

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

**PARA UN BARROCO SIN NOMBRE: APROXIMAÇÕES À
ESTÉTICA ONETTIANA EM *CUANDO YA NO IMPORTE* (1993)**

Amanda Fanny Guethi

ORIENTADOR:
Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra

SÃO CARLOS
2018

AMANDA FANNY GUETHI

**PARA UN BARROCO SIN NOMBRE:
APROXIMAÇÕES À ESTÉTICA ONETTIANA EM
CUANDO YA NO IMPORTE (1993)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), como um dos requisitos para a obtenção de título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra

**SÃO CARLOS
MAIO/ 2018**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Amanda Fanny Guethi, realizada em 09/05/2018:

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha
UFSCar

Prof. Dra. Livia Grotto
UNESP

Prof. Dr. José Luis Martinez Amaro
UnB

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) José Luis Martinez Amaro e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ao) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha

*A Rosalina e Sebastião,
meus pais.*

Agradecimentos

À CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa durante 24 meses.

Ao Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra, pela confiança, pelo intenso (e extenso) diálogo nestes muitos anos em que perseguimos, saber e sabor, um ‘Onetti onettiano’.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura e do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos por muitas e diversas maneiras contribuírem para a minha formação.

À Prof.^a Dr.^a Livia Grotto e ao Prof. Dr. José Luís Martínez Amaro, por sua generosa leitura do meu texto de qualificação. Por aceitarem, mais uma vez, e tão prontamente, o convite para a banca de defesa.

A meus pais, Rosalina e Sebastião, pelo amor e por acreditarem, a sua maneira, que o conhecimento liberta. A Aline e Ana Flávia, por estarem sempre. A Ana Luísa, Alissa, Daniel, Helena e Catarina, pela alegria.

Aos amigos-companheiros que compartilham comigo o saber e o sabor, a luta e a literatura, resistindo e depositando na palavra e no ensino, “aos que vierem depois de nós”, o desejo (o sonho!) de uma sociedade mais igualitária: Ana Guerra, Bianca Pulgrossi, Carolina Laureto Hora, Dionisio Pimenta, Emilia Spahn, Emily de Carvalho, Flávio Vilela, Júlia de Mello, Maíra Benedito, Nayara Meneguetti, Paloma da Silva, Rafael Borges, Renan Bolognin, Renata Amâncio.

Aos amigos de longe, Nara Helena, Karina de Freitas, Tania Kraus, pela convivência cúmplice na ausência.

A Rejane Rocha por “*perpetuar o que está sendo [...]*”, por “*guardar no eterno o coração do outro*”. **Por tanto.**

Isso não é uma alegoria. Há uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito. Luta na qual a prudência de Ulisses, o que há nele de verdade humana, de mistificação, de aptidão obstinada a não jogar o jogo dos deuses, foi sempre utilizada e aperfeiçoada. O que chamamos de romance nasceu dessa luta. Com o romance, o que está em primeiro plano é a navegação prévia, a que leva Ulisses até o ponto de encontro. Essa navegação é uma história totalmente humana. Ela interessa ao tempo dos homens, está ligada à paixão dos homens, acontece de fato e é suficientemente rica e variada para absorver todas as forças e toda a atenção dos narradores. Quando a narrativa se torna romance, longe de parecer mais pobre, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar.

Maurice Blanchot

RESUMO

Desde pelo menos a década de 1950, a obra ficcional do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994) vem sendo lida, por uma parcela da crítica especializada, a partir de uma suposta estética barroca: para alguns, a obra de Onetti seria barroca, para outros não-barroca, entendidas ambas as posições como valorativas a depender do objetivo da apreciação crítica e da concepção a respeito do literário que sustentam tais posturas. Isso se percebe, por um lado, no significativo número de textos críticos que aproximam a literatura de Onetti do barroco, e, por outro, no estabelecimento de um conjunto de elementos que especifica o estilo onettiano, mas que funciona tanto para afirmá-lo como tipicamente barroco – e exaltá-lo por isso –, como para negá-lo – o que, também, lhe rendeu elogios. A partir de uma leitura i) que organiza a recepção crítica da obra de Juan Carlos Onetti, apreendendo, nela, as discussões sobre o barroco, a saber: crítica de constatação (subdividida em crítica de negação, crítica detratora e crítica entusiasta) e crítica de conceituação (barroco latente, ficção barroca, obra aberta e herança cervantina); ii) e que resgata os pressupostos de sua poética no conjunto de suas crônicas jornalísticas publicadas no *Semanario Marcha* (1939-1941) e de suas cartas ao amigo Julio Payró, esta dissertação tem por objetivo, assim, analisar o último romance de Onetti, **Cuando ya no importe** (1993) como um romance-testamento, com o qual o autor encerra a história da cidade de Santa María e retoma, concluindo, o processo de seu fazer literário, na forma de um diário que, enquanto gênero, comporta narração de fatos e comentários sobre o ato de narrar. Na referida análise, são mobilizados os conceitos de cronotopo literário (BAKHTIN, 1990), de sujeito e de obra absurdos (CAMUS, 1995) e de ficcional moderno (COSTA LIMA, 1986), porque, juntos, permitem articular a significação estrutural e temática do diário aos pressupostos artísticos do escritor uruguaio, destacando que os mencionados elementos corroboram a substituição do adjetivo barroco por cervantino.

Palavras-chave: Juan Carlos Onetti; Cuando ya no importe; barroco; romance-testamento; herança cervantina; literatura hispano-americana.

RESUMEN

Desde, por lo menos, la década de 1950, la obra ficcional del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994) viene siendo leída, por una parte de la crítica especializada, a partir de una supuesta estética barroca. Mientras para algunos, la obra de Onetti sería barroca, para otros, no barroca, posiciones comprendidas como valoraciones que dependen tanto del objetivo de la apreciación crítica como de la concepción a respecto de lo literario que éstas sostienen. Esto se percibe, por un lado, en el significativo número de textos críticos que aproximan la literatura de Onetti al barroco y, por otro lado, en el establecimiento de un conjunto de elementos que especifica el estilo onettiano, en función del cual se lo afirma y se lo exalta como típicamente barroco, o bien, se lo rechaza, lo que también le rindió elogios. A partir de una lectura (i) que organiza la recepción crítica de la obra de Juan Carlos Onetti, considerando en la misma las discusiones sobre lo barroco – a saber: crítica de la constatación (subdividida en crítica de la negación, crítica detractora y crítica entusiasta) y crítica de la conceptualización (barroco latente, ficción barroca, obra abierta y herencia cervantina)– ; (ii) y que recupera los presupuestos de su poética – formulados en el conjunto de sus crónicas periodísticas, publicadas en el Semanario Marcha (1939-1941), y en sus cartas a su amigo Julio Payró –, esta disertación tiene por objetivo analizar la última novela de Onetti, **Cuando ya no importe** (1993), como una novela-testamento, con la cual el autor cierra la historia de la ciudad de Santa María y retoma, a modo de conclusión, el proceso de su quehacer literario, en la forma de un diario que, en tanto género, comporta la narración de hechos y comentarios sobre el acto de narrar. En dicho análisis, son movilizados los conceptos de cronotopo literario (BAKHTIN, 1990), de sujeto y de obra absurdos (CAMUS, 1995) y de ficcional moderno (COSTA LIMA, 1986), dado que, en conjunto, permiten articular la significación estructural y temática del diario a los presupuestos artísticos del escritor uruguayo, posibilitando corroborar la substitución del adjetivo barroco por cervantino.

Palabras clave: Juan Carlos Onetti; Cuando ya no importe; barroco; novela-testamento; herencia cervantina; literatura hispanoamericana.

Sumário

Introdução.....	5
Parte I.....	18
CAPÍTULO 1	19
Ao redor do barroco.....	19
1.1. Do barroco e outros demônios	20
1.1.2. Barroco latino-americano: modernidade e corte sincrônico	22
1.2. Uma estética barroca.....	28
CAPÍTULO 2	32
Onetti e o barroco – uma invenção (da) crítica?.....	32
2.1. Crítica de constatação	33
2.1.1. Onetti barroco ou a cara da desgraça (estilística).....	34
2.1.2. Onetti barroco ou <i>Dejemos hablar al barroco</i>	37
2.1.3. Por um Onetti não barroco	48
CAPÍTULO 3	53
Crítica de conceituação.....	53
3.1. Um barroco onettiano?.....	54
3.1.1. Ficção barroca	54
3.1.2. Barroco como filigrana.....	58
3.1.4. Barroco: forma aberta.....	62
3.1.5. Ficção cervantina.....	66
3.2. O problema da representação artística	78
3.2.1. A representação da realidade em Onetti: pressupostos	80
3.2.2. A teoria por trás da teoria do ficcional onettiano	86
3.2.3. Representação da representação	88
Parte II	93
Capítulo 4	94
<i>Cuando ya no importe</i> : a escrita da escrita e a emergência do ficcional.....	94
4.1. Aproximações a <i>Cuando ya no importe</i>	95
4.2. Do estilo: onettiano ou barroco.....	99
4.3. A estrutura romanesca (onettiana?) de <i>Cuando ya no importe</i>	102
4.3.1. A escrita da escrita – o diário de Juan Carr.....	110
4.3.2. “En literatura tiempo se escribe siempre con mayúscula”	117
4.4. O mito de Sísifo: A escrita do absurdo – o absurdo da escrita	126
4.4.1. Carr narrador-escritor: criador absurdo.....	129
4.5. Sob o signo da escrita – a página como cronotopo literário	136
Considerações finais	143
Referências bibliográficas	153

Introdução

Se nos debruçarmos sobre a extensa fortuna crítica a respeito da obra literária do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (Montevideu, 1909 – Madri, 1994), produzida desde pelo menos a década de 1960 até os dias atuais, vemo-nos diante de uma situação comum, em se tratando de um autor que já foi incorporado pelo cânone: um sem-número de trabalhos dedicados a diversos aspectos de sua obra, e grande parcela de seus textos ficcionais lidos a partir das mais diferentes perspectivas teóricas.

No interior dessa profusão de análises e teorias empregadas, alguns estudos se tornaram uma espécie de base crítica fundamental por meio da qual se assentaram as principais apreciações críticas sobre a literatura de Onetti que, de certa maneira, moldaram um imaginário sobre o perfil do escritor e a sua estética. Se, por um lado, certos críticos cristalizaram ao redor do uruguaio *la leyenda negra*¹ e limitaram a leitura de sua narrativa a partir de sua biografia entendida como excêntrica, por outro lado outros comentadores e estudiosos destacaram importantes elementos temáticos e formais de sua obra, ressaltando o papel que tiveram no processo de ‘urbanização’² e interiorização dos processos narrativos (VERANI, 2009) na literatura hispano-americana na primeira metade do século XX. Essa percepção positiva, no entanto, foi tardia³, pois por um longo período Onetti foi visto e lido como um autor de um seletor

¹ Emir Rodríguez Monegal, um dos principais analistas da obra onettiana, foi um dos muitos a comentar a *leyenda negra* por meio da qual não apenas ele, Monegal, mas tantos otros leitores tiveram seu primeiro contato com o escritor uruguaio: “No conocí entonces a Onetti sino muy de lejos y a través de una leyenda que se iba coagulando lenta pero insistentemente a su alrededor: la leyenda de su humor sombrío y de su acento un poco arrabalero; la leyenda de sus grandes ojos tristes de enormes lentes, la mirada de animal acosado, la boca sensual y vulnerable; la leyenda de sus mujeres y sus múltiples casamientos; la leyenda de sus infinitas copas y de sus lúcidos discursos en las altas horas de la noche”. Um levantamento bem abrangente de críticos que partiram da “lenda Onetti” para empreender análises da obra do escritor uruguaio foi feito por Karina de Castilhos Lucena em sua tese de doutorado.

² Angel Rama (1965) relativiza o pioneirismo de Onetti em relação ao descobrimento da cidade na literatura, mas acaba por afirmar a importância dos textos iniciais do romancista uruguaio para a narrativa urbana do país, em consonância com outras mudanças que levou a cabo o grupo de escritores que o crítico chamou de geração de 39.

³ A esse respeito, Verani (1994, p. 1185) comenta: “Fue una de las cumbres de la narrativa en lengua española de este siglo, pero el reconocimiento de su maestría le llegó muy tarde. Hasta mediados de los sesenta era leído por un grupo íntimo de iniciados y no tenía adeptos fuera del ámbito uruguayo, a pesar de haber vivido unos veinte años en Buenos Aires (1930-1934 y 1941-1955), donde publicó la mayoría de sus obras casi sin repercusión crítica. Su narrativa comienza a trascender las fronteras rioplatenses con ediciones venezolanas de fines de los sesenta y, especialmente, con la publicación mexicana de sus Obras completas en 1970, que le abren las puertas del mundo hispano”. Na mesma direção opinou José Pedro Díaz em 1989 (2009, p. 857): “Un clásico poco conocido aún, porque su carrera literaria – si corresponde llamar carrera literaria a la lenta gestación casi secreta de su obra – se había ido cumpliendo al margen de la vida literaria internacional, y aunque ejercía sin duda un magisterio cierto sobre un pequeño grupo de jóvenes, ello ocurría casi exclusivamente en su país”. Contemporaneamente ao início do período de maior circulação no Uruguai, o editor Benito Milla (1961a *apud* TORRES, 2012, p. 510) escrevia sobre Onetti que “había conocido ese trágico desencuentro entre escritor y lector durante más de veinte años.

público, praticamente anônimo no intervalo de anos entre a primeira publicação de **El pozo** em 1939 – por Ediciones Signo⁴, “una editorial admirablemente precaria” (SAAD, 1981, p.140) – e sua reedição somente em 1965 pelas mãos de Angel Rama e seu selo Editorial Arca, fundada três anos antes (TORRES, 2015).

José Donoso (2007), em sua **Historia personal del boom**, publicado pela primeira vez em 1972, afirma ter lido as primeiras produções de Onetti chegadas ao Chile na década de 1960 e atribui essa defasagem temporal a empecilhos editoriais como a incipiente distribuição dos livros e, sobretudo, ao problema da circulação restrita de obras de autores contemporâneos. Pautando-se pelo gosto estético ainda em voga, editoras as mais famosas optavam por reeditar os consagrados autores de cunho regionalista e *costumbrista* porque lhes garantia segurança de vendas, já que figuravam em todos os currículos escolares como parte da tradição literária hispânica. Acrescia-se a isso a dificuldade dos autores debutantes e/ou pouco conhecidos em publicar pela primeira vez, pois isso implicava romper a barreira dos consagrados pela crítica e pelo público. Donoso (2007) fala com propriedade a partir de seu contexto nacional, mas arrisca que a situação se repetia em quase todos os outros países hispano-americanos⁵.

Paralelamente, autores conhecidos como Virginia Woolf, Thomas Mann e os surrealistas chilenos, como comenta Donoso (2007), eram considerados herméticos e destinados somente a um público especializado e também não chegavam a ter segundas edições ou outras de suas obras traduzidas ao espanhol. No caso de Onetti, o chileno afirma que “La privacidad ejemplar [...] retardó la difusión de sus obras” e, juntamente com Alejo Carpentier e Jorge Luis Borges, quando começaram a circular para além das rodas de aficionados, foram tachados “de esteticistas, literatura inútil, y los relegaran” (DONOSO, 2007, p. 32), porque não se enquadravam nos requisitos de estilo comandados pelo gosto realista, tampouco serviam para engordar a tradição da literatura utilitária aos discursos nacionalistas.

Fervorosamente leído por la minoría, sus libros se editaron casi siempre en Buenos Aires o por lo menos, los más importantes: Para esta noche, Los adioses, La vida breve, hasta que su retorno al Uruguay y la publicación el año pasado, de La cara de la desgracia lo revelan a un público más numeroso y más dispuesto a compartir la aventura intelectual de sus escritores”.

