do autor.

Direitos que talvez não sejam tão assegurados quando se usa um nome falso, um pseudônimo. E Onetti teve os seus. Em 1939, no semanário *Marcha* de Montevideu, assinava uma coluna na seção de crítica literária como “Periquito el aguador” e também textos de humor irônico como “Grucho Marx”²⁹⁹. Nesse mesmo ano, publica o conto “El fin trágico de Alfredo Plumet”, sob o nome de Pierre Boileau com adaptação de Jean Samal. O sobrenome deste, observa Prego, lido de trás para frente é Lamas³⁰⁰, já o nome traduzido ao castelhano é Juan³⁰¹. No ano seguinte aparece “Un crime perfecto” atribuído a Regy. Segundo Prego, ambos são contos de estilo policial e sem pretensão literária³⁰². Por último, há o caso de “Convalecencia”, um dos raros escritos de Onetti, além de “El impostor”, a ser narrado por uma voz feminina. Aquele foi inscrito em um concurso de contos promovido por *Marcha* e classificado em primeiro lugar juntamente com outros dois de outros escritores. No entanto, Onetti não pôde receber o prêmio, pois havia usado o nome H. C. Ramos, para assinar o

²⁹⁴ Ibid., p. 34.

²⁹⁵ Ibid., p. 185.

²⁹⁶ *La vida breve*, p. 204.

²⁹⁷ Isto pode ser conferido em entrevistas de Onetti, como por exemplo: *ONETTI a fondo*. Entrevistador: Joaquín Soler Solano. Madrid: TVE, 1974.

²⁹⁸ *La vida breve*, p. 204.

²⁹⁹ RUFINELLI, *Onetti*, p. 11.

³⁰⁰ Este nome se registra em dois momentos dentro da literatura onettiana. Primeiro em uma breve referência em: *Los adioses*. Barcelona: Bruguera, 1981, pp. 57 e 61; segundo em *Cuando entonces*, onde é amigo do narrador.

³⁰¹ PREGO, *Juan Carlos Onetti por Omar Prego*, p. 92.

³⁰² Ibid., p. 93.

conto³⁰³. Mas a questão que se coloca sobre esses heterônimos é quanto a sua fidedignidade autoral, isto é, se realmente se trata de textos escritos por Onetti. Neste caso, valeu a palavra do escritor, que revelou ser o ortônimo. Cabe, aqui neste momento, levantar o conceito de obra e valor da obra. Por isso, podemos indagar por que os contos “Un crimen perfecto” e “El fin trágico de Alfredo Plumet” não fazem parte da antologia de *Cuentos completos*. São questões que tocam na dilemática da noção de nome próprio e nome de autor que nos fala Michel Foucault. Mas antes, segundo ele mesmo afirma, é preciso analisar as noções de obra e de escrita, pois esta ao invés de “substituir-se ao privilégio do autor acabam por bloqueá-lo, fazendo esquecer o que deveria ser evidenciado”³⁰⁴.

Foucault reconhece que a função da crítica não é procurar relações da obra com o autor, senão analisá-la intrinsecamente na sua estrutura. Mas diante disso, surgem tais indagações: “O que é uma obra? [...]. Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor?”³⁰⁵. O que Foucault questiona é o que na vida de um indivíduo poder ser considerada obra. “Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte?”³⁰⁶.

Quanto à noção de escrita, Michel Foucault diz que ela “bloqueia a verificação do desaparecimento do autor”³⁰⁷, mas ainda preserva sua existência. A atual noção de escrita dispensa “quer o gesto de escrever, quer qualquer marca (sintoma ou signo) do que alguém terá querido dizer [...]”³⁰⁸; com isso nos atemos às condições de espaço e tempo em que qualquer texto se dá. Foucault se indaga se “esta noção não transpõe para um anonimato transcendental os caracteres empíricos do autor”³⁰⁹.

Foucault diz que não basta afirmar que o autor desapareceu; é preciso, sim, localizar o espaço deixado vazio por ele³¹⁰, alentando questões do tipo “o que é um nome de autor?”, “e como funciona?”. Sendo um nome próprio, o nome de autor é mais que um gesto, um dedo apontado. Ele, na verdade, se equivale a uma descrição. Nome próprio e nome de autor têm alguma ligação com o que nomeiam, mas não possuem uma ligação específica: designação ou descrição³¹¹. No entanto, nome próprio e nome de autor apresentam diferenças essenciais. Para exemplificar tais diferenças, Foucault contrapõe o nome próprio *Pierre Dupont* com o de

³⁰³ Ibid., p. 94.

³⁰⁴ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. 4 ed. Lisboa: Vega, 2000, p. 37.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ Ibid., p. 38.

³⁰⁷ Ibid., p. 39.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Ibid., p. 41.

³¹¹ Ibid., p. 42.

Shakespeare. O primeiro continuará a referir-se à mesma pessoa, independente de suas características; já o segundo, traria uma séria mudança no seu nome se descobrissem que ele não é o autor dos *Sonetos*³¹². Também é distinto afirmar a não existência de Dupont e, por exemplo, a de Homero. Essa distinção entre nome próprio e nome de autor é também, de certo modo, afirmada por Maingueneau ao dizer que

Assinar por pseudônimo é construir ao lado do *eu* biográfico a identidade de um sujeito que só tem existência na e pela instituição literária. O recurso ao pseudônimo implica a possibilidade de isolar, [...] uma propriedade particular, a de escrever literatura e de fazer dela o suporte de um nome próprio.³¹³

No entender de Foucault, essas diferenças estão centradas no fato de que o nome de autor não é um simples elemento de um discurso, isto é, não pode ser substituído, por exemplo, por um pronome. Sua função num discurso é classificativa e de agrupação. Ele unifica sob um mesmo nome vários textos, indicando que se estabeleceu aí uma relação de homogeneidade e filiação. Conferir a um discurso um autor equivale a dizer que tal discurso não é cotidiano e passageiro, mas que denota importância, enfim, recebe certo estatuto numa determinada cultura³¹⁴.

Pode-se inferir que “o nome de autor não transita, como o nome próprio no interior de um discurso para o indivíduo real exterior que o produziu, mas que, de algum modo bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho”³¹⁵. Foucault constata que na nossa sociedade certa quantidade de discursos é desprovida da função autor. “Uma carta privada pode bem ter um signatário, mas não um autor; um contrato pode bem ter um fiador, mas não um autor”³¹⁶. Um texto escrito num muro da rua terá um redator, mas não um autor. “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”³¹⁷.

³¹² Ibid., p. 43.

³¹³ MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 87.

³¹⁴ Ibid., p. 45.

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ Ibid., p. 46.

³¹⁷ Ibid.

Brausen, autor por atribuição

Reportando-nos, pois, aos contos apócrifos de Onetti, aqueles que não foram incluídos na compilação intitulada *Cuentos completos*, cremos que eles passaram por um valor de juízo que certamente envolveu crítica, sociedade e, até mesmo, o autor. No entanto, como pensar as mesmas questões no interior da narrativa onettiana? Vimos como nela acontece: o “escrevo que escrevo” e temos conhecimento de alguns personagens que escrevem, como por exemplo, Díaz Grey e Jorge Malabia em *Para una tumba sin nombre*, Eladio Linacero em *El pozo* e Juan Carr em *Cuando ya no importe*. Mas quanto à questão da autoria, quem são os “autores” desses textos? Podemos, é claro, considerar, em um primeiro momento, que autor é aquele que escreve. Neste caso, como considerar, pois, a posição “daquele que não escreve”, Brausen, que não faz mais que dramatizar “o desejo de escrever”³¹⁸, já que o ato, a ação de escrever não coincide com o desejo de fazê-lo³¹⁹. Considerando, pois, o fato de que autor de textos não é somente aquele que escreve, seria fácil, então, afirmar que Brausen é um autor. Mas como adverte Reales: “É grande a tentação – alimentada insistentemente pelo texto – de confundir o narrador, Brausen, com a representação ficcional de um ‘escritor’, seja da ‘ficção de Santa María’ e até mesmo do ‘autor’ do que lemos”³²⁰. Brausen é apenas a voz que enuncia, desse modo, “[...] haverá outra instância que produziu o enunciado que lemos e que não poderá ser facilmente identificada com o nome ‘autor’, ou com um ‘nome próprio’”³²¹.

Eximindo, pois, nossa leitura da “tentação” aludida por Reales, cremos, no entanto, que Brausen pode ser visto como autor, não por ser o sujeito escritor, mas por sofrer no interior da ficção onettiana tal atribuição. Para melhor entender nosso ponto de vista, e o uso da palavra “atribuição” propomo-nos a fazer uma analogia com o caso empírico de Gregório de Matos na análise de João Adolfo Hansen. Segundo este, o poeta baiano não pode ser considerado genuinamente um autor. Isto porque após haver consultado os manuscritos dos poemas atribuídos a Matos, o crítico afirma: “A inexistência de autógrafos, contudo, e o fato de Gregório de Matos nada ter editado em vida tornam a proposta inviável”³²². Mas se hoje o poeta barroco é nome de autor e que tal nome congrega todo um conjunto de textos é porque houve nele um investimento de “programas bairristas, nacionalista e ‘pós-utópicos’”³²³.

³¹⁸ REALES, *Onetti e a vigília da escrita*, p. 231.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*, p. 224.

³²¹ *Ibid.*, p. 231.

³²² HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. In: *Teresa revista de literatura brasileira*. São Paulo: 34, 2001, p. 32.

³²³ *Ibid.*, p. 24.

Trabalho este que começa em meado do século XVIII com a biografia de Gregório de Matos, escrita por Manuel Pereira Rabelo, na qual o biógrafo compila vários poemas de autoria incerta sob o nome do poeta. Hansen ressalta que neste caso a “[...] autoria tem função classificatória, antes de funcionar como confirmação da origem dos poemas”³²⁴. Logo, o poeta “[...] é efeito ou produto da leitura dos poemas atribuídos, não sua causa ou origem”³²⁵.

Assim, entendemos que Brausen sofre um processo de atribuição autoral por parte dos “sanmarianos”. Dessa maneira, Brausen é um nome próprio que acaba tornando-se nome de autor, mesmo sem a pretensão de sê-lo. Isto se evidencia pelos epítetos com que os moradores de Santa María o designam, “Padre”, “Fundador”³²⁶, “Dios” ou ainda quando seu nome, em *Dejemos hablar al viento*, surge em um grande letreiro no qual se lê: “ESCRITO POR BRAUSEN”³²⁷. Isto talvez ocorra pelo fato dessa sociedade “sanmariana” se crer oriunda dele e ter consciência de sua condição de criatura de tinta e papel, ainda que, por inversão, Brausen possa ser criação dela³²⁸. Na lógica, portanto, desse raciocínio, Brausen, como nome de autor, confunde-se com o lugar originário da escrita, ao ter um nome que unifica personagens textuais. É por isso que Brausen-nome de autor diferencia-se de Brausen-nome próprio. Posto que este para ser autor, no interior de *La vida breve*, não sofre nenhum tipo de atribuição, por suposto que podemos considerá-lo autor do que imagina. Mas enquanto Brausen-nome próprio se encerra em *La vida breve*, Brausen-nome de autor margeia praticamente todo o *corpus* que abarca Santa María.