⁴ De acordo com o Dicionario de Literatura Uruguaya (p. 227), Ediciones Signo foi “la modesta empresa artesanal de Juan Cunha y Casto Canel”, o primeiro poeta e, o outro músico, ambos uruguaios.

⁵ Alfred J. Mac Adam (1987, p. 120), comentando a importância de Rodríguez Monegal na divulgação da literatura latino-americana nos Estados Unidos a partir da década de 1960, afirma que, nos anos de 1970, “Onetti no era todavía muy conocido”.

O surgimento de Onetti na cena literária rio-platense durante os anos 1930 provocou controversas apreciações - ele mesmo havia percebido isso e comenta, por exemplo, em uma carta enviada ao amigo Julio Payró⁶ a péssima recepção de **El pozo** - o que pode haver causado o relativo desconhecimento de sua produção pelo grande público. Uma outra razão, como sugere a quarta capa da quarta edição espanhola de **Tiempo de abrazar**⁷ publicada em 1981 - a primeira é 1978 - é a de que os contos escritos por Onetti entre os anos de 1933 e 1950, mais precisamente entre a publicação do primeiro “Avenida de Mayo - Diagonal Norte - Avenida de Mayo” e “La casa en la arena” (1949), somente circularam, naqueles anos, nas revistas e jornais - majoritariamente o argentino *La Nación* - em que se deram as primeiras publicações. De acordo com a organização cronológica das obras de Onetti incluída nas referências bibliográficas de Verani (2009), a primeira compilação dos primeiros contos só veio a lume em 1951, prologada por Benedetti⁸, lançada pela revista uruguaia Número em suas publicações livrescas. Em 1965, a editora uruguaia Ediciones de la Banda Oriental publica uma antologia ampliada na qual já aparecem “Jacob y el otro” (1961) e, nos anos seguintes, paulatinamente, surgem novas reuniões de contos e de romances que acompanham a chegada dos textos contemporâneos.

Na década de 1940, após ter participado de concursos literários com os romances **Tiempo de abrazar** (1940) e **Tierra de nadie** (1941) e circular no meio intelectual do *Semanario Marcha*, criado em 1939 por Carlos Quijano, começa a ter algum destaque. Mesmo assim, não foi o suficiente para retirá-lo do quase completo anonimato em que se encontrou por pouco mais de duas décadas, apesar da publicação de **La vida breve**

⁶Carta de dezembro de 1939, mesmo mês de publicação do romance *El pozo*, compilada por Hugo Verani (ONETTI, 2009a, p. 93). Em nota de rodapé, Verani afirma que Quijano, diretor do *Semanario Marcha*, ordenou a interrupção da distribuição e o recolhimento dos exemplares do romance. Segundo o estudo introdutório de Verani (2009, p. 11) ao epistolário que reuniu e editou, Julio Payró (1899-1971) “fue un reconocido intelectual, académico, profesor, crítico de arte y viajero, de sólida formación humanística, situado en las antípodas de Onetti, el sedentario escritor, autodidacta y antiintelectual, que nunca terminó la secundaria”.

⁷ Carlos María Domínguez (2009) afirma que os manuscritos deste romance se perderam e uma nova versão só foi publicada na década de 1970. De acordo com o biógrafo de Onetti, **Tiempo de abrazar** começou a ser escrito contemporaneamente a **El pozo** e foi apresentado - sem haver sido publicado por nenhuma editora - ao concurso da editora norte-americana Rinehart & Farrar de 1940, que premiou o romance **El mundo es ancho y ajeno**, do peruano Ciro Alegría. A respeito do concurso de 1940 e do extravio dos manuscritos e cópias também comenta Verani (ONETTI, 2009a, p. 61) no rodapé de uma carta de Onetti a Payró de abril de 1938. Segundo Rama (1965), alguns fragmentos de **Tiempo de abrazar** foram publicados numa seleção de contos em 1961, provavelmente “Un sueño realizado y otros cuentos”.

⁸ O referido prólogo de Benedetti é o conhecido texto, citado ao longo deste trabalho, “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”, que, naquela ocasião, consistia em uma análise dos contos de Onetti, sendo posteriormente ampliada de modo a abarcar também as novelas e os romances. cf. Benedetti (1963, p. 79, nota de rodapé).

(1950), **Para uma tumba sin nombre** (1959), **El astillero** (1961) e **Juntacadáveres** (1964) considerados alguns anos depois como grandes romances.

Ainda que haja um punhado de estudos esparsos sobre alguns de seus textos na década de 1950⁹, foi no correr da década de 1960 que Onetti foi “descoberto” pela crítica especializada¹⁰, por ninguém menos que Angel Rama, quando da já citada reedição de **El pozo**, em 1965, pela editora uruguaia Arca. No já famoso texto “Origen de un novelista y de una generación literaria”, publicado no mesmo volume do romance de 1939, Rama analisa o contexto de circulação das ideias e dos textos onettianos e em que medida esses elementos aparecem na tessitura de **El pozo**, perfazendo o que o crítico uruguaio entendeu como o aparecimento não só de um romancista e de um estilo – o de Onetti -, mas de uma nova geração de poetas e escritores – a geração de 39 - cujos pressupostos artísticos não se alinhavam mais com os de seus antecessores. Isso se deve, na visão de Rama, à íntima ligação da situação política do Uruguai pós-ditadura terrista (1933-1938) com a percepção, por parte dos intelectuais, de uma sociedade em mudança, além da luta comum contra o fascismo. No longo trecho que citaremos, Rama (1965, p. 75) pontua características formais da primeira parte da obra ficcional onettiana e destaca o que lhe parece individualizá-la no conjunto dessa nova geração:

Conviene apuntar que bajo el aire desmañado hay un estilo con una modulación original, pero que impresiona como **un habla espontánea, oscilante, divagatoria, con notoria capacidad plástica** y animación viviente. **Es un estilo hablado que se pliega a las formas laberínticas del monólogo en alta voz, un estilo áspero, seco, que pocas veces cede a la efusión lírica [...]** y que sella toda la primera producción de Onetti. Revela así la virulencia de su reacción contra un ambiente dominado, en poesía, por el preciosismo a que había ido a parar el hermetismo original. Del mismo modo, toda articulación estructural del relato, donde constantemente e entrelazan,

⁹ Há dois artigos de Emir Rodríguez Monegal publicados na década: em 1951, na revista *Número*, e em 1954 no *Semanario Marcha*; um de Homero Alsina Thevenet de 1951, em *Marcha*. Há, ainda, um artigo em *Marcha* (ano XIX, nº 890, novembro de 1957) James Irby, resultado de seu mestrado **La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos**, de 1956; um breve texto de Diego Sánchez Cortés, publicado na revista portenha *Contorno* (nº 5-6, 1955, pp. 35-36) no qual compara o argentino Bernardo Verbitsky – concorrente para quem Onetti perdeu o primeiro lugar no concurso Losada de 1941 – e o uruguaio a partir do tema literatura urbana. Há, ainda, uma resenha de Aldo Prior em *Sur* nº 230, em 1954.

¹⁰ Seguindo o extenso levantamento bibliográfico feito por Verani (2009), é na década de 1960 que começam a ser publicados artigos sobre a ficção onettiana, principalmente no âmbito das revistas literárias. É o período de surgimentos dos famosos estudos de Emir Rodríguez Monegal (1961;1966), de Luis Harss (1966), Mario Benedetti (1963) e de Cedomil Goic (1992 [1969]). Ainda que não haja estatística precisa – o cômputo é nosso, a partir das referências do ensaísta uruguaio -, a produção bibliográfica dos anos 60 é muito mais expressiva e coincide com o aparecimento in crescendo das antologias de contos, conformando-se como um período de transição entre os anos 1930-1950 de quase absoluto silêncio da crítica – à parte os poucos textos da década de 50 que citamos anteriormente e o que se considera a primeira recepção de **El pozo**, feita por Francisco Espínola em 1940 no jornal *El País* - os anos 1970-1980 de eufórica celebração.

sustituyen y alternan temas y evocaciones, **está tratando de expresar, con su libertad de composición, el ritmo imaginativo, real, respetándolo como garantía de la sinceridad creativa.** La observación repentina –“Pero esto tampoco tiene que ver con lo que me interesa decir” – o la fórmula de generar el anticlímax – “no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque me da la gana, simplemente” – evidencian esta entrega a la fluencia espontánea de las evocaciones, en una **actitud típicamente “anti-literaria” enemiga de toda composición a priori (aunque en definitiva concurra a establecer otro método de composición)** para realzar el trasfondo sincero, natural, de que nace la literatura: **traslado al papel de una vida vivida con lineamentos propios, enemigos de las fórmulas establecidas por la sociedad.** (grifos nossos)

Rama identifica a relação que há, na literatura de Onetti, entre uma atitude “anti-literaria” e a busca de uma criação artística “sincera”. Em outro fragmento, lembra que essa premissa já havia sido explanada em alguns textos-manifesto publicados no *Semanario Marcha* e que, estruturalmente, configurar-se-á no texto na mescla entre narração – em primeira pessoa – e divagações metaliterária do narrador. Talvez essa seja a primeira ocasião de apreciação positiva da atitude *anti-literaria* de Onetti, essa que ele mesmo chamou contemporaneamente a publicação de **El pozo**, em “Propósitos de año nuevo”, de “*literatura sin literatura*” e que fundamenta toda sua obra posterior, pois trata-se, de fato, de uma das bases que formam sua concepção de literatura como arte e, por consequência, literatura-arte como criação.

Quando Onetti argumenta em favor de uma “literatura sin literatura”, está criticando, por uma parte, uma determinada ideia de linguagem literária e seu uso que lhe parecia uma cópia malograda do que se fazia na Espanha naquela época. Não se trata, necessariamente, de uma recusa do aspecto mais denotativo ou de um rechaço do trabalho estético e consciente com o material linguístico. O que lhe parece problemático, ao contrário, é falta de autenticidade advinda da insistência em emular um registro literário europeu que tampouco na Europa estava mais em voga. Em “Una voz que no ha sonado”, escrito em 1939, Onetti vocifera contra os conterrâneos, autores de textos herdeiros do preciosismo, do positivismo e do nativismo finissecular:

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

expresión total. No hay refinamiento del estilo capaz de suplir esta impotencia ingénita. (ONETTI, 2009, p. 357)

Por outra parte, paralelamente à crítica à linguagem literária, a concepção de “literatura sin literatura” se relaciona mais propriamente a uma questão de postura dos escritores a respeito da criação e da circulação social da literatura. Onetti afirmou reiteradas vezes – e de maneiras diversas - “[...] que la literatura es un arte. Cosa sagrada en consecuencia; jamás un medio sino un fin” (ONETTI, 2009, p. 500)¹¹.

Com base no conjunto das considerações de Onetti sobre sua particular concepção de literatura e de arte, podemos formular que a afirmação dele transcrita acima significa uma reivindicação de uma espécie de autonomia do fazer literário, mas que ataca diretamente aos escritores que faziam da literatura um trampolim de ascensão social, uma espécie de credencial necessária para frequentar os salões literários e os espaços considerados de prestígio para a sociedade uruguaia da época. Aos cacoetes e aos protocolos da vida erudita que se lhes cobrava aos artistas da palavra nos anos 1930, Onetti denominava, ironicamente, *literatosis* (ONETTI, 2009, p. 521)¹² – e esforçava-se para não ser associado a esta imagem de escritor e de literatura. Outrossim, ainda que seu posicionamento político possa ser considerado dentro do espectro da esquerda e de alguns fatos de sua biografia reforçarem a imagem de artista militante¹³, Onetti censurou as obras literárias consideradas engajadas em alguma causa política, porque lhe parecia que se dava à literatura um fim que não ela mesma. Há que se dizer, entretanto, que sua crítica não era generalizada e que, de antemão, não recriminava os textos tido como engajados. No contexto do Uruguai dos anos 1930, assistia-se ao crescimento das ideias nazistas e fascistas na Europa, e as consequentes reações de resistência entre os intelectuais de lá e cá. Parecia-lhe, com isso, que alguns escritores rio-platenses se lançaram a escrever textos literários no âmbito sul-americano com vistas a assumir, na arte, uma luta que não surtiria efeitos práticos nem estéticos dado o deslocamento do problema.¹⁴

¹¹ “Divagaciones para un secretario”, publicado em *Acción* – jornal de Montevideú - em outubro de 1963.

¹² “Reflexiones literarias”, publicado em *Acción*, em dezembro de 1966.

¹³ As informações biográficas citadas neste trabalho provêm dos livros de Domínguez (2009); e Roberto Ferro (2001), comentam alguns fatos da biografia de Onetti, como, por exemplo, suas tentativas malogradas de, primeiramente, viajar a URSS para ver de perto a implementação de um regime socialista e, depois, de viajar a Espanha para lutar contra o governo de Francisco Franco.

¹⁴ Em outro artigo de *Marcha*, este de 1940, Onetti volta ao tema da relação entre literatura e política e reforça seu posicionamento, apesar de fazê-lo mais ponderadamente, o que corrobora nossa impressão acima esplanada: “El desmelenado de Maiakowski estaba sacudido por un tiempo enloquecido y junto a él moría la gente y su mundo estaba poblado de irresistibles causas por las cuales luchar. Pero por aquí se

Este desdobramento da questão, no entanto, não se resolve facilmente. Em primeiro lugar, porque a própria noção de “literatura engajada” não é unívoca. Em segundo lugar, porque o mesmo Onetti crítico das produções militantes em 1939 publicou, em 1943, o romance **Para esta noche** em cujo prólogo se lê:

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

Este libro se escribió por la necesidad – satisfecha en forma mezquina y no comprometedora – de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación. (ONETTI, 1967, p. 7)¹⁵

O confronto das considerações de Onetti pode deixar entrever uma atitude um tanto quanto incoerente. Parece-nos, porém, que o processo de escrita de **Para esta noche** significou menos uma tentativa de revolucionar a realidade e mais um gesto – quase desesperado – catártico, uma espécie de expurgação da culpa por não “defender com seu corpo suas convicções” e decidir fazê-lo com palavras. A necessidade, como vemos, provém da situação do escritor diante do conflito interno gerado pela percepção de que, apesar de sensibilizar-se com a luta contra o fascismo e apoiá-la, depara-se com sua própria inação – por isso escrever o romance configura-se como uma atitude cínica, porque se deu de “forma mesquinha e não comprometedora”. Esse movimento de quase salvação (pessoal) pela escrita se coaduna com a ideia de uma “literatura de autor” como criação que se desprende dos textos-manifesto de *Marcha*: “Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. [...] **La literatura es un oficio; es necesario aprenderlo, pero más aun, es necesario crearlo**” (ONETTI, 2009, p. 380, grifos nossos)¹⁶. Em outras palavras, a suposta incoerência de postura em relação aos temas da literatura ou a sua finalidade é mote da escrita do autor, quem acreditava que a distância entre o desejo e a realidade possibilitavam a criação artística, uma vez que a busca por conciliar ideal e real era o caminho sempre

seguían vendiendo las vacas y las lanas, los amigos escribían poemas y las amigas todavía no escribían nada. La superficie de nuestras vidas era absolutamente plácida y a nadie le preocupaba indagar qué sucedía más abajo. Todo el problema estaba en turnar con discreciones el color de los ojos que darían título al soneto semanal. Era una dicha mansa y pastoril, muy adecuada al pueblo ganadero donde se había posado.” Fragmento de “Mr. Philo Vance, detective”, publicado em *Marcha*, em dezembro de 1940. (ONETTI, 2009, p. 387)

¹⁵ Inicialmente, esse romance foi intitulado **El perro tendrá su día**, de acordo com carta [58] do escritor enviada a Payró em 22 de outubro de 1942 (ONETTI, 2009a, p. 145).

¹⁶ “Propósitos de año nuevo”, publicado em *Marcha*, em dezembro de 1939.

impossível de se alcançar e por isso mesmo o trilhavam aqueles que ansiavam criar. Nas palavras de Onetti (2009, p. 380) “Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte” e “angustiado por el temor de no decirlo todo, sabiendo que no es posible decirlo todo y que precisamente en esta impotencia reside la eternidad del arte” (ONETTI, 2009, p. 463).

No mesmo artigo de *Marcha* em que discute as relações, segundo seu ponto de vista, entre literatura e política, Onetti escreve um célebre trecho cujo eco reverbera seu manifesto por uma “escrita de autor”, “un compromiso con uno mismo” “con escribir lo mejor que nos sea posible” (GILIO, 2009, p. 36) :

Cuando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que los elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos, o de burgueses con mentalidad burguesa que lo son del Arte, con mayúsculas, podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber a cumplir consigo mismo, ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. **Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia.** (ONETTI, 2009, p. 373, grifos nossos)¹⁷

Nesse ímpeto de escrever “sinceramente”¹⁸, de criar histórias sem se preocupar com os modismos literários ou com o que a sociedade da época considerava de bom gosto – o gosto burguês, ressaltava o uruguaio -, inclusive, por vezes, indo propositadamente de encontro às normativas estilísticas hegemônicas¹⁹, Onetti se viu, por isso, por muito tempo à margem da cena literária do país. Esta circulação outra de sua figura e de seus escritos lhe proporcionou, por um lado, pouco destaque nos primeiros anos na cena uruguaia e, em maior medida, na internacional e, por outro lado, lhe rendeu matéria tanto para alimentar a *leyenda negra* quanto para os temas e formas de seus textos. Nesse sentido, se delineia com mais clareza que há uma diferença entre a concepção de literatura defendida por Onetti e aquela, para ele burguesa²⁰, que vigorava

¹⁷ “Literatura y política”, agosto de 1939.

¹⁸ Na mesma entrevista a Gilio (2009, p. 36) que citamos anteriormente, Onetti diz, após ser provocado pela jornalista justamente a respeito do que comentamos: “Creo que no hay más compromiso que el que uno acepta tácitamente cuando se pone a trabajar o jugar. Es un compromiso con uno mismo. Se trata siempre de escribir lo mejor que nos sea posible, con total sinceridad, sin pensar nunca en los hipotéticos fulanos que van a leernos”.

¹⁹ Como possível prova desta nossa afirmação, ver de Diego (2014) a respeito do projeto editorial da portenha Losada desde sua fundação a seu declínio na década de 1990.

²⁰ Em uma das entrevistas que concedeu à jornalista Maria Esther Gilio (2009, p. 102), já nos anos 1990, Onetti estendeu a ideia de literatura burguesa a um modo de vida burguês: “yo creo que un artista no puede vivir de una manera burguesa [...] En realidad no quise decir que no puede, sino que no debe. Y es tan fuerte esta convicción que cuando veo un artista que vive como un burgués, desconfío.”

nos círculos letrados do Uruguai. Na esteira de Rama, vemos a atitude “anti-literária” de Onetti materializar-se na feitura de seus textos, principalmente na construção dos narradores aos que chamaremos, ao longo deste trabalho, “narradores-escritores”, e que essa seja uma das chaves de leitura da produção literária onettiana em sua extensão, não somente os romances iniciais. Na ideia de uma *literatura sin literatura* convergem uma atitude política que repensa o papel da arte e do escritor na sociedade e uma preocupação mais propriamente artística com os materiais e os métodos de composição. Em outras palavras, *literatura sin literatura* significa para Onetti, e em sua obra, a ética pela qual se orienta sua estética – e num só tempo uma realização estética que alimenta a resistência política de sua ética. Seria esta um (im)postura barroca? Seria **Cuando ya no importe** um texto barroco?

...

Pesquisar, disse uma vez Roland Barthes, é ensinar o que não se sabe. Em se tratando de literatura, a situação se agrava, pois o que ela deixa que se entreveja é sempre parcial e se situa no âmbito do possível: “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens.”²¹

À procura do equilíbrio entre saber e sabor, esta pesquisa de mestrado que aqui se apresenta deu voltas, por vezes, na dificuldade de aceitar que a máxima barthesiana tem como fundo um tempo, um processo. Pela prática, ainda que pouca, se vai notando que não há como adiantar ou saltar etapas. Os tantos desvios de tema, de hipótese, de metodologia ou mesmo de corpus são necessários para o amadurecimento da perspectiva que, às vezes, reconhecemos fora de hora e de lugar.

Retrospectivamente, se pode localizar ‘o início do tempo’ e ‘do processo’ num mesmo ponto de partida há seis anos, quando do primeiro encontro com a escritura de Juan Carlos Onetti. Daquela experiência se desprendem dois elementos que oscilam, pelos ventos da memória, entre nítidos e fugidios: por um lado, uma certa estranheza verbal, imagética e narrativa que foi atribuída ao idioma estrangeiro, e, por outro, um

²¹ Roland Barthes. Aula. São Paulo, Cultrix, 2013, p.19.

comentário da professora argentina responsável pela conexão de eventos que culminam, hoje, nesta dissertação. “Hay en Onetti una suerte de barroco...”²².

Deste episódio só restam, num momento inicial, o abandono da intuição e o risco da pesquisa - pouco saber, muito sabor. O gérmen de muitas das considerações feitas ao longo deste trabalho tem sua origem no percurso de leitura que nos levou da primeira impressão, **Juntacadáveres**, ao último texto, **Cuando ya no importe**, e por meio do qual se traçou um modo de ler a ficção onettiana e uma percepção acerca de seu trânsito pela história da literatura latino-americana do século XX.

Entre o segundo semestre de 2014 e o primeiro semestre de 2015, desenvolvemos uma pesquisa de iniciação científica, financiada pela FAPESP, intitulada **Um romance-manifesto: *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti**, que propunha ler o romance onettiano de 1950 à luz do que entendíamos ser seu manifesto literário: seus artigos no *Semanario Marcha*, de Montevideu, especialmente aqueles publicados entre os anos 1939-1941, e sua correspondência com o pintor argentino Julio E. Payró, reunida e analisada pelo professor e crítico literário uruguaio Hugo Verani. Assim, **La vida breve** seria uma espécie de marco na produção literária de Onetti, pois num mesmo corpo textual coexistiam os pressupostos artísticos do autor (criação da história e dos personagens, conceito de representação, focalização do narrador, etc.) tal como elaborados nas cartas e nos artigos de *Marcha*, o que constituiria, principalmente na elaboração do narrador-escritor Juan María Brausen, seu manifesto literário, e a consecução do romance que lemos - cuja matéria narrativa é mote para a escrita de uma outra história pelo narrador Brausen, engendradas ambas, a história da vida de Brausen que ele mesmo narra e a história que cria para Díaz Grey e Santa María, segundo a *ars* poética onettiana.

Neste sentido, a proposição que fazemos dialoga com essa maneira particular de enxergar a relação de Onetti com sua produção literária, embasada desde o princípio pela própria visão do escritor a respeito da arte, da literatura, da função do escritor, das relações entre arte e vida, literatura e realidade. A partir desta mirada para a obra e para a poética onettiana – da sugestão, da ambiguidade, da intertextualidade e do absurdo -,

²² Durante o ano de 2012, no âmbito do programa de intercâmbio de licenciaturas no Mercosul financiado pela CAPES, tive a oportunidade de frequentar os cursos ministrados pela professora doutora Mercedes García Saraví, titular da cátedra de Literatura latinoamericana I e II, oferecidas pelo curso de Letras da Universidad Nacional de Misiones (Argentina). O estudo da narrativa de Juan Carlos Onetti fazia parte do programa de Literatura latinoamericana II, a qual abarcava as obras do século XX.

lemos **Cuando ya no importe**, último romance do escritor, publicado em 1993, e nos deparamos com um texto, a princípio, peculiar.

Como se verá no capítulo dedicado à análise do romance, **Cuando ya no importe** é um dos textos do autor menos estudados, por vezes considerado menor e, por alguns, diferente de tudo o que Onetti havia publicado anteriormente. Mobilizando os elementos da poética do autor, pretendemos ler seu último romance como uma espécie de suma crítica e estética, no qual convergem, como num testamento literário, soluções narrativas, temas e elementos típicos de seu estilo.

Deste modo, é, ainda, um dos objetivos deste trabalho apresentar o contexto das associações que foram feitas a partir dos anos de 1950 por diversos comentadores da obra do escritor uruguaio entre o estilo barroco e o estilo particular do autor. Uma das hipóteses é a de que há uma relação possível da poética onettiana – entendida, aqui, como o conjunto de pressupostos presentes nos textos publicados no *Semanario Marcha* a partir de 1939 e nas cartas ao amigo Payró - com as discussões a respeito do barroco/maneirismo enquanto estética da modernidade.

Como chave de leitura para a produção literária de Onetti, destacamos a conexão que estabelecemos entre o manifesto literário do escritor – sua estética – e sua (im)postura frente a determinados temas sociais, artísticos e políticos – sua ética – por meio da qual também se desdobram i) algumas implicações de certos estigmas promovidos por análises canônicas, como, por exemplo, a cristalização de uma imagem específica de autor e de sua obra; ii) alguns pontos de possível convergência entre as diferentes posições acerca da filiação barroca da obra de Onetti levantadas pela crítica especializada, como os conceitos de barroco latente, ficção barroca e obra aberta, com o intento de iii) ressignificar a produção do autor uruguaio a partir de um elemento fundante de sua concepção de arte/literatura: seu *paideuma*. Tal construção não se deu pela sucessão geracional que conformou a tradição de seu próprio país, mas sim na conformação de uma tradição outra, constelar (CAMPOS, 2013), que permite relacionar a sua poética individual ao contexto das discussões acerca do romance moderno, segundo a noção de ficção cervantina que acompanha os estudos sobre o barroco.

Por isso, este trabalho está dividido em duas partes, a saber: a primeira, dedicada principalmente à recepção crítica da obra de Onetti e, a segunda, primordialmente à análise de **Cuando ya no importe**, levando em consideração elementos levantados ao longo do trabalho. A parte inicial possui dois capítulos, ambos destinados à apresentação e discussão da fortuna crítica de Onetti. Selecionamos autores que

relacionaram o estilo do autor ao barroco e analisamos se partem das mesmas premissas e se dialogam entre si. O primeiro dos dois capítulos trata do que chamamos de “crítica de constatação”, a partir das três vertentes que encontramos: i) apreciação positiva do barroco em Onetti; ii) apreciação negativa do barroco em Onetti; ii) negação do barroco em Onetti. No segundo capítulo, seguimos analisando a fortuna crítica. Agora, focaliza-se o que chamamos de “crítica de conceituação” que, diferentemente da estudada anteriormente, é sempre entusiasta da relação Onetti barroco e se esforça em teorizar a leitura do barroco na obra do autor. Ainda neste capítulo, alocamos uma seção que se dedica a apresentar parte da crítica onettiana que preferiu adjetivo cervantino em detrimento de barroco. A parte segunda também se forma por dois capítulos. Tem, primeiramente, como foco a apresentação dos pressupostos artísticos de Onetti com vistas a conformar uma teoria do ficcional que possibilite relacionar aquilo que enxergamos em sua narrativa com o que acreditamos ter motivado parte da crítica a adjetivar autor e obra de barrocos/cervantino. Depois, segue-se a análise do último romance onettiano, **Cuando ya no importe** (1993), a partir de características sempre comentadas pela crítica, mesmo aquela que não menciona o barroco, como o aspecto temporal, a estrutura narrativa, a construção do narrador e a ficção dentro da ficção.

Parte I

CAPÍTULO 1

Ao redor do barroco

1.1. Do barroco e outros demônios

É já bem conhecida a antiguidade das discussões sobre o barroco, mas talvez menos notória a inconclusividade do debate e a quantidade de material produzido sobre o tema e seus desdobramentos, seja de caráter histórico e teórico, seja de análise de obras literárias a partir de elementos formais e temáticos entendidos como barrocos.

Desde pelo menos o fim do século XIX, estudiosos importantes como Heinrich Wölfflin, Cornelius Gurlitt e Alois Riegl refletem teoricamente sobre o barroco. Ainda que delimitássemos temporalmente a querela que se armou ao redor do conceito elegendo o século XX como pano de fundo, seria necessário falar somente disto e abandonar Onetti, tendo plena consciência da improdutividade da empreitada, haja vista o interesse que o barroco despertou em críticos de arte e de literatura no ocidente, desde as primeiras décadas já marcadas pela famosa sistematização da passagem do estilo clássico para o barroco, feita por Wölfflin em 1915.

O caráter irresoluto deste problema, ao menos no âmbito das discussões empreendidas ao longo do século XX, se deve a um cenário de embates mais amplo, mesmo que relativamente recente na história literária - em relação às questões sobre o barroco. Segundo Helmut Hatzfeld (1988), as diferentes preocupações dos estudiosos de arte dos séculos XIX e XX, com o “conteúdo ideológico das obras” e com a “forma”, respectivamente, modificou o entendimento sobre a própria noção de história literária, pois a literatura ganha de fato o status de arte literária e isso, de alguma maneira, implicou uma paulatina separação dos trabalhos de crítica e da teoria da arte, ao criar-se uma especialidade profissional para esse fim, do que fazia a filosofia. Por outro lado, no século XX, a polêmica em torno do barroco está envolta no enfrentamento de visões antagônicas sobre a história e sobre a literatura – pano de fundo também da história da teoria literária. De um lado, uma maneira de ver a literatura no interior do plano histórico entendido como sucessão de “sistemas estéticos-formais” (JAUSS, 1992), geralmente almejando apreender-se o espírito nacional; e, por outro, uma perspectiva que privilegia as características de cada sistema estético (ou das obras) de modo mais autônomo, com o objetivo de destacar elementos próprios da criação artística.

Na história dos estudos sobre o barroco, especificamente, vão se opor críticos orientados por perspectivas conflitantes a respeito de várias questões, tais como a origem do termo; o local de surgimento das primeiras manifestações artísticas ou dos primeiros artísticos de fato barrocos; os motivos e as formas características; a existência

de um ou mais tipos de barroco europeu; a positividade do estilo, etc²³. Além disso, e é o que mais nos interessa para este trabalho, o questionamento da supervivência do estilo na modernidade. Nomes como Ernst Curtius, Gustav René Hocke, Eugenio D’Ors e, entre os latino-americanos, em certo sentido, Alejo Carpentier (2007)²⁴, compreendiam o barroco como um movimento supra-histórico, intemporal. Em outras palavras, o barroco não haveria surgido exatamente nos séculos XVI-XVII europeu – esta seria mais uma das ocasiões de seu (re)aparecimento - mas, sim, em vários momentos da história da arte em que há uma predominância de um estilo clássico ao qual se oporia. Paralelamente a esta percepção, desenha-se aquela mais propriamente histórica que vê o período entre séculos XVI e XVII, e o Renascimento como chave para os acontecimentos sociais, políticos e culturais que fundamentam o barroco, inclusive como ponto de comparação com as releituras contemporâneas. Nessa direção encontram-se os comentários de Arnold Hauser, Helmut Hatzfeld, Werner Weisbach, Jose Lezama Lima²⁵ e Severo Sarduy.