Portanto, Brausen sem ser a fonte segura da escrita, torna-se uma “sombra” que adquire *status* de autor, mas jamais possuidor ou, como afirma Ferro, proprietário do texto: “En el Corpus onettiano esa posición de autor no sólo no domina el texto desde una instancia trascendente de propietario, sino que, además, está sometido a la mortificación paródica”³²⁹. O autor, isento de propriedade, é o que podemos considerar a manutenção do enigma do anonimato. No entanto, ser autor é estar, de algum modo, ligado a um ato de poder. Vínculo que pode ser percebido pelo nome escrito, isto é, pela assinatura, signo que confere autoridade e comprometimento.

³²⁴ Ibid., p. 34.

³²⁵ Id. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. 2 ed. São Paulo: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2004, p. 31.

³²⁶ “[...] ser fundador significa recibir la atribución de ser el autor del ámbito que le rinde homenaje”. FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*, p. 275.

³²⁷ *Dejemos hablar al viento*, p. 143, maiúsculas do autor.

³²⁸ Cf. p. 18 deste texto.

³²⁹ FERRO, *op. cit.*, p. 334.

Autoridade

Ao se falar de assinatura nos vem a idéia de um signo, inscrito, geralmente, em uma superfície de papel e que está ali para garantir algo. Esse algo pode ser uma declaração judicial, um contrato de trabalho, etc, nos quais a assinatura serve para dizer que o assinante está de acordo com o escrito. A assinatura também pode, por exemplo, denotar a autoria de um poema, de um bilhete, de um livro e ainda de uma obra de arte. De todos os modos, a assinatura impõe uma autoridade. Uma “autoridade” estreitamente ligada ao “poder”.

As situações que em Onetti apresentam a relação assinatura/autoridade são múltiplas, e esta complexa relação está dramatizada em *El astillero*. Aí, o decadente empresário, dono do estaleiro, Jeremías Petrus, pode ser mandado à cadeia por um título de ações falso que tem sua assinatura. O documento está nas mãos de um funcionário seu, Gálvez, que ameaça entregá-lo à polícia. Ainda que Petrus esteja em decadência, retém, ainda, certo poder na farsa, — isto é, na voluntária ilusão que alguns personagens vivem de serem empregados do estaleiro já falido — e isto ele o demonstra por sua assinatura. Como, por exemplo, na passagem em que Larsen o busca para pedir-lhe, em suas próprias palavras, “alguna seguridad, un contrato, un documento”³³⁰, um reconhecimento formal de que ele é o Gerente Geral da empresa “fantasma”.

Mas o dono do estaleiro é vulnerável a outra assinatura, a do juiz. E esta assinatura ameaça não apenas o empresário, senão toda a estrutura da farsa. Pois a prisão de Petrus significa, para Larsen, a interrupção do restabelecimento da empresa:

Pero en cuanto el juez firme la orden de detención van a empezar a acordarse”. “Petrus nos metió en un mal asunto [...]”. Pero piense además que estamos justo en el momento en que la taba va a darse vuelta, en que el viejo Petrus va a conseguir los capitales para poner de nuevo en marcha el astillero.³³¹

Mas Gálvez faz a denuncia e como resultado: “El juez hizo detener al señor Petrus [...]”³³². Petrus nas mãos de um juiz, logo ele que dizia: “Soy buen juez de hombres y estoy seguro de no arrepentirme”³³³.

³³⁰ *El astillero*, p. 194.

³³¹ *Ibid.*, p. 153.

³³² *Ibid.*, p. 201.

³³³ *Ibid.*, p. 41.

A assinatura de um documento falsificado surge também no conto “Tan triste como ella” e novamente como ameaça: “—Y, sin embargo, así estaba escrito. Porque las cosas se han enredado, o se pusieron armónicas, de tal manera que hoy puedo mandarlo a Mendel a la cárcel. A Mendel, a ningún otro. Un papelito falsificado, una firma dibujada por él”³³⁴. Mais adiante, o mesmo personagem comenta sobre Mendel: “—Y yo —murmuró el hombre en tono de verdad— no sabiendo todo el día si le hago un favor entregándole al juez los sucios papeles o quemándolos”³³⁵. Situação semelhante se apresenta também em “La cara de la desgracia”.

—Para mí —dije— todo está perfecto. Es seguro que Julián no usó un revólver para hacerle firmar la hipoteca. Y yo nunca firmé un pagaré. Si falsificó la firma y pudo vivir así cinco años —creo que usted dijo cinco—, bastante tuvo, bastante tuvieron los dos. La miro, la pienso, y nada me importa que le saquen la casa o la entierren en la cárcel. Yo no firmé, nunca un pagaré para Julián. Desgraciadamente para usted, Betty, y el nombre me parece inadecuado, siento que ya no le queda bien, no hay peligros ni amenazas que funcionen³³⁶. (p. 247)

Nos exemplos podemos perceber que documentos e assinaturas apresentam a característica do falso. Fica implícito, pois, nessa constatação a figura daquele que produz a falsificação, ou seja, o falsificador, o falsário. Lembremos agora uma característica de toda assinatura apontada por Derrida, que explicitaremos melhor mais adiante, o fato de ser iterável³³⁷, ou seja, que a assinatura perdura e é reproduzível. É justamente este último caráter que faz com que a assinatura seja potencialmente marcada pelo falso, por estar sujeita à “possibilidade de sua imitação por um outro”:

O fato de minha assinatura, para ser uma assinatura, ter de ser repetível ou imitável por mim mesmo ou por uma máquina, gera também, necessariamente, a possibilidade de sua imitação por um outro, por exemplo um falsário. [...] minha assinatura *já* está contaminada por essa alteridade, já é de alguma maneira assinatura do outro.³³⁸

Voltemos a Petrus. O velho dono do estaleiro é aquele que assina e que em princípio não produz uma assinatura falsa, pois falso, como fica claro em *El astillero*, é o documento que a porta, a “cartulina verde”. Mas se o nome assinado de Jeremías Petrus não é tomado como falso, seu nome próprio oculta a sobreposição de outros nomes, ainda que de uma maneira um tanto quanto críptica. Isto ocorre, mais precisamente, pelo jogo que se produz

³³⁴ “Tan triste como ella”, *Cuentos completos*, p. 300.

³³⁵ *Ibid.*, p. 315.

³³⁶ “La cara de la desgracia”, *Cuentos completos*, p. 249.

³³⁷ DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.* Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991, p. 34.

³³⁸ BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991, p. 117.

através de suas iniciais. O nome abreviado do empresário, JP, é lembrado pelo narrador Carr em *Cuando ya no importe*: “Y por fin el coche se detuvo frente a los grandes portones de hierro ennegrecido con las enlazadas iniciales JP [...]”³³⁹. A peculiaridade da citação está no modo como as duas letras se encontram, enlaçadas. Essas duas iniciais, assim dispostas, podem ser ligadas a uma antiga forma de assinatura.

Beatrice Fraenkel, em seu livro sobre a gênese da assinatura³⁴⁰, esclarece que foi uma prática muito corrente no século XIII utilizar como signo de validação em cartas e documentos o monograma de Jesus Cristo, porém em grego, de modo que as iniciais empregadas eram XP. As letras vinham no início do signo entrelaçadas de modo que tendiam a formar uma cruz. Assim, podemos ver o JP de Jeremías Petrus como o JC de Jesus Cristo e, conseqüentemente, o JC de Juan Carlos. Este se ficcionaliza ao colocar em *La vida breve* um personagem chamado Onetti e ao fazer com que um J.C.O. assine o bilhete que abre o conto “Tan triste como ella”. Onetti ao jogar com seu nome, ou mesmo a abreviação dele, na sua própria ficção, propõe a destituição da propriedade autoral, indicando que os textos que se produzem e reproduzem no interior da narrativa padecem de origem certa e que o nome próprio não é fonte segura para garanti-la. Nesta instância, o nome de Deus, a sigla JC surge como o nome do criador, que assina sua obra e com ela/nela se confunde. Daí sobrem ao menos uma certeza, a de que não mais importa o lugar originário da escrita, não importa se o que lemos é “escrito por Brausen”³⁴¹ ou “escrito por J. C. Onetti”³⁴², o que importa é o fato de não se poder “bater o martelo”, como um juiz, a favor ou contra qualquer uma das direções.

Visto que aludimos a esse representante da justiça, notemos como ele se apresenta na narrativa onettiana, de que maneira sua imagem ligada à autoridade se vincula à de autor.

A marca forte do juiz é já referida em *La vida breve*, na passagem em que Díaz Grey e Helena Sala se vêm pela primeira: “—No se enoje. Pensé en un médico de pueblo. ¿Entiende? Sulfamida, lavajes, purgantes, algún aborto. Socio del club, de la comisión de la escuela, amigo del boticario, del juez, del jefe de policía”³⁴³. E de fato, em *Dejemos hablar al viento* a “amizade” se explicita, pelo menos por parte do juiz, que afirma: “No recuerdo que edad tiene. Pero lo sigo queriendo como si fuera mi hijo. Un hijo fiel”³⁴⁴. Também em *Cuando ya*

³³⁹ *Cuando ya no importe*, p. 190.

³⁴⁰ FRAENKEL, Béatrice. *La signature: genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 38, 62.

³⁴¹ *Dejemos hablar al viento*, p. 143.

³⁴² O conto “Los niños en el bosque” traz no seu final a seguinte advertência do narrador ou de um fictício editor: “(Aquí se interrumpe el texto; es la última página del cuaderno.)/ Un cuaderno escolar de hojas rayadas, 17 x 21,5 cm, marca Rosita, de 40 hojas. Título en la tapa: *Pequeño ensayo sobre el adjetivo y la composición llamado ‘Los Niños En El Bosque’ y escrito por J.C. Onetti en abril de 1936*”. In. *Cuentos completos*, p. 96, grifos do autor.

³⁴³ *La vida breve*, p. 44.