Como não é o objetivo deste trabalho traçar uma genealogia do barroco ou propor novos pressupostos, não nos ocuparemos em problematizar as perspectivas que não nos auxiliem a ler o romance onettiano **Cuando ya no importe** na relação que estabelecemos com seus artigos em *Marcha* e com as cartas a Payró. Quase todos os autores que se dispuseram a estudar o barroco com a finalidade de questionar sua abrangência, sua origem ou sua própria constituição promoveram uma revisão crítica da bibliografia que se tornou referência sobre o tema, parte dela imprescindível para o que propomos. No entanto, ao contrário de Chiampi (1998), Bustillo (1988), Hatzfeld (1988) ou Iriarte (2011) que citamos neste trabalho, por exemplo, não empreenderemos outro exaustivo levantamento das obras que se consolidaram como base dos estudos

²³ No contexto brasileiro, é preciso destacar a voz dissonante de João Adolfo Hansen, um dos maiores especialistas em século XVI e XVII (ibérico e brasileiro) do país. Resumidamente, para ele o barroco não existiu enquanto estilo, dada a heterogeneidade das produções artísticas dos séculos XVI e XVII, a inexistência de uma consciência de criação dentro de uma escola ou estilo, porque as normas de representação já estavam estabelecidas de acordo com a retórica clássica, e porque o próprio conceito de barroco, como hoje se emprega, só foi concebido no século XIX a partir de concepções filosóficas, históricas e retóricas inexistentes nos séculos XVI e XVII, mais precisamente a partir da sistematização de Wölfflin. Para mais detalhes, ver principalmente “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. **Revista TERESA**, nº 2, 2001, pp. 10-67. Dito isto, as considerações de Hansen não serão discutidas neste trabalho, pois não temos por objetivo problematizar a noção e a existência do barroco. Se para Hansen, historicamente, o barroco nunca existiu como estilo consciente, as características de sua revalorização no século XX seriam, por consequência, igualmente anacrônicas.

²⁴ Carpentier (2007, p. 127) faz referência a Eugenio D’Ors e considera seu argumento “barroco como constante humana” acertado.

²⁵ A famosa assertiva de Lezama (1993, p. 80) “barroco fue el arte de la contraconquista” é uma subversão do argumento de Weisbach “arte da contrarreforma”.

sobre o barroco, mas, sim, nos embasaremos nas considerações sobre conjunto de obras, teorias e análises já coligidas por eles.

1.1.2. Barroco latino-americano: modernidade e corte sincrônico

"Todo debate sobre a modernidade na América Latina que não inclua o barroco é parcial e incompleto". A enfática afirmação de Irlemar Chiampi (1998), no prefácio de seu já conhecido **Barroco e Modernidade**, tornou-se uma espécie de chamamento à revisão crítica de seus pares a respeito do lugar relegado ao barroco na historiografia literária do continente e, mais ainda, de um alerta para sua importância tanto como o início da literatura latino-americana - que já nasce adulta e em pleno domínio "de um código universal extremamente elaborado" (CAMPOS, 2013, p. 239) - quanto como o ponto para o qual convergem ao menos três momentos posteriores da literatura que conformam o que, segundo Octavio Paz (1998), singulariza o período histórico da modernidade: a consagração do homem e da razão crítica como fundamentos de uma nova cosmovisão.

Os três momentos da história literária da América Latina que, de acordo com Chiampi (1998), revisitam o barroco do *Siglo de Oro* espanhol e o barroco americano colonial projetam-se em quatro etapas entre os séculos XIX e XX que "coincidem [...] com os ciclos de ruptura e renovação poética"²⁶ - tão comentados nas antologias e histórias literárias - cujos marcos são: 1890 - as publicações do poeta Rubén Darío invertendo a lógica de influência cultural da Europa sobre a América; 1920 - o aparecimento dos movimentos de vanguarda latino-americanos; 1950 - a construção de uma consciência crítica do americano que uniu experimentações formais à reivindicação de uma identidade cultural continental - e até ibero-americana²⁷.

Os dois primeiros movimentos de recriação das formas barrocas, Chiampi (1998) os entende como fundamentais para a constituição de uma "legibilidade estética"

²⁶ Chiampi (1998, p. 4) comenta em uma nota de rodapé que as referidas marcações dos ciclos de ruptura foram pensadas a partir da - e acrescida a - que realizou Rodríguez Monegal (2000) no texto "Tradición y ruptura", de 1972.

²⁷ Numa outra perspectiva, a qual voltaremos oportunamente, pode-se entender esses três momentos da história literária do continente como ruptores e renovadores tomando como base uma certa ideia de realismo.

do barroco que começou com o resgate de certa tradição por Darío, renegada no século XIX pela forte influência classicista ainda em voga, e foi seguida por uma perspectiva mais universalizante das técnicas e temas pelos escritores vanguardistas. O período de "americanização do barroco", para a estudiosa brasileira, significou a "plena modernização" do estilo e a abertura dos caminhos para uma "legitimação histórica" do barroco, sem a qual não se poderia conceber as revisões e reescritas da história levadas a cabo pelos romances do *boom* e pelos novos romances históricos. Essa consciência do americano que trará a voz da *diferença* como movimento dialógico, nos termos de Haroldo de Campos (2013), ressignificará o lugar do latino-americano no debate que se travará, anos depois, no correr da década de 1970, entre as várias visões sobre a pós-modernidade, o que, para Chiampi (1998, p. 4), vai permitir "reinterpretar a experiência latino-americana como uma modernidade dissonante".

Nesse mesmo sentido se desenha a argumentação de Bolívar Echeverría (1998) como uma crítica da modernidade capitalista, fundamentada na percepção de um *ethos* histórico, característico do período moderno, ao qual denomina barroco. Entendido como uma das maneiras de se comportar social e artisticamente na modernidade, o conceito de *ethos* barroco pensado pelo filósofo equatoriano com base nos escritos de Severo Sarduy (1999, 2000), seria uma espécie de "estratégia de resistencia radical" (ECHEVERRÍA, 1998, 16) sem ser necessariamente revolucionário, pois não propõe uma agenda de mudanças, ainda que se apresente como o *ethos* questionador do discurso do progresso. Contudo, ao instaurar a consciência crítica pela ambiguidade, pela ilusão, pela transgressão de formas em relação ao que se assentou como "clássico" - como hegemônico - a arte barroca, representativa do ponto alto da materialização do *ethos* barroco, se impõe como uma enunciação possível da diferença, "el despliegue teatralizado de la diferencia" americana. (MORAÑA, 2010, p. 55)

Se, de acordo com Chiampi (1998), é necessário (re)pensar o barroco e devolver-lhe o lugar de direito na literatura e na cultura para apreender as vicissitudes da modernidade na América Latina, tal intento só se faz possível mediante a adoção de uma visão sincrônica dos fenômenos "capaz de abranger o fato artístico da atualidade como um degrau novo desdobrado de uma sequência de outros degraus, todos eles compondo o itinerário de ascensão e descensão do homem na sua ânsia de dar linguagem e expressão estética à sua consciência de si e do mundo" (ÁVILLA, 2008, p. 20).

"Por uma poética sincrônica" - por meio dela e em sua busca - como já naqueles anos de "americanização do barroco" reclamava Haroldo de Campos (1969) é, parecidos, a maneira possível de rever (e revalorizar) a potência estética e política do barroco enquanto o *locus* da diferença na arte latino-americana e na reivindicação de uma modernidade alternativa:

¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? [...] ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. (SARDUY, 1999, p. 1250)

que, por coerência, não se alia à já contestada visão historicista da literatura e também da própria história. Isto não significa negar ou rejeitar a perspectiva diacrônica imprescindível para “levantamento e demarcação do terreno” (CAMPOS, 1969, p. 207) e para a ancoragem dos fenômenos estéticos no solo histórico-social. Ao contrário, a atitude sincrônica, que visa destacar o “critério estético-criativo” (CAMPOS, 1969, p. 205), precisa ser somada às contribuições que já consolidou a crítica literária de viés diacrônico para uma permanente construção e desconstrução do cânone e da tradição, porque a “historicidade da literatura revela-se justamente nos pontos de interseção entre diacronia e sincronia” (JAUSS, 1994). Nas palavras de Jakobson (1970, p. 121)

A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. [...] A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos.

O movimento permitido pela observação de uma poética sincrônica oferece, para além da relação direta entre textos, temas e escritores dos mais variados, a percepção do papel ativo do artista como criador que é, também, um leitor. Por intermédio da ação subjetiva do gosto, o escritor-leitor seleciona seus precursores e desenha uma tradição estética alternativa em relação à história literária nacional a que pertence, por convenção. Não se trata, apenas, das relações que um leitor – como Borges pôde fazer com Kafka, segundo as ideias de T. S. Eliot – trace entre aquele escritor a quem lê e outros, mas também daquelas que o próprio escritor instituiu. Aciona, por meio da leitura – também ela descomprometida a princípio – uma rede única de percepções e trajetos pelas sendas do passado literário e traça, por conta própria, sua ascendência poética com a qual – e mediante a qual – dialoga e propõe formas e temas. Assim, cada

obra escrita possui, por si mesma, sempre dois contextos imediatos, diz Kundera (2006): um pequeno, nacional – aquele de que, em certo sentido, não se pode fugir, por ser herdado; e um grande, dito supranacional e mais propriamente estético – ao que se elege. Trata-se, aqui, do que Campos (1969) chamou de poética sincrônica, garantida por uma “tradição constelar”. Para além do aspecto geográfico, local ou mais abrangente, há o dado temporal – mais próximo ou mais afastado – que conforma o esquema de relações que estabelece qualquer obra com seu passado. O mesmo exercício de construção de história estética sincrônica que a crítica pode escolher realizar é feito pelos escritores, como se viu, como atividade básica do ofício: um escritor é, antes de tudo, um leitor. Dessa maneira, tal como se procedeu no interior dos estudos sobre o barroco, gostaríamos de ler a obra de Onetti: a partir das relações que o próprio escritor estabeleceu como exemplares da arte que desejava produzir. O que é relevante, neste ponto, é a preponderância do elemento estético em detrimento da particularidade nacional em ambas as leituras, somente possível, como dissemos com Jauss, Jakobson e Campos, se se leva em consideração um ponto de vista sincrônico.

As duas principais maneiras de se entender o barroco do ponto de vista da crítica, por exemplo, fundamentam-se a partir de duas maneiras diferentes de se encarar o passado e a tradição, que, por sua vez, são resultado de modos diversos de se entender a arte. Veremos, oportunamente, que parte da crítica que enxergou na produção literária de Onetti uma ligação temático-formal com o barroco o fez, ainda que não o afirme, segundo uma perspectiva sincrônica, por meio da qual foi possível aproximar Onetti e Cervantes.

No contexto latino-americano, de maneira geral, se nos atermos principalmente ao que esboçaram os escritores que teorizaram o barroco, a mirada para o passado é produtiva, no sentido de que é intencional e interessada numa produção futura baseada no diálogo com determinadas fontes. Tal movimento na direção do passado é o que vemos Onetti construir com seu *paideuma*, e o mesmo que Leyla Perrone-Moisés analisou ao estudar o trabalho crítico e poético dos autores aos que chamou de escritores-críticos²⁸. Trata-se da “leitura valorativa do passado” porque seu olhar para a tradição consiste em “julgar e selecionar com vistas a um fazer” (2001, pp. 25-26).

Complementa a autora:

²⁸ No segundo capítulo de **Altas literaturas**, “O cânone dos escritores-críticos”, Perrone-Moisés (1998) organiza um quadro comparativo de influências e paideumas, registrados pelos próprios autores, de Ezra Pound, T.S. Eliot, Philippe Sollers, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Jorge L. Borges, Michel Butor e Italo Calvino.

Ao escrever sua obra, o novo autor prossegue uma história que deve estar consciente; e, ao mesmo tempo, ele a transforma, e até certo ponto a nega, pelo rumo que lhe imprime. É a consciência dessa ambivalência ou ambiguidade (a do historiador-agente) que leva os escritores a assumirem o papel também de críticos. Selecionando e comentando certos autores do passado, eles visam estabelecer sua própria tradição, situar-se na história para nela intervir mais efetivamente. Assim fazendo, os escritores-críticos procedem a uma releitura e a uma reescritura da história literária. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 26)

Ainda que Onetti não tenha escrito ensaios e estudos de caráter teórico-crítico à maneira de Octavio Paz, Haroldo de Campos, Michel Butor ou Philippe Sollers, enfocados por Leyla Perrone-Moisés, exercitou, como dissemos, a crítica e o comentário literário em suas crônicas jornalísticas em *Marcha*, *Acción* e *El País* uruguaio, para citar alguns dos jornais e revistas com os quais colaborou. Segundo confessou o próprio Onetti em 1968 à revista **Capítulo Oriental**, de Montevideo, sua coluna “La piedra en el charco” nasce de um pedido feito pelo fundador e diretor Carlos Quijano, com o objetivo de compor um leque de assuntos de interesse nacional e de temática anti-imperialista. Afirmando não existir, para ele, uma literatura uruguaia autêntica naqueles anos, aquilo que se entendia na época como literatura nacional, Onetti decide criar, assim, “Periquito el Aguador”, “empeñado en arrojar su piedra semanal en la desolación del charco vacío”. Mesmo que nunca se assuma como escritor, Periquito el Aguador/Onetti constrói sua argumentação a partir de ataques às obras de contemporâneos – sem nomeá-los – que continuavam reproduzindo a linguagem, os temas e as formas da literatura do século anterior, comparando-os à contribuição de autores estrangeiros aos quais admirava à arte da palavra. Seu principal ponto de comparação era, no caso dos escritores estrangeiros, a representação da cidade contemporânea e de sua configuração e problemática atuais, destacando nela o papel do indivíduo moderno e suas angústias, somente possível a partir de uma nova linguagem literária que contemplasse o novo. Nesse sentido, a crítica literária que Onetti realiza neste panorama cultural de fim dos anos 1930 é impressionista e intuitiva, baseada fundamentalmente em seus gostos pessoais de leitor, o que influenciou o tipo de literatura que desejava escrever. Por isso é que vemos na intersecção dos textos críticos e das cartas a Payró a constituição de sua poética, sobretudo na eleição de seu *paideuma*. Também em suas ficções, lançando mão da intertextualidade – recurso a que chamaremos neste trabalho de poética onettiana da intertextualidade – e pela construção de narradores-escritores que refletem sobre o ofício de escrever. Estes dois elementos da

narrativa do autor são, juntamente com outros como fragmentação, linguagem labiríntica, ficção dentro da ficção, por exemplo, elencados como traços barrocos que filiarão Onetti a uma tradição que transpõe as fronteiras do Uruguai e do Rio da Prata.

Com o exposto até aqui, queremos enfatizar, incluindo a ênfase no resumo apressado, que toda a discussão sobre o barroco latino-americano durante o século XX se relaciona com o movimento de releitura das tradições literárias nacionais em confronto com aquela que Kundera chamou de tradição estética das formas (poéticas). Por diferentes caminhos e perseguindo os mais diversos objetivos – seja da diferença (CAMPOS, 1989; 2013), da revolução (SARDUY, 1999), do diálogo crítico e da continuidade (LEZAMA LIMA, 2010), a volta do barroco como signo de uma ruptura com a cena literária presente se considera, de maneira mais abrangente, um fenômeno cultural que chegou a ser lido como exaustão da modernidade, e particularmente no âmbito estético como um esgotamento das propostas de vanguarda que já se haviam tornado acadêmicas, um novo clássico (PAZ, 1990). Paralelamente, se forjou na América Latina – “periferia que só recolheu as sobras da modernidade” –, nas palavras de Chiampi (1998, p. 19), uma estética da “contra-modernidade”, que resgatou o barroco “pré-iluminista, pré-moderno, pré-burguês, pré-hegeliano” para “reverter o cânone historicista do moderno”. Mesmo que parte da crítica não considere o barroco como funcional para analisar elementos da cultura contemporânea ou matize (ou até negue) a afirmação de que o barroco é a origem da modernidade literária, não se pode negar que a o surgimento das propostas de Sarduy e de Lezama Lima provocaram uma longa reflexão no campo cultural, que se estende desde os primeiros textos do autor de “La expresión americana” até os dias atuais.

Cabe, neste ponto, à guisa de pretenso fechamento desta seção, citar as palavras de Carpeaux (2012, pp. 23-24) em seu monumental **História da literatura ocidental**, de 1959, a respeito do barroco:

A literatura do século XVII encontra hoje, novamente, grande apreço: Góngora e Calderón, Ben Jonson e Donne foram reabilitados, considerados outra vez como poetas de categoria universal e valor permanente, porque a sensibilidade moderna se reconhece naqueles poetas como em precursores. Parte considerável da nossa literatura atual é gongorista e *metaphysical*. O porta-voz dessa revalorização do Barroco é a crítica literária, que se sente responsável pelo gosto da época. Não assim a historiografia literária: nesta continua, em muitos setores, o desprezo pela literatura barroca, em parte porque os historiadores estão mais longe da discussão literária, em parte porque o dogma classicista de Boileau continua a exercer influência subterrânea.

Neste amplo cenário formado por muitos autores, obras e perspectivas ideológicas e estéticas, no qual não pudemos nos demorar, existiria um lugar para Juan Carlos Onetti? Este será o tema de discussão da próxima parte deste capítulo, pela qual se verá a relação do escritor e sua obra com o barroco a partir da recepção crítica de seus textos. No capítulo seguinte, se encontram os estudos analíticos mais detalhados sobre um “Onetti barroco” e o cotejo de suas especificidades, as quais, somadas às considerações da primeira parte, nos levaram a concordar com Carpeaux, sem nos esquecermos de Perrone-Moisés, Kundera, Jauss, Jakobson e o próprio Onetti.

1.2. Uma estética barroca

Juan Carlos Onetti (1909-1994) não foi o único autor hispano-americano do século XX a ter sua obra e estilo associados à estética barroca. Este fato, por si só, já desperta interesse, pois indica um ponto de convergência possível no espaço-tempo da literatura: textos produzidos na América de língua espanhola ao longo do século XX. Tão preciso recorte – ainda que demasiado abrangente - não parece ser aleatório, dadas as reiteradas leituras empreendidas em todo o continente, seja a partir do trabalho analítico da crítica especializada, seja mediante o movimento de apropriação consciente e programática de recursos e temas por parte de alguns escritores.

No caso de Onetti, a aproximação com a estética denominada barroca é resultado de uma investida da crítica que se debruçou sobre seu trabalho e nele enxergou características que singularizam a obra do escritor ao mesmo tempo em que dialogam, das maneiras mais diversas, de acordo com cada leitura, com textos entendidos como pertencentes ao barroco do século XVII. Onetti, por sua vez, como era de costume, quase não comentava sua obra e era avesso a entrevistas – quando não podia fugir se tornava hostil, mais um dos elementos da *leyenda negra*. Nunca afirmou existir algum projeto literário seu. Ao contrário, desconversava as tentativas de críticos acadêmicos e jornalistas de enxergar algum sentido em sua obra, fosse ele social, existencial, biográfico ou mesmo estético. Insistia, sim, na construção de uma imagem de escritor desapegado da fama e totalmente incompatível com o universo intelectual e burguês, dizia, em que transitava grande parte de seus contemporâneos.

Onetti nunca se autodenominou barroco, existencialista, realista ou fantástico – alguns exemplos das classificações feitas pela crítica – e, mesmo passados muitos anos desde os primeiros escritos no *Semanario Marcha*²⁹, fazia ainda ecoar o tom empregado para defender uma literatura sincera e de autor, aliada a uma figura de escritor comprometido com escrever cada vez melhor

O que há ou pode haver, afinal, de coincidente, análogo ou simplesmente aproximativo entre as conhecidas obras do Século de Ouro espanhol e a literatura hispano-americana do século XX? No panorama das relações até então já feitas, não existe consenso ou uma resposta unívoca. No entanto, há, sim, algumas constantes que se repetem tanto no discurso crítico quanto nas propostas poéticas empreendidas pelos escritores, entre as quais destacamos a questão da consciência dos artistas a respeito da relação arbitrária entre as palavras e as coisas, como afirma Foucault (2007), e entre a realidade e a representação artística. Giulio Argan (1977, p. 12), ao refletir sobre os motivos e as consequências históricas e estéticas do revivalismo na pintura, aponta o período que compreende os estilos barroco e maneirista como aquele que “analisa y se enfrenta a los problemas propios en el ámbito de su propia especificidad” e completa: “Y un arte que se encierra en sí mismo y no hace otra cosa que analizar su propia <<maniera>>, no puede sino retornar constantemente sobre su historia.” (p. 13)

Com seu estilo hermético e autorreferente, julgado o autor muitas vezes como produtor de uma literatura alienada por não tratar abertamente de questões sociais e políticas, Onetti passou a ser lido como um escritor que engendrou um universo ficcional fechado em si mesmo, que se alimenta de sua própria lógica composicional e coerência interna. O que, talvez, a crítica não tenha dado tanta atenção é justamente a ligação de seus artigos críticos em *Marcha* – e, décadas depois, em 2009, as cartas ao amigo Julio Payró – com a consecução de seus textos ficcionais, funcionando as cartas e os textos jornalísticos, em conjunto, como seu manifesto literário, sua *ars* poética³⁰. Se não toda sua obra ficcional, ao menos os romances podem ser lidos à luz desse

²⁹ Onetti escreveu em *Marcha* entre os anos de 1939, da fundação, até 1941. Há textos publicados em outros jornais e revistas durante as décadas de 1960, 1970 – incluindo o período de seu exílio - que ecoam seus manifestos no semanário uruguaio.

³⁰ Fizemos, como mencionado na introdução deste trabalho, uma leitura de **La vida breve** como um romance-manifesto, a partir, justamente, do epistolário Onetti-Payró e dos artigos de *Marcha* (Guethi, 2015). Tal trabalho teve como base as considerações de Arnaiz (2009), de Verani (2009 [1981]; 2009a) e Mattalía (1990; 2012) sobre as relações dos textos ficcionais de Onetti com seus artigos jornalísticos. Além dos já mencionados, Balderston (2010, p. 23) “elaboración de una poética o estética propia” e Prego Gadea (2009, p. 60) “sistema poético de Juan Carlos Onetti” se somam aos críticos que também veem nos textos jornalísticos e na correspondência íntima a tônica de uma *ars* poética.

manifesto, relevando que contam sempre duas histórias: as vicissitudes de uma subjetividade, *la aventura del hombre*, como chamou Benedetti (1963); e a própria feitura do texto, em que convergem o estilo mais propriamente linguístico-literário e as diretrizes de composição que versam sobre os temas, as influências estéticas, as estruturas narrativas e, também, acerca das técnicas de representação literária.

Há, como viemos dizendo, um estreito entrelaçamento entre a ficção onettiana e aqueles escritos mediante os quais o escritor pôde expressar sua concepção de arte e de literatura e é justamente nesse diálogo estabelecido pelo próprio Onetti que se dá a relação entre sua poética – sua estética – e suas concepções sobre a realidade em que vivia, por exemplo a questão da arte engajada ou da literatura nacionalista – sua ética. É precisamente do enlace entre ética e estética na literatura, entre um fazer estético que se torna político e arma de resistência, causa e consequência de um proceder ético, que extraímos o primeiro elemento da relação Onetti e o barroco na intenção de promover uma leitura de sua obra ficcional, mais precisamente seu último romance **Cuando ya no importe** (1993), levando em consideração as questões artísticas e estéticas como parte de uma postura frente a vida – a arte, a sociedade -, e também essa mesma atitude como parte inextricável da criação artística e estética.

Nesse sentido, nosso caminho de leitura precisa ser marcado, já de início, pelas considerações a respeito do barroco como revolução, feitas por Severo Sarduy (1999):

¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer – y no, como en el uso doméstico, en función de información es un atentado al buen sentido, moralista y <<natural>> - como círculo de Galileo - en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse – ese suplemento de valor – subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo.

Para Sarduy, há no barroco (e em sua releitura neobarroca) um entrelaçamento de uma estética e de uma (im)postura antinormativa que transgride as normas convencionadas para a arte e para a comunicação, - aquela arte que Onetti também chamava de burguesa - transformando a linguagem artística não mais em canal de informação ou das belas letras, mas no fim mesmo da criação: inútil à sociedade de

consumo ou a qualquer outro fim prático. Proliferação, citação, mise-en-abyme, dispersão, artificialização, paródia, etc. não se propõem a nada na esfera que não seja a própria arte.

Se, à primeira vista, a aproximação entre a produção literária onettiana e a estética barroca pode parecer questionável, se não despropositada, num momento seguinte a impressão de estranhamento dará lugar ao enfrentamento de problemas teóricos oferecidos pela fortuna crítica sobre o escritor que revela um número considerável de estudos que já intentaram aproximar a narrativa de Onetti ao estilo barroco, como discutiremos no capítulo 2. Assim, a ideia de um Onetti barroco ou de uma relação de sua estética ao barroco não é, em si, inédita, tampouco inusual. É certo que os estudos arrolados aqui partem de diferentes posições a respeito do termo barroco, também dos mais diferentes textos ficcionais de Onetti. No entanto, entre aqueles que se esforçaram para ressignificar positivamente a noção de barroco, todos têm por objetivo o mesmo ímpeto de argumentar em favor de uma assimilação entre a obra onettiana e o estilo barroco.

Além disso, há ainda o impasse que a própria origem do termo barroco já carrega e das diversas apropriações teóricas e estéticas já empreendidas. Sobre o dilema da origem, dos sentidos e da aplicação do conceito “barroco” falaremos a seguir. No capítulo a seguir discutiremos parte da fortuna crítica sobre Juan Carlos Onetti que trata da relação entre a obra ficcional do escritor com o estilo barroco.

CAPÍTULO 2

Onetti e o barroco – uma invenção (da) crítica?

Alguns dos estudiosos que se debruçaram sobre a obra literária do escritor Juan Carlos Onetti a qualificaram, em alguns de seus aspectos formais e/ou temáticos, como barroca. Dentre as apreciações críticas que pudemos cotejar, é possível encontrar textos que relacionam a literatura de Onetti com o barroco a partir de, pelo menos, três maneiras: i) sem conceituar barroco, transformando-o num adjetivo capaz de caracterizar o fazer artístico do autor sem vinculá-lo necessariamente ao barroco histórico, do século XVII europeu, e aquele transplantado para a América pela colonização, ou ao que Severo Sarduy (2000) chamou de neobarroco; ou ii) dissociando o estilo pessoal de Onetti do barroco; ou ainda iii) entendendo a literatura onettiana como pertencente ao estilo barroco, tratando de conceituá-lo com vistas a delimitar seus traços estéticos.

Assim, podemos visualizar, de entrada, uma primeira divisão: por um lado, uma abordagem crítica a que chamaremos de *crítica de constatação*, pois limita-se a adjetivar – positiva ou negativamente - o estilo onettiano sugerindo uma aproximação com o barroco de modo a simplificar uma discussão que não era central para os estudos em questão; numa outra direção, por outro lado, encontram-se os ensaístas que se lançaram à empreitada de discutir o pertencimento de Onetti ao estilo barroco, propondo, para tanto, uma contextualização do termo barroco e, em alguns dos casos, um novo conceito. A este grupo de autores chamaremos, de maneira a marcar a oposição em relação ao primeiro, de *crítica de conceituação*. A este grupo de comentaristas, dedicaremos um capítulo à parte. À crítica de constatação, a seção próxima. Na seção subsequente, trataremos da parcela da crítica de constatação que não associa o estilo de Onetti ao barroco.

2.1. Crítica de constatação

Analisando brevemente parte da fortuna crítica de Juan Carlos Onetti, deparamo-nos com um número relevante de textos que somente adjetivam como barrocos aspectos da obra onettiana. Nesses estudos, há uma grande quantidade de expressões identificadoras de um possível estilo ao qual Onetti se filiaria (barroco histórico, talvez), sem que esta ligação esteja explicada. Não há também uma conceituação do barroco

enquanto estilo de época ou releitura contemporânea, tampouco uma relação temática ou formal mais explícita na argumentação.

Dentro do grupo de autores cuja semelhança é relacionar Onetti e barroco a partir de adjetivações sem aprofundamento teórico, há uma particularidade que nos permitirá dividi-los entre dois subgrupos, os quais representam duas grandes perspectivas de apreciação a respeito de um Onetti barroco, a saber: em um dos grupos encontram-se os comentadores que empregam a adjetivo barroco com a finalidade de caracterizar aspectos do estilo onettiano de modo negativo, pois sua percepção sobre o barroco é, ainda que não afirmem, a de que se trata de um estilo degenerescente, inferior; no outro, localizamos aqueles que, ao fazerem a aproximação entre os estilo onettiano e barroco, não depreciam nenhum deles, por vezes, inclusive, enxergando nisso mérito do escritor, uma espécie de superioridade.

Começamos com as opiniões dos autores que constataam a presença de elementos barrocos e criticam tal característica.

2.1.1. Onetti barroco ou a cara da desgraça (estilística)

O escritor Mario Vargas Llosa, em seu livro **El viaje a la ficción** (2009), por exemplo, apresenta uma biografia de Onetti e faz um percurso temático e formal por alguns de seus textos, uma espécie de panorama introdutório escrito com base nos cursos que o peruano ministrou na Universidade de Georgetown anos antes. Não se propõe, porém, a construir a síntese vida-obra de Onetti partindo de uma teoria específica e explícita, tampouco é seu objetivo reler a ficção onettiana segundo tópicos barrocos. Ainda assim, ao comparar características da literatura produzida por William Faulkner – influência reiteradamente discutida pela crítica e pelo próprio uruguaio – e por Onetti, Vargas Llosa (2008, p. 90) afirma que ambos possuem semelhanças, entre as quais destacamos um (a) "lenguaje barroco y laberíntico". Não há no trecho ou na seção algum outro ponto de relação com o barroco. A menção do termo, assim, conforma-se como um qualificador que sugere uma assimilação entre os estilos de Onetti e de Faulkner, além, é claro, de ambos e o barroco, assimilação essa que também sugere depreciação do elemento comparado. O peruano não chega a afirmar que as produções de Faulkner e Onetti são “boas” apesar de barrocas, apesar do estilo truncado, mas o que

se depreende de sua argumentação é a de que, neste caso, o que impele a apreciação é gosto, assim como o que impede a apreciação total é, também, o gosto.

Páginas a frente, Vargas Llosa (2008, p. 113) dedica um capítulo inteiro ao estilo de escrita onettiano, corroborando as reprovações já antigas de Enrique Anderson Imbert (1966) e Luis Harss (1966) que atacaram “oscuridades, incoherencias, enredada sintaxis, truculencia y obsesiva retórica, que enturbian e irrealizan las historias”. Seu próprio juízo, como dissemos, não se distancia muito de Imbert e Harss, mas o peruano avalia que o estilo de Onetti é funcional à mensagem que intenta comunicar, o que nos parece uma diferença importante a se considerar. Em outras palavras, na perspectiva de Vargas Llosa, estilo, formas narrativas e temas estão intrincados consciente e deliberadamente, pois fazem parte de uma busca incessante pela “verdade y todo esse montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte” (ONETTI, 2009, p. 380), que nada mais é do que o projeto literário de Onetti.