³⁴⁴ *Dejemos hablar al viento*, p. 246.

no importe, o médico tem novo contato com um juiz em virtude de seu casamento com Angélica Inés: “Un juez borracho y mi gran amigo, el padre Bergner, nos hicieron marido y mujer en una ceremonia libre de curiosos”³⁴⁵. Nesse mesmo romance, a presença relevante de um juiz, que talvez possa ser o mesmo, escrito com inicial maiúscula, “Juez”, e usado como nome próprio é um assíduo freqüentador do prostíbulo “Chamamé”. O raro personagem, como informa o narrador Juan Carr:

Ocupaba siempre una mesa-escritorio contra la pared y allí apoyaba el respaldo de su silla. Llegaba siempre con una valija cilíndrica, de las llamadas de cobrador, y de allí sacaba una botella virgen de whisky y un mazo de papeles que distribuía sobre la mesa. Nunca vi que los mirara.³⁴⁶

Continúa o narrador:

Sólo hablé con él una noche que me pareció propicia porque lo sospeché borracho. Había desparramado sin sentido su papelería sobre la mesa; había olvidado esconder la botella en su valijita, de modo que pude conocer el nombre de su veneno. Se llamaba *Only Proprietor*, marca para mí desconocida.³⁴⁷

É importante lembrar que em *El astillero* se conta a história antiga de “El Chamamé”, que apresenta o artigo “El” como parte do nome, suas primeiras instalações, seus donos e a persistente presença de um cliente “que era un milico con jinetas de cabo”³⁴⁸, conhecido como uma autoridade. Este fiel freqüentador do prostíbulo é em *Cuando ya no importe* o dono do estabelecimento. E, assim como o Juez, seu nome tem a inicial maiúscula: “Autoridá”. A relevância de tal personagem é destacada pelo próprio narrador: “Me fatiga escribir estos recuerdos. Pero la Autoridá es ineludible”³⁴⁹. Ele também revela a relação hierárquica entre os dois:

Pero así, borracho y con su grotesco uniforme, el ojo enrojecido y semituerto, Autoridá era el patrón sin disputa del Chamamé. Inventaba leyes absurdas que se cumplían sin quejas. El juez barajaba papeles y bebía, ausentándose. Mucho tiempo pasaba entre sus llamados silenciosos, el curioso garabato de los dedos. Enseguida el secreteo de cabezas juntas y el Autoridá se erguía obediente y resuelto, se acercaba a la mesa del condenado y no necesitaba murmurar órdenes para que el indeseado se levantara y saliera a la noche.³⁵⁰

³⁴⁵ *Cuando ya no importe*, p. 124.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *El astillero*, p. 160.

³⁴⁹ *Cuando ya no importe*, p.81.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 82.

Apesar disto, o narrador ignora qual dos dois ditava os regramentos do negócio, se o “Señor Juez o el milico de mierda”³⁵¹. Ele ainda revela que o sobrenome de Autoridá tinha um “M” como inicial. A referida letra inevitavelmente nos leva a uma conhecida autoridade de Santa María: o comissário Medina.

Chefe do destacamento policial³⁵², Medina é o “homem da lei”. Em sua profissão, ainda que tenha alguma autonomia para deter ou liberar alguém, sempre deve acatar as decisões de um juiz. No encontro com o Juez, em *Dejemos hablar al viento*, é este quem prevalece, revelando coisas que caberiam à função de Medina, como por exemplo, anunciar a morte de Seone, suposto filho daquele, e achar o bilhete ocultado pelo corpo do cadáver³⁵³. Estes são motivos para aumentar o ódio que o comissário sente pelo Juez: “Miraba sólo a Medina y éste comprendió y recordó que odiaba a aquel hombre, sin haberlo visto nunca, desde el principio de su vida, tal vez desde antes de nacer”³⁵⁴. Igualmente, Díaz Grey, apesar da suposta amizade, tem-lhe rancor: “El juez. Y a ese hijo de mala madre hay que llamarle usía”³⁵⁵.

Também o médico de Santa María se apresenta nessa relação de autoridade e assinatura. Em *La vida breve*, por exemplo, é por intermédio dela que Elena Sala e seu marido conseguem comprar morfina. Em “La casa en la arena”, Díaz Grey está envolvido em um ilícito negócio de receitas da mesma droga no qual sua função é assiná-las. Em *Dejemos hablar al viento*, como nos mostra Ferro, é o médico quem deve “con-firmar lo que ha visto el juez”³⁵⁶.

Na realidade, o que se esconde sob essas remissões a assinaturas e autoridades é uma vez mais a questão do nome de autor e nome próprio. Como costuma observar a crítica onettiana, a figura do Juez de *Dejemos hablar al viento* faz referência ao personagem Onetti de *La vida breve*. Sonia Mattalia, por exemplo, destaca tal relação e ademais considera o Juez um autor implícito³⁵⁷. “Aunque el nombre del autor no aparece en el texto como sí sucedía en

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Essa função é desempenhada pelo referido personagem nos romances *Juntacadáveres*: “Medina estaba junto a la cortina del reservado; como jefe del destacamento era responsable de que la lacra abandonara Santa María”, p. 230; *Dejemos hablar al viento*: “No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya Comisario, ya jefe del Destacamento”, p. 30; *El astillero*: “Fue [Larsen] hasta el teléfono y marcó sin fe el número./ —Jefatura— dijo la voz dormida del hombre./ —Para hablar con Medina [...]/ —Medina —silabeó la voz, ronca y aburrida./ [...] —¿Comisario?/ —Sub. Y me jubilo”, pp. 198, 199. E também no conto *El perro tendrá su día*: “—Perdón, don Jeremías. [...] usted no fue a Buenos Aires el viernes./ —Medina o comisario. Yo fui a Buenos Aires el viernes”, p. 411.

³⁵³ *Dejemos hablar al viento*, p. 245.

³⁵⁴ Ibid., p. 244.

³⁵⁵ Ibid., p. 231.

³⁵⁶ FERRO, Onetti/*La fundación imaginada...*, p. 367.

³⁵⁷ MATALIA, Sonia. *Dejemos habla al viento...* In: *La obra de Juan Carlos Onetti*, p. 191.

La vida breve, sin embargo se alude al momento en que se nombraba a Onetti en aquella novela por medio de otra referencia intratextual [...]”³⁵⁸. A passagem a que se refere a crítica é o estranhamento do comissário perante o Juez e que alude ao personagem de nome Onetti de *La vida breve*, o qual apresenta as mesmas características do Juez:

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.³⁵⁹

Características que também coincidem com a imagem física do escritor Juan Carlos Onetti, que penetra em sua própria obra, que volta a ela, exclusivamente no caráter de convidado. Como diz Barthes sobre a ficcionalização do autor: “Não é que o autor não possa ‘voltar’ no Texto, no seu texto; mas será a título de convidado [...]”³⁶⁰.

Outras alusões ao nome de Onetti, como já dissemos, aparecem através de suas iniciais. Em “Tan triste como ella”, o bilhete que abre o conto é assinado por “J.C.O.”³⁶¹. Estas mesmas três letras também surgem em “La novia robada” na voz do narrador: “Porque es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmas sin firma: J. C. O. Yo lo hice muchas veces”.

Esta citação nos é de extrema importância, pois indica explicitamente a anulação de toda assinatura no interior do *corpus* onettiano. Assinaturas sem assinaturas e iniciais que se pretendem nome próprio e nome de autor, são, na verdade, *pseudos*, falsos nomes. A imagem do guarda-chuva nos sugere a ocultação da identidade, o rosto encoberto que se protege do reconhecimento. Proteger-se da chuva seria impedir a limpeza para manter-se sujo. O uso do guarda-chuva pode então provocar a indistinção dos nomes próprios, gerar equívocos e dúvidas. Derrida em *La carte postale* aponta uma suposta troca de guarda-chuvas em uma cena de escrita entre Sócrates e Platão. Na imagem do cartão ocorre uma inversão, o primeiro assume o posto de escritor, logo “Sócrates, aquele que não escreve”³⁶², enquanto o outro parece ditar-lhe o que escrever. Aliado a isto está o fato de a inicial do nome de Platão estar em minúscula. Derrida se pergunta se o autor da gravura não teria se enganado nas indicações dos referidos nomes.

³⁵⁸ Ibid., p. 205.

³⁵⁹ *Dejemos hablar al viento*, p. 244.

³⁶⁰ BARTHES, *O rumor da língua*, p. 76.

³⁶¹ “Tan triste como ella”, *Cuentos completos*, p. 293.

³⁶² NIETZSCHE, apud Derrida, *Gramatologia*, p. 7.

Il s'est trompé ou quoi, ce Mathew Paris, trompé de nom comme de chapeau en plaçant celui de Socrate au-dessus de la tête de Platon, et vice versa? Au-dessus de leur chapeau, plutôt, plat ou pointu, comme un parapluie cette fois. Du nom propre comme art du parapluie. Il y a du gag dans cette image. Cinéma muet, ils ont échangé leurs parapluie, le secrétaire a pris celui du patron, le plus grand, tu as remarqué la majuscule de l'un, la minuscule de l'autre surmontée encore d'un petit point sur le p [...].³⁶³

A inversão que indica Derrida pode ser vista como um possível confronto entre narrador e autor no corpus onettiano. Talvez o ódio que alguns personagens sintam pelo Juez seja resultado de um frustrado desejo de aceder ao lugar de autor, visto que um narrador, quando não assina, só narra com a permissão daquele. O Juez neste ponto assemelha-se a Deus, a Brausen. Pode esta inversão também ser a transposição pai/filho: “S. est P., Socrates est Plato. Son père et son fil, donc le père de son père, son propre grand-père et son propre petit-fils”³⁶⁴. A esta relação, a imagem da troca dos papéis entre os dois filósofos gregos, Derrida a considera uma “incroyable chicane de filiation et d'autorité, cette scène de famille sans enfant où le fils plus ou moins adoptif, légitime, bâtard ou naturel, dicte au père l'écriture testamentaire qui aurait dû lui revenir”³⁶⁵. Ferro, também percebe essa mudança de lugar, mas na relação de Medina e seu suposto filho, quando este, no bilhete deixado ao pai, diz: “Hijo de mala madre, no te preocupes más yo maté a Frieda. Julián Seoane”³⁶⁶. Para o crítico, o filho ao chamar o pai de filho transmite-lhe toda culpa pelo sucedido³⁶⁷. E Medina, um narrador, tenta usurpar o lugar do pai, de “Dios Brausen”: “Mucho tiempo atrás, cuando todos teníamos veinte años o pocos meses más, cedí a la tentación de ser Dios [...]”³⁶⁸. Mas como fazê-lo se sua própria criação, o filho, é anônima, isto é, não leva seu sobrenome³⁶⁹.

Por outro lado, podemos ver o ódio ao Juez como rechaço a uma centralização de poder. Isto fica mais claro se recordamos que o Juez é uma referência direta ao personagem Onetti de *La vida breve*. Este, lembremos uma vez mais, agora nas palavras de Roberto Ferro, “no es, obviamente, co-referencial con el nombre que en la tapa del libro asume la propiedad de la novela, es un artificio de novelización, forma parte del relato de Brausen”³⁷⁰; e também, segue o crítico, nunca narra e sua voz só aparece com permissão do narrador, Brausen. Além

³⁶³ DERRIDA, Jacques. *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1997, p. 18.