Vargas Llosa segue seu raciocínio a respeito do “estilo funcional”, mas concluiu que, apesar da identificação entre tema e estilo, Onetti só logrou pareá-los em **La vida breve**, “a diferencia de las novelas anteriores, en las que por momentos parecia servir de pretexto a grandes efusiones de barroquismo estilístico” (p. 114-115). Ainda mais a frente, ao comentar a feitura estilísticas de outros romances, acrescenta: “frases o párrafos, [...] el verbalismo, un discurso que es forma sin fondo, exhibición de palabras y frases que guardando cierta apariencia de profundidad resultan, sometidas a un minucioso escrutinio, pura apariencia, espectáculo sin contenido” (pp. 125-126). Curiosamente, as reprimendas de Vargas Llosa a Onetti - que são claramente orientadas por uma visão negativa acerca do que entende sobre o barroco, suas técnicas, etc. - parecem-nos que foram retiradas - e obviamente invertidas - da sistematização do barroco feita por Sarduy³¹. Justamente por serem opostas ao proposto por Sarduy - ainda que, salvo engano não haja embate conhecido entre eles -, a censura de Vargas Llosa acaba por reforçar, por um lado, o que o cubano entendia como *barroco de la revolución* e, por outro, ilustra o que nós vemos de relação da (im)postura de Onetti

³¹ Como afirmamos, não há, salvo engano, um enfrentamento de opiniões acerca do barroco ou de questões estilísticas entre Vargas Llosa e Sarduy. A hipótese que arriscamos, ao comentar a possível inversão de valores que Vargas Llosa poderia haver feito com base na teoria sarduyniana, foi influenciada pela descoberta feita por Monegal e Perrone-Moisés sobre a poética de Lautréamont: o poeta parece ter lido manuais de retórica que condenavam o estilo barroco, mas em vez de segui-los à risca, de acordo com a concepção de literatura e beleza em voga, absorveu e aplicou a sua própria escrita o que os manuais reprovavam. Voltaremos a isso numa próxima seção.

frente à literatura – sua criação e, principalmente, sua circulação social – com a revolução barroca sarduyniana:

Sintácticamente incorrecta a fuerza de recibir incompatibles elementos alógenos, a fuerza de multiplicar hasta <<la pérdida del hilo>> el artificio sin límites de la subordinación, la frase neobarroca – la de Lezama, por ejemplo – muestra en su incorrección – falsas citas, malogrados <<injertos>> de otros idiomas, etc. – en su no <<caer sobre sus pies>> y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del ailleurs único, armónico, conforme a nuestra imagen, teológico en suma. Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución. (SARDUY, 1999, p.,1253)

No entendimento de Sarduy, todo texto barroco terá em sua forma e seu estilo a marca do excesso - provocando reações de rechaço e admoestação, como a de Vargas Llosa – que em si mesma denota “juego, perdida, desperdício y placer” (SARDUY, 1999, p. 1251), o prazer do texto (BARTHES, 2008) que por sua própria condição se faz e se dá como impugnador da ordem estabelecida, questionador das regras convencionadas. É inútil e revolucionário, gozo baldado mas incômodo justamente porque “põe em estado de perda, [...] (por)que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2008, pp. 20-21).

Emir Rodríguez Monegal (1961;1966), por sua vez, ostenta uma posição um tanto ambígua em relação a um Onetti barroco. Em 1961, quando escreve **Narradores de esta América**³², parece antecipar as críticas negativas ao estilo onettiano que se seguirão ao analisar o romance **La vida breve** e “oponer reparos a sus creaciones”: “el desarrollo deliberadamente barroco que entorpece la lectura” (MONEGAL, 1961, p. 169)³³. Quase vinte anos depois, ao prologar a primeira edição de obras completas de Onetti, Monegal (1979) emprega o vocábulo barroco para situar alguns romances onettianos no espaço-tempo da literatura uruguaia, aparentemente com outra conotação:

³² O mesmo texto, “Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense”, de onde retiramos a citação também figura em outro livro seu **Literatura uruguaya de medio siglo**, de 1966. Sua primeira versão, no entanto, foi publicada no volume 3, nº13-14, da revista Número, em 1951.

³³ Arango (1989, p. 502) mostra-se de acordo com Monegal, pois, na seção que dedica a Onetti em seu estudo sobre o romance hispano-americano, cita integralmente o fragmento em que consta o trecho a que nos referimos e não pondera nem contesta a opinião do crítico uruguaio.

“un tríptico barroco que desarrolla, desde ángulos distintos y contradictorios, los temas paralelos de la inocencia y la experiencia, el sueño y al realidad, el amor y la muerte, a través de las figuras antagónicas y complementarias de Junta Larsen y Jorge Malabia.” O conjunto de três obras a que se refere Monegal é o formado pelos romances **Para una tumba sin nombre** (1954), **El astillero** (1961) e **Juntacadáveres** (1964), chamados de tríptico porque, na opinião de Monegal, deveriam ser lidos juntos como uma possível sequência de histórias, apesar de terem sido publicados separadamente. Além disso, segundo o crítico, são mais consistentes na estruturação das técnicas narrativas que já haviam sido empregadas em **La vida breve** (1950).

A relação que Monegal tenta produzir entre os três romances e o estilo barroco ao denominá-los tríptico barroco é mais sutil do que aquela que se dá entre o estilo de Onetti e o barroco. Pois, se o romance de 1950 possui, para Monegal, características barrocas – mesmo que entendidas como negativas (construção *en abyme*, manejo do ponto de vista, linguagem que entorpece, etc.) -, os romances eleitos como superiores, tomando como base sua forma e seus elementos de composição narrativa, devem ser entendidos como “mais” ou “menos” barrocos? Existiria um tipo de barroco que degenera, que potencializa os defeitos das obras consideradas ruins e um barroco que supervalorizaria as já estimadas? Ainda que não se possa assegurar as respostas, a argumentação de Monegal sugere uma possível existência de uma maneira correta de se empregar as técnicas denominadas barrocas, se não correta ao menos moderada, com suposto bom gosto, talvez. De qualquer modo, sua relação com o estilo não se assemelha a de Vargas Llosa, haja vista o trabalho de peso que levou a cabo, juntamente com Leyla Perrone-Moisés (2014), sobre o Conde de Lautréamont e a influência do barroco em sua obra poética.

2.1.2. Onetti barroco ou *Dejemos hablar al barroco*

Além desses estudos antes comentados, que se tornaram mais famosos, também pelo destaque que seus autores já possuíam, há, na extensa fortuna crítica de Onetti, outros textos escritos para o contexto acadêmico, circulando em revistas especializadas e anais de congressos. Cada um dos textos selecionados parte de discussões diferentes, alguns o próprio tema já carrega o problema do barroco e sua relação com o estilo de Onetti. Embora os autores em questão possuam mais diferenças que semelhanças, o que

nos interessa mais particularmente é o fato de que têm em comum uma apreciação positiva do estilo onettiano, apreciação essa que se estende às relações que eles mesmo estabelecem entre Onetti e o estilo barroco. Se antes, para Monegal e Vargas Llosa, Onetti era um “bom” escritor, produtor de uma “boa” prosa de ficção *apesar* de barroco, aqui, nesta seção, os especialistas ensinam dizer que Onetti é um “bom” escritor *porque* é barroco.

Javier Azpeitia, por exemplo, parte de uma passagem de **La vida breve** na que o narrador Brausen se refere ao corpo de sua esposa sendo analisado por um ginecologista: “Abrumado a veces por la involuntaria tarea de analizar el claroscuro, las formas y los *detalles barrocos* de lo que miraba” (ONETTI, 1999, p. 22, grifos nossos) para explicar como a mulher é representada no romance. A partir do que lhe suscita o fragmento, Azpeitia adjetiva o romance por seu “barroco título” e associa o aparecimento do termo barroco na descrição do próprio Onetti a um tópico temático do período artístico do século XVII:

Evidentemente el adjetivo «barroco» no está ahí por casualidad. La recomendación ascética, tan traída en la literatura y el arte barrocos, de contemplar calaveras e imaginarse enfermos los bellos cuerpos de las mujeres, para desechar así el deseo y la voluptuosidad que nos acechan durante esta vida breve sin desviarnos de pensamientos más edificantes, esa recomendación, *carpe diem* cristiano, está en el germen de la novela. (AZPEITIA, s/d, grifos do autor)

A relação entre o “barroco título” e o *carpe diem* não é totalmente explicitada por Azpeitia, mas nos sugere, por um lado, a própria ideia contida na expressão latina “aproveitar o dia” e de que a vida humana é curta e, por outro, que haveria em **La vida breve** um traço do que o autor chama de *carpe diem* cristão. Parece-nos, ao contrário, - sem entrar no mérito da discussão a respeito do *carpe diem* - que a brevidade da vida que figura no romance de Onetti se relaciona mais diretamente à criação das ficções as que vai se dedicar o protagonista Brausen – “vita brevis (sed) ars longa”, como bem lembrou Jitrik (2010, p. 14) -, o que acaba por revelar a fragilidade da noção de sujeito integralmente uno e totalizante. A partir de outro olhar, entretanto, a percepção de Azpeitia se torna mais produtiva para nossa análise: há, em **La vida breve**, uma representação da angústia do ser humano em relação à passagem inexorável do tempo, mas esse sentimento aparece no texto a partir da visão que Brausen tem de seu relacionamento com Gertrudis, sua esposa, visão essa que se funda numa concepção

particular do personagem sobre a juventude feminina³⁴ – passa mais rápido que a do homem, se degrada com o casamento e pode ter seu fim antecipado pela gravidez – e se agrava na medida em que contempla o corpo mutilado de Gertrudis pelas intervenções cirúrgicas exigidas pela doença.

Ainda que possa haver uma relação entre alguns temas barrocos e **La vida breve**, a intenção de Azpeitia é outra e entendemos isso pelo desenvolvimento de sua linha argumentativa. Seu foco é, de fato, analisar a representação da mulher na obra de Onetti, mais especialmente no romance de 1950. Nesse sentido, suas considerações mostram-se pouco produtivas para pensar nos recursos estilísticos que geralmente empregados pelo escritor uruguaio para provocar os efeitos que comumente a crítica percebeu em sua obra. Assim como Monegal e Vargas Llosa, apenas diferenciando-se por não depreciar o suposto barroco onettiano, Azpeitia articula o barroco mais como um qualificador do romance **La vida breve** que necessariamente uma chave de leitura para sua obra.

De forma semelhante procede Diego Alonso (2016), cujo objetivo é discutir o caráter plástico e imagético de dois contos de Onetti. O "moderado espíritu barroco" (ALONSO, 2016, p. 489) a que alude logo na primeira página de seu artigo não implica nada a sua análise, mas o isenta de parecer insinuar que os textos são pouco narrativos, já que nenhuma das duas características – moderado e barroco - é considerada negativa por ele. Enfocando as características que destaca na obra de Onetti, por exemplo o poder das imagens, Alonso (2016) evoca alguns dos tópicos recorrentes nas críticas já feitas sobre a narrativa do escritor uruguaio, mas o faz a partir de outro caminho que não a análise do ponto de vista ou da narração indireta:

[...] nos encontramos ante una narrativa que no busca dilucidarse a través del eje explicativo. La comprensión que emerge de ella remite a nuevas **imágenes** que, paradójicamente, **profundizan el enigma de la mirada inicial**. En palabras de Rancière: “un pacto con lo insignificante”. [...] Pues se entiende que la imagen no es antitética a la verdad, sino que a diferencia del saber que brinda el razonamiento abstracto requiere la actuación de los sentidos para ser intuita. Es esta promesa de comprensión o **experiencia de la indeterminación**, ya que llevada a cabo al margen de la atención referencial y de los contenidos conjeturales, lo que incita a seguir leyendo y ratifica en cada intento la actualidad de esta literatura. (ALONSO, 2016, p. 492, grifos nossos)

³⁴ Este tópico temático é recorrente na obra de Onetti, aparecendo em outros textos, a título de exemplo somente no âmbito dos romances, como em *El pozo*, *Para esta noche*, *Juntacadáveres*, *El astillero*, *Cuando entonces* e *Cuando ya no importe*. Se tomarmos como base as entrevistas de María Esther Gilio (2009) a Onetti, confirmaremos que a questão era consciente para o autor e, possivelmente, sua opinião pessoal sobre o assunto.

Ainda assim, indeterminação, aprofundamento do enigma, sugestão e conhecimento parcial da verdade e das histórias são os efeitos restantes para o leitor, “Dicho de otra manera y para ahondar en las consecuencias de esto, se postula una dialéctica donde el texto y su exterioridad – lo imaginario y lo real, lo mismo y lo otro, los distintos parámetros temporales - pierden su carácter exclusivo” (ALONSO, 2016, p. 489), pois o escritor investe em ambiguidade e sugestões, pasando a responsabilidade da interpretação e da busca da verdade – Onetti deixa pistas de que não há apenas uma – ao leitor. Embora não promova uma análise da ficção onettiana a partir de nenhum elemento barroco, estamos de acordo com Alonso (2016) quando afirma existir na poética onettiana uma presença muito marcante de imagens as quais funcionam como uma espécie de mediação entre o relato e o mundo representado que não estabelecem, porém, uma relação a partir do realismo – o autor frisa o ímpeto de Onetti em romper com a estética precedente -, pois, como afirmamos acima, há um esforço do escritor em armar, no nível da composição textual, elementos com vistas a abrumar uma possível ‘verdade’. As considerações de Alonso a respeito da relação Onetti-barroco, portanto, não nos parecem ser produtivas, tratando-se, também neste caso, de um qualificador que exprime um julgamento positivo por parte do crítico.

Numa outra direção vai o texto de Manuela Barral (2012) que, ao comentar os processos de construção narrativos em **Para una tumba sin nombre**, recorre a um termo de Gilles Deleuze, *le pli* [a dobra barroca], a partir da leitura que faz do filósofo francês Carlos Gamerro (2010) em seu estudo sobre um tipo de narrativa que considera barroca no interior da literatura hispano-americana, mais estritamente rio-platense. Na seção dedicada aos comentaristas a que chamamos “de conceituação”, trataremos dos apontamentos de Gamerro.

Como o tema de seu estudo não é o barroco, mas o funcionamento de um procedimento recorrente nas obras de Onetti - que é a literatura como seu próprio referente e a articulação das instâncias narrativas para esse fim -, a particularidade “del pliegue barroco” (BARRAL, 2012, 294) se esmaece em meio às expressões outras que intentam caracterizar fenômenos similares. Contudo, a análise empreendida por Barral (2012) leva-nos mais uma vez, por meio da observação de uma estratégia narrativa, para a noção de incerteza e ambiguidade – neste caso, graças à dobra barroca:

La literatura como referente es la autorreferencia radical. Es el texto única y constantemente hablando sobre sí. **En el origen de la literatura, está la literatura.** [...] Ficción dentro de la ficción, Díaz

Grey escribe su versión acerca de la creación de la historia de Rita. En un **pliegue barroco del texto**, un personaje que ha sido inventado imagina un personaje que inventa una historia, el precursor. Díaz Grey muestra el proceso de construcción de la escritura, muestra de qué forma él cuenta una historia, en donde la escritura se configura como selección [...] (BARRAL, 2012, pp. 293-294, grifos nossos.)

Nesta análise de Barral, Onetti não é considerado barroco, tampouco sua literatura. Aqui, barrocos são seus procedimentos de representação e, principalmente, de auto representação literária, identificados pela funcionalidade da dobra [*pli*] gamerro-deleuzeana. Porque, como disse Costa (2010, p. 109), há, na prosa onettiana, um “prazer do intertexto”, uma vez que os recursos da citação e da intertextualidade são recorrentes na obra do uruguaio, assim como a autocitação – ou citação endógena, no dizer de Ferro(2010, p. 46) -, mais precisamente depois de **La vida breve**. Não obstante a esta percepção que temos do texto de Barral (2012), acreditamos ser extremamente produtiva a noção de dobra barroca para considerar a produção ficcional onettiana, levando em consideração tanto os elementos estruturais dos textos – como a focalização e o recurso *mise-en-abyme* – quanto os temas – literatura como referente -, pois, no caso específico de **Cuando ya no importe** por exemplo, o entrelaçamento entre forma e conteúdo do romance parecem denotar, mais do que nunca, um mecanismo narrativo duplo: relato da história pessoal de Carr e a narração do processo de construção do estilo de Onetti, sendo o estilo onettiano a via pela qual é possível surgir Carr narrador personagem, ao mesmo tempo em que Carr narrador-escritor é um autor que leva à prática de seu diário os pressupostos de representação literária elaborados por Onetti nas décadas de 1930-1940. Apropriando-nos e subvertendo a máxima onettiana “Creemos que la literatura es un arte. Cosa sagrada en consecuencia; jamás un medio, sino un fin”, chegamos à conclusão que o conceito de dobra pode ser um dos pilares de nossa leitura: a literatura de Onetti é uma arte de fazer-se começo, meio e fim.

Diferentemente dos críticos anteriores, Maximiliano Linares não se detém somente numa adjetivação de algum elemento próprio da obra de Juan Carlos Onetti. Trata de antemão o estilo onettiano como barroco, articula elementos temáticos e estruturais das narrativas de Onetti a características comumente associadas ao barroco, mas não o teoriza, não discute a partir de que perspectiva sobre o barroco parte. Como discutimos nas seções anteriores, quase não há consenso sobre nada que envolva os estudos do barroco e, a cada novo estudo, novas questões se colocam. Mesmo assim, Linares refere-se ao estilo barroco como se não houvesse dúvidas de que relações

estabelece ao usar, por exemplo, expressões como “un laberinto arborescente o barroco”, “gesto barroco”, “barroquismo onettiano”. Tomando a sua argumentação como base para inferir alguns dados, é possível afirmar que o autor lança mão das especificidades estruturais de alguns textos onettianos para delinear a pertença do escritor a uma determinada tradição. No parecer de Linares

(...) el barroquismo onettiano se hace visible en otros registros: la ristra infinita de motivos barrocos no se hace esperar como son la máscara, la metamorfosis, la anamorfosis, el carpe diem, la vanitas vanitatis, la illusio, todas las formas de la mise en abyme como constructos especulares/especulativos: remisiones autorreferenciales, el cuadro dentro del cuadro, la novela dentro de la novela. En este sentido, la apuesta barroquizante de Onetti con *La vida breve* ha sido haber dado, como Juan José Saer ha dicho de un modo inmejorable, una vuelta completa con respecto a la dupla realidad versus ficción: haber logrado la realidad de la ficción, su materialización, la entrada de la ficción en lo real.

Linares alega insistir na ideia de “Barroco” (com maiúsculas) pela abundância de motivos barrocos presentes na obra de Onetti e pela noção de vitalismo. Apesar de não marcar o lugar de onde parte sua fala, entende-se que seu ponto de comparação é o barroco dito histórico, o estilo do século XVII, tradição de uma “literatura áurea” a qual Onetti estaria filiado.³⁵ Por esta mesma comparação, Linares abre um outro ponto importante de discussão relacionada com a inauguração, digamos, de uma nova maneira de representar a realidade na arte da época – afastando-se do paradigma naturalista – que é, por sua vez, consequência do fim da era das similitudes, como escreveu Foucault (2007). Essa espécie de crise da representação é um dos pontos apontados por Hauser (1965) como marcos do início da era moderna – e que se repetirá nas elaborações estéticas justamente antinaturalistas da arte de vanguarda, como o expressionismo. Trataremos disso no capítulo 3.

Tais caracterizações, como se vê, abrangem aspectos formais, estilísticos, temáticos e, pese o recorte, sinalizam, de maneira geral, a apreciação positiva dos elementos destacados pelos comentadores. Em outras palavras, para certa parcela da crítica literária que se voltou para a obra onettiana, principalmente a partir dos anos 2000, possuir características comumente associadas àquelas do barroco histórico é signo de pertença a uma tradição distintiva que, em sua forma e em seus temas – ainda que não se precise quais –, expressa algo singular. Isso pode significar algumas considerações pertinentes para este trabalho: a reivindicação de um lugar de prestígio

³⁵ Nesse sentido também argumenta Pablo de Cuba Soria (2011). No entanto, explicita seu diálogo a partir das considerações de Gilles Deleuze sobre o barroco.

capaz de confrontar uma posição um tanto quanto marginal a que relegaram Onetti – ainda que hoje dentro do cânone; a reivindicação de uma tradição outra, não necessária e estritamente nacional; uma tentativa de justificar a aparente escolha de Onetti por não defender claramente em seus textos alguma bandeira; um gesto de filiação a uma tradição comumente vista como “áurea” - seja pelo contexto de seu surgimento, seja pelo manejo dos materiais e das formas literárias.

Alguns dos aspectos que selecionamos anteriormente a partir da apreciação dos comentadores aparecem nas leituras que crítica especializada fez da literatura onettiana há muito tempo, mas sem vínculo com uma estética barroca. É já um lugar comum, hoje, no discurso crítico sobre a produção literária de Onetti a afirmação de que sua linguagem é desafiadora (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2015), de que suas narrativas são fragmentadas (VERANI, 2009), a respeito das transgressões do realismo (CRAIG, 2005), da influência de Faulkner (JOZEF, 1989; CUETO, 2009), da ambiguidade (MONSIVÁIS, 1980; PREGO e PETIT, 1981) provocada pelos múltiplos pontos de vista, da temática existencialista (FRANKENTHALER, 1977). Estas imagens as quais nos referimos figuram de maneira muito patente no verbete para a **Encyclopedia of Latin American Literature** elaborado por Jorge Ruffinelli (1997, p. 1103), um dos principais críticos da obra do escritor uruguaio. Levando em conta o alcance desse tipo de publicação – sua natureza, ainda mais em língua inglesa, para o contexto acadêmico -, não parece ser coincidência a seguinte caracterização do estilo de Onetti: “Onetti wrote an unconventional narrative, stylistically and because of his themes. His style is difficult, elliptical and in many instances ambiguous because of long and sinuous phrases”.

Essas apreciações foram feitas, obviamente, a partir de diversas perspectivas teóricas e enfocaram as mais diferentes obras e temas da literatura onettiana. Por meio de outras expressões designativas, com os mais variados objetivos – e adjetivos -, a fortuna crítica de Onetti foi se consolidando nas imagens acima descritas e, se analisadas de perto, ilustram, com mais detalhes, os elementos que, posteriormente, começaram a ser denominados barrocos. Um dos aspectos de sua prosa mais comentados pela crítica é seu estilo de escrita:

Onetti opera a descontinuidade do pacto comunicativo pela violência que impõe à economia política que rege o signo e a seu valor como moeda de intercâmbio. Ele esvazia de seu valor de troca ao trabalhar com a ambiguidade, a ambivalência e a indecibilidade, com a instabilidade de um significante que não encontra a sua relação canônica com o significado. (REALES, 2009, pp.20-21)

Esta percepção de Reales (2009) a respeito do funcionamento da linguagem literária onettiana é a particularização do que Sarduy (1999) chamou de “economia do suplemento” na escrita neobarroca que, em seu exagero e excesso, conforma-se como dupla agressão: faz-se resistência ao utilitarismo e à prática capitalista ao mesmo tempo que se desfaz em voluptuosidade da escrita³⁶. Se, como analisou Vargas Llosa (2008), não há gratuidade nesse movimento de ruptura com as normas da língua e com a lógica do signo, esse deslocamento tampouco deixa de possuir desdobramentos estéticos em outros níveis estruturais e também temáticos³⁷:

El texto no tiene desenlace definitivo, no cierra los sentidos, no concluye; no establece ninguna ‘verdad’ o ‘falsedad’ de lo contado; desecha los hechos, lo que ocurrió ‘realmente’: se maneja solo con la parte, el deseo, la reversión, la mentira. Niega el discurso narrativo como un todo cerrado y centrado; subvierte la economía de relato clásico, basada en el enigma el develamiento; se sustrae a la antinomia ‘realidad’- ‘ficción’; está hecho de equívocos, de respuestas parciales; bloquea constantemente toda reconstrucción: un gesto arbitrario cierra la serie indefinida de versiones y réplicas. (LUDMER, 2009, pp.157-158)

Há, como se pode observar nos excertos, uma insistência (e uma persistência ao longo dos anos) em descrever o universo narrativo onettiano como disforme, provocador de rupturas na cena literária, como produtor de uma literatura que frustra o leitor seja por “exceso de amaneramientos” e “claroscuros verbales” (HARSS, 1969, p. 237) e temas desconcertantes, seja porque suas histórias estão arquitetadas por meio de estruturas narrativas mais complexas que a própria intriga que se desenrola.

Isto explica, por um lado, a resistência de certa parte da crítica literária contemporânea à produção de Onetti a receber seus primeiros textos e ver com bons olhos as mudanças propostas por eles; e, por outro, a posterior exaltação, por parte da crítica, das técnicas e temas literários antes rechaçados e a reivindicação de seu estatuto

³⁶ Jean Franco também faz observações sobre a escrita de Onetti: “Unos de los aspectos más difíciles de la obra de Onetti es el estilo de su prosa, que es denso, opaco, indirecto” Juan Carlos Onetti y la novela uruguaya. In: **Historia de la literatura hispanoamericana**. Barcelona, Editorial Ariel, 2002, p. 327.

³⁷ Além do excerto de Ludmer que citamos na sequência, vale destacar, ainda que no rodapé, as considerações de Rama (1965) e de Rocca (2009) que corroboram o argumento da crítica argentina: “[...] la creación de atmosferas vagas, cuando se aguardan contornos más precisos; la enunciación algo rígida de algunas nociones fundamentales para su obra – como su visión desencantada de la vida – que, más tarde, desenvolverá in extenso; la edificación de personajes como en claroscuro, sin líneas demarcatorias, sin límites exactos.” In: Pablo Rocca. Prólogo de las Obras Completas. **Volumen III. Cuentos, artículos y miscelánea**. Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg, 2009, p. XXIX-XXX; “La técnica de composición de la novela, su brusco recortado de escenas, momentos, iluminaciones, gestos, desgajados unos de los otros, sin fluidez interior, tipifica, en el mundo de las técnicas literarias, la acción de los personajes solitarios y de su incapacidad de comunicación.” In: Angel Rama, 1965, p. 70.

de precursor de romancistas como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1961;1966) e iniciador³⁸ do romance moderno em língua espanhola - que, anos mais tarde, teria seu auge editorial no período conhecido como *boom* da literatura latino-americana. A figura que aglutina essa visão paradoxal em relação à novelística onettiana é, como dissemos, o crítico literário Emir Rodríguez Monegal (1966, pp. 169-170) que em algumas oportunidades defende a modernidade dos temas do uruguaio, mas nunca deixa de condenar seu estilo “de mal gusto” e sua “técnica agria e imperfecta”³⁹. Insigne representante do que, no Brasil, ficou conhecido como “crítica de rodapé”⁴⁰, Monegal, entre as décadas de 1940 e 1980, captava e analisava a dinâmica da cultura latino-americana a partir de uma visão muito particular, e se converteu na figura que chamou para si a hercúlea tarefa de ser porta-voz da arte do continente, obrigado, por isso, a comentar a respeito das mais variadas novidades no âmbito da cultura daqueles anos. Nas palavras de Real Azúa (2012, p. 379), “Ningún ejercitante literario y crítico contribuyó en mayor grado que Rodríguez Monegal a este firme cuadro de vigencias del que en algún momento muy pocos se hurtaron y que constituyó, en plano decisivo, el aglutinante de la nueva conciencia generacional.”

Num outro capítulo do mesmo **Narradores de esta América**, dedicado agora ao romance onettiano **Los adioses**, de 1959, Monegal (1961) lança mão de argumentos parecidos aos presentes na crítica a **La vida breve** (1950). Aqui, o foco é dado à construção do ponto de vista do narrador, mas o “exagero” na técnica que Onetti adotou, para Monegal, atrapalha o andamento da narrativa, pois arrasta o texto, confunde o leitor e põe em primeiro plano elementos que – para o *gosto* e entender do crítico, é

³⁸Rodríguez Monegal (1961; 1966); Carlos Fuentes (1972); Vargas Llosa (1969, 2008); Angel Rama (2001), Swanson (1990 *apud* Steenmeijer, 2009); Lindstrom (1994 *apud* Steenmeijer, 2009), Shaw (2008).

³⁹ Emir Rodríguez Monegal (1921-1985) foi um escritor e crítico literário uruguaio. Um dos críticos latino-americanos mais famosos, Monegal levou por onde esteve a novidade da literatura que se fez e fazia na América Latina num mesmo tempo que legava uma visão de literatura e um método de análise muito próprios. Figura paradoxal, colecionou inimigos por seus comentários críticos ácidos e controversos – Monegal se lança no ofício no momento que poderia ser chamado de era das revistas culturais – e por seu trânsito pelos EUA num momento delicado da história mundial, especialmente para os latino-americanos que enfrentavam o embate político-ideológico de dois projetos antagônicos de sociedade. É tão notória sua importância, ela também paradoxal, que, com poucos anos de carreira como crítico de cultura, já figurava entre os ensaístas mais destacados da cena contemporânea do Uruguai e, por isso, incluído na antologia do ensaio uruguaio organizada por Carlos Real de Azúa em 1963: “En Marcha, desde 1944 (14 enero, nº 217 fecha capital) hasta 1959 y solo con algunas interrupciones, **Rodríguez Monegal fijó lo que habían de ser los gustos y categorías del sector más considerable de la generación que se da como advenida al año siguiente de su inicio.**” (REAL DE AZÚA, 2012, p. 379, grifos nossos.)

⁴⁰ “Situado entre a crônica e o noticiário, o rodapé era assinado por intelectuais, que [...] cultivavam a eloquência e a erudição com o intuito de convencer rapidamente os leitores num tom mãos subjetivo e personalista.” Nina (2007) cit. por Rocha, 2011, p. 11.

claro – não eram o centro da trama. Ainda que neste texto não empregue o adjetivo barroco para (des)qualificar o estilo de Onetti, o crítico deixa pistas do que o defeito da escrita do uruguaio, em ambos os casos é da mesma natureza: “la retórica en que acaba por sumergirse todo”. Em seguida, acrescenta:

El procedimiento estilístico tan acentuado se interpone entre la obra y el lector; fuerza a éste, lo descoloca frente a la sustancia dramática (y aún trágica) y lo obliga a atender a lo que, al fin y al cabo, es sólo la *manera*. Por no haber podido superar la trampa que su propia tensión narrativa le tendía, Onetti ha malogrado parcialmente una *nouvelle* que, desde otro punto de vista, certifica completamente su madurez de escritor. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1961, p. 182, grifos do autor)

Monegal não elucida, contudo, quais aspectos do romance **Los adioses** considera positivos, aqueles que certificariam “completamente su madurez de escritor”. Não obstante, é possível inferir, na leitura da seção anterior a qual retiramos o trecho citado, que uma das qualidades estilísticas de Onetti é provocar a ambiguidade nos relatos, traço que Monegal remonta às leituras que o escritor fez de William Faulkner e Henry Miller – um mestre da técnica, para o crítico. Em outras palavras, a argumentação de Monegal se pauta, ao que se vê, pelo seu gosto pessoal enquanto leitor: Onetti agrada Monegal quando se assemelha a Miller, quando cria “el punto de vista, aparentemente objetivo, pero subjetivísimo” (1961, p. 178) e perde a mão quando exagera na técnica empregada para representar a visão do narrador – o que desagrada Monegal e, indiretamente, aproxima Onetti de Faulkner, de acordo com as objeções do crítico ao estilo do norte-americano. O destaque do fragmento, como se vê, é dado à crítica do problema de estilo, e nos parece que não foi somente feita no plano linguístico: Monegal lança luzes a uma palavra materialmente destacada em itálico. A deficiência do estilo de Onetti se encontra na *manera*, duplamente ressaltada, o que nos leva a entender a condenação também de maneira dupla, a partir dos sentidos que se produzem entre *manera* e as apreciações depreciativas ao estilo de Onetti. Por um lado, Monegal desgaba o *modo* particular pelo qual Onetti leva a cabo a representação literária do ponto de vista do narrador – *manera* -; e, por outro lado, parece insinuar, pela marcação em itálico, que a imperfeição do estilo onettiano se deve a sua tendência de chamar atenção para si mesmo, o que lhe compromete a objetividade – tão desejada

por Monegal⁴¹ – e sua tendência ao rebuscamento, no senso comum associado a um estilo artístico tão censurado quanto evitado: maneirismo.