³⁶⁴ Ibid., p. 54.

³⁶⁵ Ibid., p. 68.

³⁶⁶ *Dejemos hablar al viento*, p. 245.

³⁶⁷ “En el mensaje hay una inversión, el hijo llama al padre hijo, luego le transmite la carga de la culpa y en el orden de motivos de la paternidad lo envía a Brausen, el padre de todos, y a su intento, por la vía de la escritura, de ‘ser Dios’”. FERRO, *Onetti/La fundación imaginada...*, p. 362.

³⁶⁸ *Dejemos hablar al viento*, p. 22.

³⁶⁹ É interessante notar que, nesse caso, a relação pai/filho toma a mesma dimensão da relação autor/ obra. A dúvida quanto à paternidade de Medina pode ser vista também como trabalho de uma atribuição.

³⁷⁰ FERRO, op. cit., p. 370.

do mais, ele não transcende e não se instaura como pai de todos, no entanto, é ele, na pele do Juez, que chama o médico Díaz Grey de “hijo fiel”, autodeterminando-se, assim, pai por elisão³⁷¹. Para Ferro, “La aparición de Onetti es un juego paródico, el que tiene el nombre del padre es un efecto de lectura, ingresa en el mundo imaginado por uno de sus hijos metafóricos, participa desde adentro, no trasciende”³⁷².

Desse modo, sendo o Juez, em determinada instância, o personagem Onetti e, este, por sua vez, adquirindo o *status* de pai, aproxima-se e confunde-se com Deus Brausen, Pai Brausen e Fundador Brausen, que como dissemos, torna-se autor por atribuição. O Juez, dentro desse quadro, apresenta-se como um ícone da autoridade que sobrevém da autoria. Não é, portanto, gratuito que Medina repudie Brausen, assim como o Juez: “Porque estaba harto, porque me asfixiaba, porque odiaba a Brausen”³⁷³, afirma o comissário em resposta à indagação de Larsen quanto à fuga daquele de Santa María. Rechaçar Brausen e o Juez pode, pois, representar o repúdio a qualquer personagem que aluda uma posição de poder, de autoridade, de centralização autoral, já que pelo menos Medina cedeu à tentação de ser Deus.

Há em *Cuando ya no importe* uma passagem que ilustra bem a discordância narrador/autor. Trata-se do momento em que Carr, no Chamamé, consegue ver a marca do whisky do Juez: “Se llamaba *Only Proprietor*, marca para mí desconocida”³⁷⁴. Enquanto o Juez afirma sua autoridade e sua exclusividade como proprietário, dono, metaforicamente pelo nome da bebida, Carr ao declarar que a desconhece está, na verdade, querendo ressaltar sua recusa ao que concerne à expressão “único proprietário”, logo, único autor, visto que o nome próprio faz desaparecer o único.

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Ibid.

³⁷³ *Dejemos hablar al viento*, p. 137.

³⁷⁴ *Cuando ya no importe*, p. 81.

SOBRE ASSINATURA

Logo que recuperava a palavra dizia: “Meu” ou “Meu querido”, seguidos um ou outro do meu nome de batismo, o que, atribuindo ao narrador o mesmo nome que o autor deste livro, daria: “Meu Marcel”, “Meu querido Marcel”.

Ai! agora, ainda às vezes acontecia que ela lhe escrevsse de un restaurante ou de un hotel em papel que trazia impresso o nome do estabelecimento; mas era como letras de fogo que o queimavam.

Proust

A tentativa contra o falso

Beatriz Fraenkel, em seu artigo “La firma como corrupción del escrito”, faz um estudo histórico da evolução da assinatura e mostra de que maneira ela se desenvolveu de selos de validação real à forma que hoje conhecemos, o autógrafo do nome próprio. Nesse percurso, fica claro a busca por uma maneira eficaz de combater a corrupção daquilo que se assina. Segundo a pesquisadora, foi a partir de 1554, na Europa, por determinação real, que se abandonou o selo pela obrigatoriedade da assinatura. Assim sendo, todo e qualquer sujeito devia representar sua identidade através de um signo gráfico, privilégio, até então, da minoria letrada. Este novo identificador escrito, no entanto, não podia ser qualquer coisa ou palavra escrita, deveria, sim, ser o nome próprio do assinante. Inicialmente, assinava-se apenas o nome único, só mais tarde veio o acréscimo do patronímico, que garantiria a “transmissão hereditária do sobrenome”¹.

Ainda na idade média, a palavra assinatura não existia. Usava-se, então, para determinar tal substantivo, a palavra *signum*, oriunda do verbo latino *signo*. *Signatura*, nessa época, era um termo utilizado pelos copistas, que determinava o signo inserido nos pés das folhas de um livro com o intuito de marcar seus pares. A *signatura*/assinatura não é uma evolução desse termo técnico dos copistas. No entanto, essa falta de filiação leva à seguinte questão: “del mismo modo que la *signatura* permitía a los copistas coser correctamente el libro, la firma contribuye a mantener la coherencia del universo del escrito”².

Era comum na época medieval a cultura da “filacteria”, que eram lâminas que traziam gravuras de personagens com uma espécie de flâmula. Estas podiam ter sua superfície virgem ou conter uma escrita. As mensagens variavam muito e indicavam um ensinamento, uma ordem, uma prescrição ou a exposição de uma idéia. É interessante notar que as “filacterias” podem ser comparadas aos balões das histórias em quadrinhos que têm a função de apontar seu enunciador. Nas “filacterias” o discurso pertencerá àquele que a estiver segurando³.

As lâminas com “filacterias” eram também usadas para obrigações jurídicas. Desse modo, representava-se, por exemplo, a entrega de um contrato. Ou seja, tinha-se na lâmina a gravura de ambas as partes, os contratantes, segurando cada um uma ponta da “filacteria”. Instaurava-se, assim, a partir desse momento o “quirógrafo”. Isto significa que o texto do

¹ FRAENKEL, Béatrice. La firma como corrupción del escrito. In: BOTTÉRO, Jean (Org.). *Cultura, pensamiento, escritura*. Madrid: Gedisa, s/d, p. 77.

² Ibid., p. 78.

³ Ibid., p. 80.

contrato era escrito pelo punho dos próprios contratantes, duas ou três vezes em uma mesma folha. E a palavra *cyrografum* era inscrita entre os textos e depois recortada ao meio. Assim sendo, cada contratante dispunha de uma versão do contrato com uma parte da palavra que se encaixava perfeitamente à outra versão⁴. Com isso, o uso do “quirógrafo” tinha o intuito de proporcionar a pose a um documento autêntico e confiável, que não provocasse dúvidas quanto a sua autoria, que desse validade às palavras nele contidas⁵.

A preocupação com a fiabilidade do texto, traz, desde aproximadamente o século XIII, ações contra sua corrupção que se dá pela transmissão de cópias, é o que acontece com as traduções. Para salvaguardar-se desse “mal” recorre-se, então, ao original. Exemplo disso é Quintiliano que quando quer sustentar autenticidade dos ditos de Cícero ou de Vírgilio esclarece que os autógrafos foram consultados. Quintiliano o faz porque sabe que esse é um argumento de autoridade. É aí que reside o prestígio do original: foi escrito e assinado pelo autor, sem deturpações dos copistas⁶.

É autêntico o documento que traga data certa, com autor e procedência conhecidos. Quanto à mensagem nele contido não é, ou raramente o é, contestada em sua veracidade, porque, diferentemente do texto literário, não será reproduzida para passar de mão em mão. É, portanto, característica de um documento jurídico ser único e irreproduzível. Desponta-se daí a importância de sua conservação, principalmente antes do século XIV quando ainda não havia registros de atos jurídicos⁷.

Eram abundantes, na idade média, as falsificações de documentos, que têm seu correspondente na corrupção, ou falsificação, dos textos literários. Quando isso ocorria o procedimento era checar a “fonte”, mas não em busca do autógrafo original, senão da mão que redataria o documento. A vítima fazia, assim, o reconhecimento de seu “ornamento”, de seu signo pessoal. Essas rubricas eram de estilo criptográfico, de extrema complexidade⁸. Eram, na época carolíngia, compostas de Notas Tironianas, pelas quais o autor reconhecia sua própria assinatura e somente ele sabia o que estava escrito. Hoje em dia, o cotejamento de uma assinatura falsa com a autêntica se dá por meio de análise estilística⁹.

A assinatura moderna é, pode-se assim dizer, a união do “autógrafo” com o “quirógrafo” e apresenta dupla função técnica, contesta a falsificação e opõe-se à corrupção

⁴ Ibid., p. 81.

⁵ Ibid., p. 83.

⁶ Ibid., p. 84.

⁷ Ibid., p. 86.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 87.

do documento. Também está em jogo sua função simbólica, “pues al firmar uno se compromete”¹⁰. Isto é, o não cumprimento de um compromisso assinado macula a honra do sujeito, que desloca, assim, o valor do documento para si mesmo¹¹.

Copyright

Analisemos, agora, as idéias de Derrida sobre assinatura e autoria expostas em *Limited Inc.* Nesse livro, que “nasceu” como resposta do filósofo à crítica feita por John R. Searle — que discordara da leitura feita por aquele das teorias de Austin— a seu texto *Assinatura Acontecimento Contexto*, Derrida mostra que a sobreposição de uma assinatura e uma autoria não possui lugar tão garantido como pode parecer.

Para Austin, segundo Derrida, um discurso oral abriga inevitavelmente a sua fonte; bem como em um discurso escrito, tal fonte é assegurada pela assinatura. Derrida entende, então, que se pode chamar de assinatura oral a presença do autor, ou seja, aquele que enuncia. Já uma assinatura escrita implica a não-presença do signatário. Ademais, esta última marca uma presença constante. Isto é, foi presente num agora passado e terá um agora futuro. Desse modo, há sempre uma permanência geral — ou uma restância — inscrita na assinatura. Fato este que Derrida chama de “a originalidade enigmática de todas as rubricas”¹². É preciso, portanto, que haja uma “reprodutibilidade pura de um evento puro”¹³ para que ocorra a vinculação à fonte. Mas, “existe algo assim? A singularidade absoluta de um evento de assinatura produz-se alguma vez? Há assinaturas?”¹⁴. São essas questões que Derrida pontua e confirma, dizendo que os efeitos da assinatura são muito comuns no cotidiano. Sem embargo, “a condição de possibilidade desses efeitos é simultaneamente [...] a condição de sua impossibilidade, da impossibilidade de sua pureza rigorosa”¹⁵. Desse modo, para funcionar, uma assinatura deve “destacar-se da intenção presente e singular de sua produção”¹⁶, daí seu caráter repetível, iterável, imitável.

¹⁰ Ibid., p. 88.

¹¹ Ibid., p. 89.

¹² Derrida, J. *Limited Inc.*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991, p. 35.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., p. 36

¹⁶ Ibid.

Em resposta à crítica escrita por Searle (*Reiterating the differences: A reply to Derrida*) a *Assinatura acontecimento contexto*, Derrida destaca a maneira como o crítico marca seu texto (“Copyright © by John R. Searle”¹⁷) e questiona o porquê dessa atitude. Seria por medo de que alguém lhe roubasse sua produção original? “Quem sonharia em subscrever ou imitar sua assinatura?”¹⁸. Dois dados a mais são ressaltados. Primeiro, é a posição do *copyright*; segundo é a data, 1977, acrescentada à mão, abaixo de ©. Derrida ainda pergunta: “Que é um *copyright* para enunciados que pretendem seriamente atingir a verdade?”¹⁹, visto que Searle se propõe a fazê-lo.

O *copyright* perde sua validade caso uma verdade dita seja realmente uma verdade. Pois desse modo, o que Searle diz poderia ter sido antecipadamente reproduzido. Isso, para Derrida, justifica “a angustia e a compulsão de carimbar o verdadeiro”²⁰. No entanto, seu selo já foi anteriormente roubado.

Derrida coloca em xeque a autenticidade do *copyright* e do seu “autor”:

É uma assinatura? [...] como eu poderia estar certo de que o próprio John R. Searle (quem é?) seja um autor? Talvez seja alguém de sua família, sua secretária, seu advogado, seu conselheiro fiscal; o *manager* da revista, um farsante ou um homônimo?²¹

Como determinar com certeza tal autoria? A dúvida toma uma proporção maior quando se pensa na dívida que Searle tem com os companheiros que leram e discutiram com ele *Assinatura acontecimento contexto*²². Para Derrida, o *copyright* de Searle deveria, a partir dessa dívida, torná-lo “dividido, multiplicado, conjugado, partilhado”²³, pois H. Dreyfus e D. Searle contribuíram para a tessitura do texto e, sem dúvida, ele próprio, Derrida: ““Eu” pretendo, pois, também o *copyright* da *Reply*”²⁴. E em outro momento ele dirá que [...] “a mão do outro que assinou *Sec*²⁵, ditou, por trás, a *Reply*²⁶“. Por tal motivo Derrida vê nesse episódio uma sociedade do *copyright*.

¹⁷ Ibid., p. 44.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid. p. 45.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 46.

²² ““Tenho uma dívida para com H. Dreyfus e D. Searle pela discussão disto com eles””. Ibid.

²³ Ibid., p. 47

²⁴ Ibid.

²⁵ *Sec* é a abreviação em francês de *Signature événement contexte*.

²⁶ Ibid., p. 68.

Para ilustrar essa multiplicidade de firmas, Derrida se reporta ao subtítulo “Assinaturas” de seu texto. Mais do que assinalar que a assinatura se multiplica, o plural indicaria que ela faz parte do texto e é objeto do texto, e como determinar que ela esteja fora ou dentro do texto, isto é, se faz parte do espaço textual ou não. Derrida ainda indaga sobre quem assinou *Assinatura acontecimento contexto* e quem falsificou o nome na nota entre parênteses. Por fim, “pode-se confundir signatário e autor?”²⁷. Derrida acende mais a discussão quando se propõe — ou melhor, jura — mostrar que sua assinatura manuscrita²⁸, não a impressa, mas aquela primeira que deu origem às reproduções tipográficas, não é de seu punho²⁹.

As respostas de Derrida não são imediatas. É, pois, cerceando a problemática da assinatura inserida na sociedade do *copyright* que as coisas se complicam e se aclaram. Derrida a chamará agora de “sociedade mais ou menos anônima” e utilizará a expressão “três + n autores” para designá-la, isto, dada a dificuldade de se nomear a origem certa, de saber quem verdadeiramente responde pela *Reply*³⁰. Diante dessa coletividade autoral, Derrida decide que o melhor é atribuir-lhe a designação em francês de “*Société à responsabilité limitée*” (*Sarl*), que se assemelha a *limited inc*, mas não a traduz. Ironicamente diz: “É para lembrá-lo e não para atrair o corpo de seu nome na minha língua, com dois *ee* a menos, que faço explodir o selo (despedaçado ou dividido) de Searle”³¹.

Essa explosão autoral, que poderíamos talvez chamar de dissiminação de assinaturas, Derrida a identifica também dentro de seu próprio texto: “*Sec* [...] o único [...] a portar, dentre outras assinaturas, a ‘minha’ e mais de uma vez, em autêntico *fac-símile*”³². Em outra passagem lê-se que *Sec* possui “assinaturas difíceis de localizar”³³.

Mas onde reside tal dificuldade? Certamente na capacidade de um texto, de uma marca, funcionar na ausência completa de seu “produtor” ou de seu destinatário. É o que Derrida aí chama de iterabilidade³⁴, ou seja, a capacidade de a escrita poder ser repetida

²⁷ Ibid., p. 48.

²⁸  J. DERRIDA

²⁹ Ibid., p. 50.

³⁰ Ibid., p. 53.

³¹ Ibid.

³² Ibid., p. 64.

³³ Ibid., p. 66.

³⁴ Mas iterabilidade não é simplesmente repetição do mesmo, ela carrega também a característica da alteração: “C’est sur ce concept de répétition qu’il aurait fallu insister, plus précisément sur le concept d’itérabilité, qui, comme *itara*, dont vient le mot, dit à la fois la répétition du même et l’altération”. DERRIDA, Jacques. *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996, p. 46.

invariavelmente e que a caracteriza como tal³⁵. Searle contesta essa idéia e para explicar seu ponto de vista apresenta o exemplo da *shopping list*³⁶. Segundo Searle, uma escrita pode funcionar na presença do emissor e do receptor, basta imaginar um indivíduo com sua lista de compras, escrita por ele próprio e destinada a ele mesmo. Na verdade, Searle engana-se ao crer que está indo de encontro ao pensamento de Derrida, posto que este não afirma o contrário. Mas rebatendo a presumida crítica, Derrida diz que “O receptor e o emissor da *shopping list* não são os mesmos: mesmo que portem o mesmo nome e estejam seguros da identidade do eu”³⁷. Isto porque tanto um quanto o outro se reportam a algo que os precede, que é a “possibilidade positiva da marca”. É importante que se diga que é a possibilidade de ausência que constrói a possibilidade da mensagem no próprio instante em que se escreve. Desse modo, a ausência assinala previamente a marca³⁸. Uma ausência que é uma possibilidade de ausência e que “afasta de si o que ‘parece ter-se escrito *em seu nome*’. É o nome próprio que de repente acha-se afastado de si mesmo. Pode assim transformar-se, secamente, e alterar-se numa multiplicidade mais ou menos anônima”³⁹. Por isso torna-se dificultoso precisar quando Searle torna-se *Sarl*.

Ainda dentro do tema presença-ausência, ao rebater a crítica de não saber distinguir entre “*use*” e “*mention*”, Derrida exemplifica seu ponto de vista com um dos subtítulos de *Assinatura acontecimento contexto*, a saber, “Os parasitas. *Iter*, da escrita: que talvez não exista”. O filósofo comenta que em tal subtítulo há, ainda que não esteja entre aspas, uma citação, uma paródia que, como ele mesmo diz, “talvez” seja críptica. Isto porque esconde uma referência ao título *De essentia rerum materialum; et iterum de Deo, quod existat*⁴⁰, das *Meditações Filosóficas* de Descartes. A questão que Derrida levanta é quanto à necessidade de Descartes de repetir uma constatação que já havia sido efetuada em capítulos antecedentes. Que é essa repetição de um objeto que “não deixa a menor dúvida”⁴¹? Ele não responde, mas faz perceber os pontos de substituição entre título e subtítulo. Derrida, explica que *Sec* ao substituir “Deus” por “da escrita” realiza mais que uma mera substituição. O que ocorre é que

Sec nomeia a escrita nesse lugar em que a iterabilidade da prova (da existência de Deus) *cria escrita*, faz escrever e envolve o nome de Deus [...]

³⁵ Ibid., p. 19.

³⁶ Ibid., p. 71.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., p. 72.

³⁹ Ibid., p. 82.

⁴⁰ “*Sobre a essência das coisas materiais; e, pela segunda vez, sobre Deus, que existe*”. Ibid., p. 115.

⁴¹ Ibid., p. 116.

numa deriva grafemática que impede [...] de decidir se Deus é mais que o nome de Deus, se significa “normalmente” ou se “cita” [...].⁴²

Derrida esclarece que o “talvez não exista” do subtítulo não opõe Deus e escrita em seus conceitos, ou valores de suas existências, senão que toca na questão da existência em geral, mais pontualmente, no que concerne a ela e sua “relação com o nome e a referência”. O “talvez” ainda marca, a partir de sua possibilidade grafemática, a desvinculação da escrita da autoridade de um discurso ontológico, no qual se inserem noções de presença e ausência. Posto que, “A restância do traço não é nem uma presença, nem uma ausência”⁴³. Voltando ao dilema do “use” e “mention”, Derrida indaga em qual deles o subtítulo de *Sec* se insere. Caso seja em ambos ao mesmo tempo, a questão é: “por onde passa rigorosamente o limite entre o dois”⁴⁴?

Queimar os nomes

Como pensar essas questões na narrativa de Onetti? Cremos que percebendo o quanto nela há de ocultação e dispersão de assinaturas. O nome próprio que se assina, já nome de autor, e que teria como um de seus objetivos unificar textos e dar coerência ao universo do escrito, esse nome assinatura tem, no corpus onettiano, várias alusões, como vimos no subcapítulo “Autoridade”. No entanto, o que podemos chamar de performance propriamente dita do ato de assinar é raro, e acontece apenas duas vezes. E em Onetti a mesma obliteração que ocorre com o nome próprio, podemos igualmente percebê-la no nome assinado e no nome escrito. Desse modo, toda validade de autenticação de autoria pela assinatura é negada. Pois inexistente aí a “compulsão de carimbar o verdadeiro”, visto que Onetti já compreendia que todo selo já está em sua anterioridade roubado e vulnerável à falsificação.

E o roubo mais significativo na história de Santa María é o roubo da “cartulina verde”, ou do título falso. Dissemos isto porque esse ato implica uma série de conseqüências. Uma delas seria que, aí, o falso ameaça a farsa. Gálvez, ao revelar que a tem em seu poder e anunciar que pode entregá-la à polícia, coloca toda a fantasia representada no estaleiro em

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., 117.

⁴⁴ Ibid., p. 118.

xeque, renunciando o fim do jogo. Seria, pois, o nome contido no documento, o nome Jeremías Petrus, que torna objeto do roubo praticado por Gálvez e que Larsen tem o desejo de resgatar. Pois Petrus é o dono da firma, empresa, logo, é aquele que “firma”, assina. O propósito do Gerente Administrativo com o furto poderia, então, ser entendido como uma apropriação do próprio, — uma maneira de reter o nome daquele que arquiteta a farsa do estaleiro, aquele que possui as iniciais de Deus — mas não com o intuito apenas de tomar-lhe o posto, gozando ilusoriamente de seu poder⁴⁵, senão de devolvê-lo a quem ele, bem como outros personagens, considera o dono original de todos os nomes: o “juez” ou o Juez, Dios Brausen, o Fundador. Se nos reportamos ao repúdio que Medina sente em relação ao Juez por uma centralização de poder⁴⁶, podemos dizer que Gálvez age ao contrário, isto é, fomentando o poder de um “juez”.

Larsen, por outro lado, em seu desejo de reaver o título, teria o intuito de fazer sumir a assinatura de Petrus, ou seja, impedir que ela chegue às mãos do juiz. Sem, no entanto, lograr a “cartulina verde”, o título falso, tem sua oportunidade no contrato redigido pelo empresário. No documento, uma certificação que o reconhece como Gerente Geral, consta seu nome e o de Petrus:

Larsen tomó la hoja de cartulina y examinó la escritura floreada pareja y perfecta. “Por el presente documento reconozco al señor E. Larsen como Gerente General de los astilleros de la firma Jeremías Petrus Sociedad Anónima, de cuyo Directorio soy Presidente. Tal designación será motivo de un contrato que por el término de cinco años...”⁴⁷

Ambos os nomes virarão cinza no final do romance: “[Larsen] apartó cuidadoso la jarra con hojas y flores para quemar en la palangana el salvoconducto a la felicidad que le había firmado el viejo Petrus”. O gesto de Junta assemelha-se ao de Brausen em *La vida breve*, que queima as cartas de sua cunhada Raquel:

Fui a buscar entre los perfumes del armario el paquete de cartas de Raquel; las quemé una a una en la pileta de la cocina [...].
Abrí la llave del agua y ayudé a deshacerse al papel carbonizado, las incomprensibles palabras que habían quedado intactas, orladas de luto, fortalecidas y ominosas.⁴⁸

⁴⁵ “No lo guarda [o título falso] para vengarse de Petrus; sólo para creer que algún día, cuando quiera, le será posible vengarse, para sentirse poderoso, capaz de más infamia que el otro”. *El astillero*, p. 155.

⁴⁶ Cf. p. 76 deste trabalho.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁸ *La vida breve*, p. 220.

Pelo menos três nomes são queimados junto com as cartas. Entre eles, Raquel e Brausen, isto considerando que nelas conste o remetente e o destinatário, e também o de Gertrudes, como fica explícito num trecho lido de uma das correspondências⁴⁹. Brausen ainda é responsável por outra cena de destruição de nomes e assinaturas. Trata-se do momento em que ele desenha/escreve o mapa de Santa María:

Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras, calle, avenida, parque, paseo; levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico, alimentado con su pequeño cuerpo inmóvil junto a la ventana del consultorio [...].⁵⁰

Ato seguido à confecção do mapa, Brausen o assina e o rasga em ínfimos pedaços: “Firmé el plano y lo rompí lentamente, hasta que mis dedos no pudieron manejar los pedacitos de papel [...]”⁵¹. Desse modo, rasga sua assinatura e o nome de Díaz Grey. Ainda que essa destruição de nomes, a exemplo dos anteriores, não tenha sido pelo fogo, podemos aludi-lo através do sobrenome do médico, oriundo da língua inglesa, que em sua tradução para o castelhano significa “gris”, isto é, em português, a “cor cinza”, que na língua de Onetti tem seu correspondente em “ceniza”. O nome Grey é ainda homófono da palavra “grei” em português tem o sentido de “sociedade”, “nação”, “povo”⁵².

O ato de queimar cartas, conseqüentemente nomes, funciona, na maioria das vezes, como um meio de esquecimento, como afirma o narrador anônimo de *los adioses*: “Lo único que hice fue quemar las cartas y tratar de olvidarme”⁵³. Mas nenhuma tentativa de apagar pelo artifício do fogo é maior que a de Medina em *Dejemos hablar al viento*. O personagem é o autor intelectual do incêndio que consome a cidade. Mas quem atea o fogo é Colorado, um piromaníaco que, em “La casa y la arena”, é responsável, juntamente com Díaz Grey, pela fogueira que toma a casa. Não tentaremos responder o porquê do ato de Medina, porém, as conseqüências dele sobre os nomes podem ser observadas em *Cuando ya no importe*.

Destaquemos em primeiro lugar a alteração que sofre o nome da cidade, que aparece como uma palavra só: Santamaría. Do mesmo modo, um nome que, por sua vez está contido no nome da cidade, e que aparece com a supressão das letras “S” e “t”, também é mencionado no romance: “Había olvidado el nombre de la muchacha o quise olvidarlo porque presentí que

⁴⁹ Ibid., p. 220.

⁵⁰ Ibid., p. 262.

⁵¹ Ibid., p. 263.

⁵² FERREIRA, *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*.

⁵³ *Los adioses*, p. 125.

no me serviría. No tuve que esperar mucho tiempo para saber que era necesario llamarla, por ejemplo y ya para siempre, Anamaría”⁵⁴. Esse nome, na forma separada, aparece pela primeira vez em *El pozo*: “La edad de Ana María la sé sin vacilaciones: 18 años. 18 años, porque murió unos meses después y sigue teniendo esa edad [...]”. Encontramos outra aparição do nome Ana María em *Juntacadáveres*, na namorada de Marcos Bergner. O nome da cidade e o nome da garota apresentam em comum a elisão do espaço entre dois nomes, permitindo, assim, que se fundam e se confundam.

Na cidade pós-incêndio, a mudança de nomes atinge também os estabelecimentos, lugares tradicionais, e talvez extinguidos pelo fogo, são rebatizados. Como por exemplo, o bar do Berna, que passa a se chamar Brausen:

Fui en un *jeep* y encontré el bar que llamaba *Brausen*. Se me ocurrió que los sanmarianos andaban escasos de apellidos. [...] “Tome lo que más le guste. Aquí tienen de todo desde que le cambiaron de nombre y entró dinero para reformas. [...] Cuando esto era un boliche impresentable, el viejo *Berna*, aquí solía parar un compinche muy querido y que andaba esquivando la pobreza. Supe o me dijeron que por fin le vino la buena racha. Ojalá. Usted comprende que los nombres no se dicen”.

Periódicamente se producían las quiebras, aparecían otros propietarios, se hacían reformas y se inventaban nuevos nombres que intentaban lograr el olvido de tantos fracasos⁵⁵.

E o hotel, que provavelmente fora o “Plaza”, é, depois de muitos nomes, o “Victoria”: “Me dijo que estaba viviendo en el hotel *Victoria*. Este es, por ahora, el último nombre que le pusieron al enorme edificio que, según me cuentan, fue en un tiempo un hotel caro y muy visitado”⁵⁶. Por último temos o “Chamamé”, que traz a ausência do artigo “El”.

O rebatismo indica, de certa maneira, uma renovação positiva. O nome de Brausen, ao substituir o antigo Berna e seus anteriores, é definitivo e promove a prosperidade do estabelecimento. Seu nome age como o poder transformador de Deus. Brausen ainda é uma tentativa de vitória. O bar, com seu novo nome, não permite mais presenças indesejadas, como a do “compinche muy querido”, possivelmente uma alusão a Larsen, visto que ele é o único personagem que categoricamente é narrado como hóspede do bar-pensão Berna: “Díaz Grey preguntó por el señor Larsen, alias Juntacadáveres, en la administración de *El Liberal*, y le dijeron que estaba con licencia, que tal vez lo encontrara en la pensión en los altos del

⁵⁴ *Cuando ya no importe*, p. 143.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 131.

Berna”⁵⁷. Em seu retorno à cidade, depois de sua expulsão, ele novamente se instala no mesmo lugar: “Pagó el almuerzo, con la exagerada propina de siempre, reconquistó su pieza en la pensión de encima del Berna”⁵⁸. E se seu nome verdadeiro figura no livro de registros do hospital de Rosario, em *Cuando ya no importe*, por outro lado, está, mais uma vez, escrito e perdido: “Creo que su mayor orgullo [o de Díaz Grey] fue sacudir la Santamaría pacata contribuyendo en forma clandestina a que el proxeneta danés, *cuyo nombre me dijo y apunté y perdí [...]*”⁵⁹. Assim, o narrador Carr também esquece o nome do farmacêutico Barthé, que seis meses atrás ele havia escrito em seu diário, transcrevendo a fala de Díaz Grey: ““Ahí comenzó mi sospecha. Tal vez no se tratara sólo de vino y alcoholes. Empecé a visitar la farmacia. Barthé ya no estaba [...]”⁶⁰, para depois cair no esquecimento: “Era, según el médico, boticario, obeso y pederasta. No recuerdo el nombre ni que destino tuvo”⁶¹.

Mas como os “nomes não se dizem”, pelo menos os verdadeiros, o narrador —que usa um nome falso, Juan Carr, dado por seu patrão para que ele atue no negócio ilícito do contrabando: ““También tengo otro nombre y profesión para usted””⁶², sente-se afastado de sua identidade e procura resgatá-la apelando seu nome: “Comencé interrogando quien soy, porque no soy otro y estuve repitiendo mentalmente un número infinito de veces mi nombre verdadero, hasta que perdió sentido y lo siguió un gran vacío blanco en el que me instalé sin violencia y era el ser y el no ser”⁶³. Porém, o resultado do exercício verifica-se infrutífero. Seja, talvez, por isso que Carr sinta o mesmo desejo de Medina, queimar o escrito: “Es curioso que en momentos de grave tristeza y de mil pequeñas nostalgias que se juntan para herir, nunca demasiado, mire el cuaderno en que apunto con algo de satisfacción absurda y ganas de quemarlo”⁶⁴.

De todas as cinzas provocadas pelos personagens ou em seus desejos de cinza, podemos ler uma tentativa de destruição da memória. Pois, como afirma Derrida, a cinza é aquilo que, tal como o “rastros, resta sem restar”:

[...] la cendre, c’est évidemment une trace [...] mais “cendre” dit mieux ce que je voulais dire sous le nom de trace, à savoir quelque chose qui reste

⁵⁷ *Juntacadáveres*, p. 39.

⁵⁸ *El astillero*, p. 30.

⁵⁹ *Cuando ya no importe*, p. 140, grifo nosso.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁶¹ *Ibid.*, p. 142.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁶³ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 167.

sans rester. Qui n'est ni présent ni absent; qui se détruit lui-même, soi-même, qui se consume totalement, qui est un reste sans reste.⁶⁵

A cinza é, na verdade, uma não-memória absoluta que testemunha o desaparecimento da memória:

La cendre n'est pas! La cendre n'est pas, cela signifie qu'elle témoigne sans témoigner. Elle témoigne de la disparition du témoin, si on peut dire. Elle témoigne de la disparition de la mémoire. Quand je garde un texte pour mémoire, ce qui reste là n'est pas la cendre, apparemment. La cendre, c'est la destruction de la mémoire elle-même; c'est un oubli absolument radical, non seulement l'oubli au sens d'une philosophie de la conscience, d'une psychologie de la conscience, c'est même l'oubli dans l'économie de l'inconscient par refoulement. Le refoulement n'est pas l'oubli. Le refoulement garde la mémoire. La cendre, c'est une non-mémoire absolue, si l'on peut dire.⁶⁶

E o que quer ser esquecido é, precisamente, o nome próprio. Pois, assim como o nome inscrito no interior da obra se torna coisa, monumentaliza-se e desaparece, a cinza apaga o nome da vítima incinerada:

Le malheur absolu - et c'est le malheur de la cendre -, c'est que le témoin disparaît. La cendre est une destruction de la mémoire, et telle que le signe même de la destruction est emporté. Le nom de la victime est effacé. Il s'agit aussi du paradoxe du nom, qui est le même que celui de la date. Le nom est l'appellation d'une singularité mais aussi, dans la possibilité de répéter cette appellation, c'est l'effacement de cette singularité. Nommer et faire disparaître le nom, ce n'est pas forcément contradictoire. D'où l'extrême danger et l'extrême difficulté qu'il y a à parler de l'effacement des noms. Quelquefois l'effacement du nom est la meilleure sauvegarde, quelquefois c'est la pire "victimisation". Ce *double bind* sur lequel nous revenons tout le temps rend impossible une décision déterminée ou déterminable quant à ce qui vaut mieux: bien souvent inscrire le nom, c'est effacer le porteur du nom.⁶⁷

Apagar pelo fogo, transformar tudo em cinzas é, assim, uma maneira de não deixar qualquer vestígio de um passado, da lembrança de uma forma, de um nome, pois: "La différence entre la trace 'cendre' et d'autres traces, c'est que le corps dont la cendre est la trace a totalement disparu, il a totalement perdu ses contours, sa forme, ses couleurs, sa détermination naturelle. Non identifiable"⁶⁸.

⁶⁵ DERRIDA, *Points de suspension*, p. 222.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid., p. 403.

⁶⁸ Ibid., p. 405.

O que percebemos na narrativa de Onetti é uma tendência a dificultar a identificação, principalmente quando nos perguntamos quem *ficcionalmente* assina o que lemos. Sem a garantia de um nome que responda a questão e incomodados pelo anonimato, como diz Foucault, pressentimos que há, na realidade, vários nomes e nenhum nome ao mesmo tempo, para assumir uma responsabilidade autoral. É como se tudo funcionasse, a exemplo da empresa de Petrus, tal qual uma sociedade anônima, onde os nomes dos acionistas são, de certo modo, negados pela característica da coletividade social que fazem parte, ou seja, sem nome. É a sociedade do *copyright* que nos fala Derrida.

Mas no universo onettiano, o direito de cópia não interessa e a assinatura, ou sua possibilidade, não é uma segurança contra a corrupção do escrito, ainda que seja de “escritos sagrados”. Referimos-nos ao trecho de um texto que Larsen, em *Dejemos hablar al viento*, oferece a Medina para que este o leia.

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.⁶⁹

Este fragmento faz parte, com algumas supressões, ou corrupções, de uma passagem de *La vida breve*.

...Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer —que desaparecía detrás del biombo para salir con el busto desnudo, volvía a esconderse sin impaciencia y regresaba vestida—, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. “No quiero algo decididamente malo —me había dicho Julio—; no una historia para revista de mujeres. Pero sí un argumento no demasiado bueno. Lo suficiente para darles la oportunidad de estropearlo”.

Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Sigilosamente, lento, salí de la cama y apagué la luz. Fui caminando a tientas hasta llegar al balcón y palpar las maderas de la celosía, corrida hasta la mitad. 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.⁷⁰

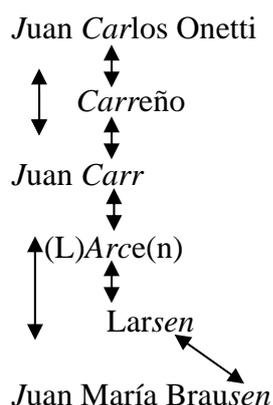
É certo que também podemos considerar o inverso, isto é, de que o texto corrompido seja o de *Dejemos hablar al viento*, sendo praticamente inviável determinar qual vem antes do outro.

⁶⁹ *Dejemos hablar al viento*, p. 138.

⁷⁰ *La vida breve*, p. 20, grifo nosso.

Isto compromete, pois, a noção de corrupção. Como não podemos apontar o texto original, certificado por uma assinatura, a ausência dela contribui para transformar o que poderia ser visto como corrupção em texto legal, justamente porque não existe aí a pretensão de “carimbar o verdadeiro”.

Mesmo porque em Onetti há, como afirma Derrida sobre seu texto “Assinatura contexto acontecimento”, “assinaturas difíceis de localizar”⁷¹. Dificuldade que advém da amálgama de nomes que se fundem, constituem-se e se confundem. Podemos, assim, pensar em uma sociedade do tipo “três + n autores”. Para tanto, partimos do nome de alguns personagens entre eles, Juan Carr e Carreño nos quais percebemos partículas do nome Juan Carlos Onetti, formando o que chamamos de “Los Carr”, Carlos ao contrário. Também ao contrário, encontramos “car” em Arce, que com o acréscimo de duas letras, “L” e “n”, lê-se Larsen. Já o nome deste comporta uma parte do nome de Brausen, “sen”. O que pretendemos é demonstrar que os nomes se permealizam, passam um pelo outro em sentido duplo, ou mão dupla, mãos que fazem a escrita. Os nomes na narrativa Onettiana são porosos, a exemplo da “pierre ponce” de Francis Ponge, o que permite que eles se conectem uns aos outros como se estivessem “em rede”, tal é a sugestão do nome “Onetti”, que pode ser lido como “on net”, expressão do idioma inglês, que significa, “em rede”. Por fim, essa ligação também se faz presente pela coincidência da inicial “J” em vários nomes: *Jorge Malabia*, *Juntacadáveres*, *Jeremías Petrus* e *Jerónimo*, como mostra o esquema abaixo:



Mas uma assinatura, como afirma Derrida, não é apenas múltipla pela característica de comprometer vários nomes, senão por se afastar de si própria e não permitindo que seu espaço, seu topos, se deixe capturar por um nome assinado.

⁷¹ DERRIDA, *Limited Inc.*, p. 66.

La signature - et qu'on le veuille ou non - est multiple, ce qui ne veut pas dire seulement qu'elle engage plusieurs noms patronymiques mais qu'elle s'écarte d'elle-même, avant l'effet de nom propre, dans des scènes, des localités et des forces espacées, un inconscient, un corpus dont ni la topique ni l'économie ne se laissent rassembler dans le *vocabulaire* d'une signature nominale ou d'une firme.⁷²

Essa maneira de ver a multiplicidade da assinatura se liga, em certa medida, à terceira modalidade de assinatura dentre as três que Derrida destaca em *Signéponge*.

A primeira é o que ele chama de “assinatura em sentido próprio”, que é, na verdade, a escrita do nome próprio e que tende a identificar, autenticar o indivíduo que assina o nome:

[...] la signature au sens propre “représente le nom propre, articulé dans une langue et lisible comme tel: acte de celui qui ne se contente pas d'écrire son propre nom (comme s'il remplissait une fiche d'identité) mais s'engage à authentifier (si c'est possible) qu'il est bien celui qui écrit: voici mon nom, je ne réfère à moi-même, tel qu'on me nomme, et je le fais, donc, en mon nom, je me réfère à moi-même, tel qu'on me nomme, et je le fais, donc, en mon nom. Je soussigné, j'affirme [...]”⁷³

O segundo tipo de assinatura diz respeito às características individuais de um autor que marca sua obra de maneira inconfundível, ou seja, são “[...] marques idiomatiques qu'un signataire abandonnerait ou calculerait dans son produit. [...] On s'appelle cela, parfois, le style, l'idiome inimitable d'un écrivain, d'un sculpteur, d'un peintre ou d'un orateur”⁷⁴. A terceira modalidade é a “assinatura geral” ou “assinatura da assinatura”, que o próprio Derrida considera a mais complexa, e que é a possibilidade de a escrita se assinar, tornando-se acontecimento e, assim, a assinatura do outro:

Et troisièmement, là c'est plus compliqué, on peut appeler signature générale, ou signature de la signature, le pli de la mise en abyme quand, à l'instar de la signature au sens courant, l'écriture se désigne, décrit et inscrit elle-même comme *acte* (action et archive), se signe avant la fin en donnant à lire: je me réfère à moi-même, ceci est *de l'écriture*, je suis écriture, ceci est de *l'écriture*, ce qui *n'exclut rien* puisque, quand la mise en abyme réussit, donc quand elle s'abime et fait événement, c'est l'autre, la chose comme autre qui signe⁷⁵.

⁷² DERRIDA, *Points de suspension*, p. 64.

⁷³ Id. *Signéponge*, p. 46.

⁷⁴ Ibid., p. 47.

⁷⁵ Ibid.

Entendemos esse terceiro nível de assinatura, essa auto-assinatura da escrita, como a possibilidade de multiplicação das assinaturas. Pois, considerando que a assinatura se afasta de si mesma — e isto, suponhamos, significa dizer que seu lugar está sempre vazio, sempre disponível a ser incessantemente preenchido e apagado pelo outro — a escrita se insere nesse espaço do afastamento e se auto-nomeia e se auto-assina, ou seja, monumentaliza-se a ponto de tornar-se coisa, e ao dizer “eu me refiro a mim mesma”, “*eu* sou escrita”, esse “eu” já não é mais portador de uma unicidade, como em princípio pode-se pensar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso percurso procuramos demonstrar o quão relevante é o nome próprio na narrativa de Juan Carlos Onetti. Pela porta que abrimos por intermédio da “chave” nome próprio, foi nosso intuito desvelar que essa classe de palavra apresenta, na obra onettiana, um comportamento distinto daquele que comumente lhe confiamos: o de garantia do escrito, de identidade e de permanência. Em Onetti tudo isso é negado e a própria escrita é problematizada. E a escrita torna-se um problema quando a narrativa aponta a concorrência entre a linearidade a pluridimensionalidade, fato protagonizado, principalmente, pelo personagem Brausen.

Assim, o nome próprio e a assinatura se comunicam com a escrita no momento em que esta oblitera sua origem. Isto é, a incerteza e a incapacidade de se determinar com segurança qualquer germe seguro da escrita vão ao encontro da instabilidade do nome próprio, porque este não passa de um mito de origem e contém em si a perda do próprio. Além do mais, o nome quando interdito, como por exemplo, os “Ellos” de Queca ou o nome verdadeiro de Larsen, representam a expropriação, a qual fala Derrida sobre a violência originária, e trazem já o segredo como função de propriedade.

Mas o que procuramos mostrar é que na narrativa de Onetti o nome próprio tende à sua ocultação, seja pelo jogo entre o limpo e o sujo, pela assinatura monumental, pela queima ou pela multiplicação da assinatura que forma a “sociedade quase anônima”, no entanto, sem nos esquecer de que ela é múltipla pelo fato de não se deixar apreender por um nome assinado.

E por isso abordamos a questão da autoria, pois o nome de autor, como afirma Foucault, se diferencia do nome próprio. Além do mais, conferir um discurso a um autor, ou, tem, de certo modo, sua função determinada pela sociedade que ele, o discurso, circula. Foi justamente o que quissemos explicitar com a relação de Brausen e os moradores de Santa María, que lhe atribui, em certa medida, o estatuto de autor.

Poderíamos dizer que a questão autoral em Onetti se aproxima da expressão “Todos a una, Fuenteovejuna”⁷⁶, não por acreditarmos que haja uma coletividade que trabalha para o encobrimento do nome, mas pela imprecisão quanto à autoria única e definitiva. Nesse

⁷⁶ Expressão que significa união para um fim comum (*VOX Diccionario da Lengua Espanhola*). O provérbio é definitivamente cunhado na obra *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.

contexto vale também a imagem de assinaturas dispostas uma após a outra de maneira a formar uma circunferência, sendo assim impossível identificar qual foi a primeira a ser firmada.

BIBLIOGRAFIA

ADRIANO, Naves de Brito. *Nomes próprios: semântica e ontologia*. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

BAPTISTA, ABEL BARROS. *A formação do nome: suas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

BARTHES, Roland. *La muertes de Roland Barthes*. Disponível em <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/barthes.htm>. Acessado em: 21 de junho de 2003, 12:53:27.

_____. O rumor do texto. In. *O rumor da língua*. Trad. Mario Larnajeira. Brasiliense, 1988.

BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Trad. Alberto Drazul. Buenos Aires: Caldén, 1973.

CAMPOS, Jorge. *Os enigmas do nome: na interface lógica/ semântica/ pragmática*. Porto Alegre: AGE, EDIPUCRS, 2004.

COSSE, Rómulo (Org.). *Papeles críticos: Onetti*. 1 ed. Montevideo: Linardi y Risso, 1989.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *De la Grammatologie*. Paris: De Minuit, 1967.

_____. *Feu la cendre*. Paris: Des femmes, 1998.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Jaime Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1992.

_____. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

_____. *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.

_____. *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996.

ELIZONDO, Salvador. *El grafógrafo*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

FERREIRA, AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ª ed. São Paulo: Positivo, 2004.

FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada: la parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003.

FLORES, Reyes E. "Brausen se lanza hacia un provenir". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXIX, N° 57. Lima-Hanover: 2003.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. 4 ed. Lisboa: Vega, 2000.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004

_____. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira, 1996.

FRAENKEL, Béatrice. *La signature: genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992.

_____. La firma como corrupción del escrito. In: BOTTÉRO, Jean (Org.). *Cultura, pensamiento, escritura*. Madrid: Gedisa, s/d. p. 77-95.

GONZÁLEZ, MARÍA DE LOS ÁNGELES. “Marginalia a Cuando entonces”. In: REALES, Liliana; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). *Fragmentos*. v 1, n 20. Florianópolis: EDUFSC, 2001.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In.: *Teresa revista de literatura brasileira*. São Paulo: 34, 2001. p. 11-66.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte II. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990, pp. 232-241.

_____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. 2 ed. São Paulo: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2004.

JOHNSON, Barbara. *La carta robada: Freud, Lacan, Derrida*. Trad. Jorge Santiago Perednik. Buenos Aires: Tres Haches, 1996.

KAMUF, Peggy. *Signatures ou l’institution de l’auteur*. Trad. Claudette Sartiliot. Paris: Galilée, 1991.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Trad. Pergentino Stefano Pivatto *et al.* 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Noelia Bastard. Buenos Aires: Paidós, 1988.

LITTRÉ, Emile. “Dictionnaire de la langue française”. In: *L’atelier de la langue française*. Paris: Redon, 2000, CD-ROM.

LLORACH, Emilio Alarcos. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

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

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARÍNEZ, Carlos Dámaso. *Onetti: escritura y fragmentos de La novela total (sobre la lectura de sus tres últimas novelas)*. In: LAGO, Sylvia (Org.). *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Universidad de la República, 1997.

MONDRAGÓN, Juan Carlos. Juan Carlos Onetti: “Misterio y transfiguración de Montevideo”. In: RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo (eds.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo I, Montevideo: Banda Oriental, 1996.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Prólogo. In: ONETTI, Juan Carlos. *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Aguilar, 1979.

MORENO, Fernando (Org.). *La obra de Juan Carlos Onetti*. 1 ed. Madrid: Fundamentos, 1990.

ONETTI a fondo. Entrevistador: Joaquín Soler Solano. Madrid: TVE, 1974.

ONETTI, Juan Carlos. *Cuando entonces*. Madrid: Mondadori, 1987.

_____. *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.

_____. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

_____. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

_____. *El astillero*. Buenos Aires: Espalsa Calpe, 1993.

_____. *El pozo*. Montevideo: Arca, 1965.

_____. *Juntacadáveres*. Madrid: Alianza, 1994.

_____. *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

_____. *Los adioses*. Barcelona: Bruguera, 1981.

_____. *Para una tumba sin nombre*. Montevideo: Arca, 1994.

_____. *Tiempo de abrazar*. Barcelona: Bruguera, 1980.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. IV. Madrid: Alianza, 2001.

OXFORD LATIN DICTIONARY. London: Oxford University Press, 1968.

PINTO, Ana Carolina Teixeira. *Autocitação em Juan Carlos Onetti*. 1v. 110f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

PLATÃO. *Teeteto / Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2001.

PREGO, Omar. *Juan Carlos Onetti por Omar Prego*. Montevideo: Trilce, 1986.

REALES, Liliana. *Onetti e a vigília da escrita*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2002.

RENAUD, Maryse. *Hacia una búsqueda de la identidad*. Tomo II. Trad. Hugo Giovanetti Viola. 1 ed. Montevideo: Proyección, 1994.

RUAS, Liliana Reales de. *Onetti: a escritura como universo auto-referente*. 1997. 1v. 162f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SECO, Rafael. *Manual de gramática española*. Madrid: Aguilar, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1971.

VEGA, Lope de. *Fuente Ovejuna: dos comedias*. Madrid: Castalia, 1983.

VOX, *Diccionario General de la Lengua Española*. Madrid: Bibliograf, 1997, CD-ROM.

APÊNDICE

*Cronologia Bibliográfica de Onetti*¹

Contos

“Avenida de Mayo - Diagonal Norte - Avenida de Mayo”. *La Prensa*, Buenos Aires, 01/jan/1933.

“El obstáculo”. *La Nación*, Buenos Aires, 06/out/1935.

“Los niños en el bosque”, 1935.

“El posible Balde”. *La Nación*, 20/set/1936.

“Convalecencia”. *Marcha*, Montevideo, 10/jan/1940.

“Un sueño realizado”. *La Nación*, Buenos Aires, 06/ago/1941.

“Mascarada”. *Apex*, Montevideo, fev/1943.

“Excursión”. *Marcha*, nº 176, 19/mar3/1943.

“Bienvenido, Bob”. *La Nación*, Buenos Aires, 1211 nov/1944.

“La larga historia”. *AlfAr*, Montevideo, nº 84, 1944.

“Nueve de Julio”. *Marcha*, nº 314, 1945.

“Regreso al sur”. *La Nación*, Buenos Aires, 281041 1946.

“Esbjerg, en la costa”. *La Nación*, Buenos Aires, 17/nov/1946.

“La casa en la arena”. *La Nación*, Buenos Aires, 03/abr/1949.

“El álbum”. *Sur*, Buenos Aires, nº 2 19-220, 1953.

“Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput”. *Entregas de la Licorne*, nº 8, 1956.

“El infierno tan temido”. *Ficción*, Buenos Aires, nº 5, jan-fev, 1957.

La cara de la desgracia. Montevideo: Alfa, 1960.

¹ Baseada em RUFINELLI, Jorge. *Onetti*; COSSE, Rómulo. *Papeles críticos: Onetti*; VIGIL, María Inés G. de; SCARAVELLI, Andréa Cesco. *Fragmentos*.

Tan triste como ella. Montevideo: Alfa, 1963.

“Justo el treintaiuno”. *Marcha*, Montevideo, n° 1220, 28/set/1964.

“Mercado Viejo”. 1967. *Acción*, n° 6606, 10 diciembre 1967.

“La novia robada”. *Papeles*, Venezuela, n° 6, 1968.

“Matías, el telegrafista”. *Revista Macedonio*, n° 8, Buenos Aires, 1970.

Jacob y el otro. Montevideo: Banda Oriental, 1971.

La muerte y la niña. Buenos Aires: Corregidor, 1973.

“Las mellizas”. *Crisis*, n° 2. 1973.

“Presencia”. *Cuadernos Hispaizoarnericanos*. Madrid, n° 339, 1978.

“Los amigos”. 1980.

“Jabón”. 1981.

“El mercado”. *Revista de Bellas Artes*, México, n° 9, 1982.

“El cerdito”. *Revista de Bellas Artes*, México, n° 9, 1982.

Tan triste como ella y otros cuentos. Barcelona: Lumen, 1982.

“Luna llena”. *Nueva Estafeta*, n° 58, maio/1983.

“El gato”. *Brecha*, Montevideo, 1985.

Cuentos secretos: Periquito el Aguador y otras mascararas. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1986.

Periquito el aguador y otros textos: 1939-1984. Cuadernos de Marcha, Montevideo, 1994.

Confesiones de un lector. Madrid: Alfaguara, 1995.

Romances e novelas

El pozo. Montevideo: Ediciones Signo, 1939.

Tierna de nadie. Buenos Aires: Losada, 1941.

Para esa noche. Buenos Aire: Poseidón, 1943.

La vida breve. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.

Los adioses. Buenos Aires: Sur, 1954.

Una tumba sin nombre. Montevideo: Ediciones Marcha, 1959.

El astillero. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora, 1961.

Juntacadáveres. Montevideo: Alfa, 1965.

Tiempo de abrazar y los cuentos de 1993 a 1950. Montevideo: Arca, 1974.

Dejemos hablar al viento. Barcelona: Bruguera/ Alfaguara, 1979.

Cuando entonces. Madrid: Mandadori, 1987.

Cuando ya no importe. Madrid/ Buenos Aires/ Caracas: Alfaguara, 1993.