É importante ressaltar que as ponderações que fazemos a respeito do posicionamento de Monegal frente a relação Onetti-barroco se atêm, para além da provocação e do contra-argumento, ao método de análise um tanto controverso, por vezes, por pautar-se primordialmente pelo gosto subjetivo de leitor, mas assegurá-lo ao impô-lo como instrumental crítico que colará à figura de Onetti muitas imagens que aqui tratamos como lugares comuns do discurso da crítica especializada, cristalizados por décadas porque proferidos por um nome destacado na cena intelectual não só rio-platense, também da América Latina como um todo – e, posteriormente, nos Estados Unidos, onde lecionou e se tornou o principal divulgador da literatura latino-americana⁴². Uma afirmação como esta que citaremos, parte do texto sobre a ambiguidade nos textos de Onetti já mencionado, parece construir-se num misto de análise de conteúdo, apreciação subjetiva do estilo e conclusões judicativas:

Pero Onetti es algo más que un lector de Faulkner. Es un creador que usa la ambigüedad no porque esté de moda o porque haya un maestro que indique el camino. Onetti usa la ambigüedad **porque su visión del mundo es ambigua**, porque **toda su concepción del universo descansa en la dualidad de criterios** que hace que la mayor sordidez (para el espectador, el testigo) contenga una carga de irredente poesía (para el paciente). [...] Con esos valores, este aparentemente **crudo y sádico novelista**, libera una **ilusión romántica, una ficción cálida, humana, hermosa**. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1961, pp. 179-180, grifos nossos.)

Ou, como apontou Wilson Alves-Bezerra (2004, p. 505) ponderando as considerações de Monegal a respeito de Horacio Quiroga e Jorge Luis Borges, “[...] tomar a vida de determinado autor, e buscar nela elementos passíveis de psicanalização, que resignifiquem a obra, sob uma forma de escrita na qual o autor se converte em personagem e o crítico em autor é, apesar de sedutora, bastante problemática.”

⁴¹ Ver, como exemplo do que afirmamos, dois trabalhos de Rodríguez Monegal sobre Horacio Quiroga: **Las raíces de Horacio Quiroga** (1961) e **Genio y figura de Horacio Quiroga** (1967), nos quais figuram seções e capítulos com títulos como “El aprendizaje de la objetividad” e “Sobre el estilo”.

⁴² John Dwyer (1987, p. 11), em “Emir R. Monegal: autor/actor y antagonista”, dá o peso da presença de Monegal nos EUA “[...] fue el autor, actor y antagonista más activo, productivo y eficaz en el proceso del descubrimiento y de la divulgación de la literatura latinoamericana en los Estados Unidos.”; Já Alfred J Mac Adam (1987, p. 120, grifos nossos), por sua vez, em “Emir Rodríguez Monegal: los parricidas y su juez”, explicita a importância do crítico e o escopo de seu legado que “No solamente por *Mundo Nuevo* que hizo de él algo así como el **padre fundador o prócer** en lo concerniente a la crítica de los escritores de los años sesenta, sino también por una multitud de otros temas- Borges, Neruda, Romanticismo y la lectura comparada de la literatura latinoamericana.” Ambos os textos fazem parte do volume **Homenaje a Emir Rodríguez Monegal**, publicado em 1987 em Montevideu com auspícios do Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

2.1.3. Por um Onetti não barroco

Na contramão da maioria dos críticos comentados, encontram-se o crítico Eduardo Becerra Grande e o escritor Antonio Muñoz Molina (2013) que, em certa medida, coincidem com o parecer que têm sobre o estilo barroco Rodríguez Monegal (1966; 1969), Luis Harss (1969) e, de alguma maneira, Vargas Llosa (2009): vêm negativamente a filiação barroca. No entanto, o que vai marcar a profunda diferença entre estes e aqueles é o fato de que tanto Becerra Grande quanto Muñoz Molina não há nenhuma associação entre a estética onettiana e o barroco, sendo este um dos fatores que mais positivos do estilo e da poética de Onetti e, por isso, apreciado por ambos. Começemos por Becerra Grande, professor e crítico literário espanhol

Los valores de la escritura de Juan Carlos Onetti son muchos, pero sin duda uno de sus mayores legados se encuentra en su **capacidad para mostrar simultáneamente los procesos de la ficción y sus resultados**; lo que dio lugar a un imaginario que, además de construir un mundo de gran densidad existencial, continuamente se interrogó por las causas que llevan a la invención de historias. Lo fundamental, lo que convirtió esa propuesta en una literatura inolvidable, **fue el modo en que en todo momento evitó la tentación de un experimentalismo de sesgo barroco, limitado al juego autorreferente y metadiscursivo, para, por el contrario, sustentarse en claves radicalmente vitales.** (BECERRA GRANDE, grifos nossos.)

O comentário de Becerra Grande já se inicia pontuando aspectos positivos do estilo de Onetti para depois contrastá-los com aqueles tidos como barrocos – e negativos. Para ele, o diferencial de Onetti – ou aquilo que ele, como crítico, apreciava na obra do uruguaio – era “mostrar simultáneamente los procesos de la ficción y sus resultados”, fonte de construção de seu universo literário. Esse traço do estilo narrativo de Onetti aparece, entre outros, também na argumentação de Saer, mas, como se viu, para legitimar um pertencimento ao barroco que Becerra nega. O que se nega, vale repetir, é a filiação barroca, pois o procedimento literário de explicitação da construção ficcional é, para todos, um elemento distinto. Além disso, o embate de posições já se dá na consideração positiva ou negativa do barroco, antes mesmo de relacionar esse estilo ao de Onetti, o que justifica a apreciação feita em ambos os casos a respeito do tema.

Muñoz Molina (2013), escritor espanhol, por sua vez, aposta na adoção de *barroquismo* como corruptela de barroco de modo a dar ênfase a sua percepção negativa do estilo com o qual Onetti nem indiretamente dialoga – como poder-se-ia supor a partir da objeção de Becerra Grande:

Las novelas sudamericanas habían de ser torrenciales, abrumadoras en su extensión, en su complejidad y en su virtuosismo técnico, de un **barroquismo entre colonial y selvático** que, según el razonamiento de Carpentier, era la única forma de expresar la realidad de aquellos países: el llamado realismo mágico. [...] En cuanto al **barroquismo**, al parecer obligatorio, dictado por Carpentier, **no había ni rastro de él en aquellas páginas que uno empezaba a frecuentar hacia los veinte años, con la ilusión ávida y la nerviosa felicidad de los descubrimientos absolutos.** (MUÑOZ MOLINA, 2013, pp. 9-10, grifos nossos)

Se é possível escrever literatura ‘barroca’ no século XX, para Muñoz Molina fazê-lo é sinônimo de criar *a la Carpentier*. Sem dizer claramente, o escritor espanhol faz um juízo de valor diferenciado para as obras de Onetti e Carpentier, outorgando ao primeiro a capacidade de provocar “descubrimientos absolutos”. Em algo parecida com as opiniões de Monegal, esta afirmação de Muñoz Molina aparenta pautar-se pelo gosto, pela apreciação subjetiva de um leitor que, quando jovem e aspirante a escritor, se encantou com o universo narrativo de um veterano a quem considerou doravante um mestre. De maneira geral, para além da divergência quanto ao valor estético do barroco, o que parece dividir as opiniões dos críticos acerca da relação Onetti-barroco é o percurso de investigação e a própria natureza dos trabalhos – impressionista a visão dos detratores, mais acadêmica a dos defensores. Dito de outro modo, parece-nos que, de maneira geral, aqueles que defendem a relação positiva dos estilos barroco e onettiano constroem sua argumentação de modo a centralizar mais essa hipótese, como se ser barroco, possuir características relacionadas ao barroco fosse digno de destaque e atenção. Muitos escreveram textos buscando provar ou, ao menos, discutir a possibilidade de ler a ficção de Onetti a partir de algum elemento relacionado ao barroco, assim como o próprio número de textos inventariados nos mostra que mais se quis defender que atacar a possível aproximação. Em direção oposta se encontram os críticos da associação de estilos: nenhum deles, nem aqueles que negam o barroco nem mesmo os que reprovam o barroco, propôs-se a demonstrar, como tema central de um estudo, o despropósito de afirmar a relação Onetti e o barroco. Com isto queremos dizer que, comparativamente, os detratores se armam adjetivando (ou negando), enquanto os

defensores do tema, em sua maioria, buscam tecer uma argumentação tomando como base os textos ficcionais, analisando contrastivamente elementos de maneira a defender a hipótese da aproximação, uma vez que esse é o objetivo: explicitar as provas. Não por coincidência, os textos nos quais se pode localizar uma perspectiva simpática a um Onetti barroco foram produzidos no âmbito acadêmico, mais circunscritos a noção que hoje se tem da crítica especializada, seja de seus métodos, seja de sua função. Já os autores que negam o barroco em Onetti e aqueles que censuram o escritor justamente por perceber em seu estilo traços degenerescentes do barroco transitam em outras esferas da sociedade: são escritores, como Vargas Llosa e Muñoz Molina; são admiradores, como os citados ficcionistas e também Becerra Grande; são especialistas, embora o texto em questão não houvesse sido elaborado para circular entre iniciados, como é o caso de Becerra Grande e Vargas Llosa; ou são representantes da extinta crítica diletante cuja erudição lhes proporcionava prestígio social, lhes assegurava lugar de fala e credibilidade, caso exemplar de Rodríguez Monegal entre os comentados.

É possível, ainda, incluir nesta seção dedicada a um Onetti não barroco o ensaísta e escritor espanhol Francisco Umbral (1971), tomando como base um texto da década de 1970 no qual o autor nos oferece uma espécie de panorama a respeito da vida e obra de Onetti. Umbral, assim como Muñoz Molina, acredita que os escritores hispano-americanos sempre tiveram que escolher entre duas grandes correntes estilísticas: o barroco e a “cultura europeia” (1971, p. 107), e que Onetti claramente havia optado pela segunda alternativa⁴³, porque funda sua literatura na exploração e na representação da melancolia, traço do que Umbral entende como tipicamente europeu. Em contraposição, o barroco, para o ensaísta, conforma-se por tonalidades mais propriamente americanas. Seguindo esta lógica, para Umbral (1971, p. 114), “Onetti no es retórico ni barroco, sino minucioso, matizador, moroso, lírico, puntillista a veces”, sem com isso afirmar “que la retórica y el barroquismo sean términos peyorativos”.

⁴³ Há, é certo, problemas na afirmação de Umbral (1971). Em primeiro lugar, porque cultura europeia não seria um estilo, mas uma fonte de influência a partir de temas e soluções narrativas. Depois – mesmo que “cultura europeia” fosse um estilo - sabe-se que ambas as “vertentes” são europeias, e que somente na apropriação americana e assumindo os contornos mais concretos de formas ou visões de literatura, de mundo, de história poderiam ser entendidas como contrárias; não porque o são essencialmente, mas devido à relação do que se veio a entender como barroco – principalmente em um sentido negativo do termo – na dinâmica da já comentada oposição posta pela crítica entre regionalismo e cosmopolitismo, campo e cidade no interior do debate que, ainda que não as assuma como centro ou como problema, discute questões de representação e de realismo na literatura.

Esta evasiva que se quer categórica não se difere muito da composição argumentativa dos outros críticos dos quais já tratamos, senão pela ponderação que antecipa a assertiva que transcrevemos: “Los críticos han dicho que Onetti, en **El astillero**, consigue liberarse de su retórica y su barroquismo, consigue simplificar, y por eso logra su mejor libro. En primer lugar, uno no cree que la retórica y el barroquismo sean términos peyorativos. Luego, ocurre que tampoco están bien aplicados a Onetti.” (UMBRAL, 1971, p. 114). Dito isto, é preciso lembrar a relação que têm os aspectos ressaltados por Umbral com as características já destacadas por Rodríguez Monegal (1966), Harss (1966) e Vargas Llosa (2008) como defeituosas no estilo onettiano - que, por isso mesmo, foi adjetivado por eles como barroco.

Ora, vê-se, aqui, que os processos narrativos e linguístico nos quais Onetti assenta sua poética particular são produtivos do ponto de vista estético quando não combinados com um determinado rol de temas (regionais/exóticos/pitorescos/nacionais), na perspectiva de Umbral (1971), e definitivamente mal-empregados ou mal aprimorados quando solapam a configuração realista dos temas, sejam eles quais forem, na compreensão de Harss (1966) e Monegal (1966). Em um e outro caso, o que está em jogo não é propriamente o estilo, mas sua relação com aquilo que cada crítico elege, de maneira muito pessoal, como basilar para a feitura de um bom texto literário.

Ainda que partindo de pressupostos diferentes para negar um barroco nas obras de Onetti e para repelir qualquer relação positiva entre as estéticas, os autores citados acabam evocando mais uma vez as questões dicotômicas que a crítica costuma resgatar vez ou outra: literatura regional x literatura cosmopolita, cor local x temas universais, técnicas modernas x técnicas arcaicas, técnicas demais x técnica de menos, e, num só tempo, resgatam também o lugar secundário em que foi posto o estilo barroco na historiografia do continente.

Para o escritor español Muñoz Molina (2013, p. 20, grifos nossos), “no se trata de una voluntad de barroquismo, o **de malabarismo técnico**, sino de una tentativa de contar las cosas como son, que es casi siempre como las recordamos o las imaginamos, o como decidimos que sean” o que Onetti cria em suas narrativas. Tal afirmação parece querer dizer que o modo de composição ficcional onettiana é transparente – se “contar las cosas como son” tiver um sentido na prática -, tecnicamente denominada realista, aproximando-se assim da posição de Monegal (1961;1966), que clamava pela objetividade. Ressalta, ainda mais uma vez, que o barroco, segundo sua visão, é pura

forma vazia, um excesso de técnicas que produz ou exotismo “selvático” ou hermetismo negativo que implode a narrativa – ou impede o pleno estabelecimento do realismo. Como se vê, Molina não enxerga no “malabarismo técnico” e no excesso um movimento de resistência e revolução, segundo a visão de Sarduy.

Por um lado, essas posições críticas nos levam a pensar que as releituras do barroco mais famosas no continente, seja a de Carpentier, seja a de Lezama ou de Sarduy, delimitam muito precisamente as obras com as quais dialogam e se identificam esteticamente; e, por outro - arriscamos um talvez - não lograram, na sua ânsia de radicalidade, seu próprio objetivo de incitar o gozo (de determinados leitores) da leitura no transbordamento do significante. Entretanto, o caráter transgressor e crítico dessa radicalidade (excessiva e do excesso) suscitada pelo “juego autorreferente y metadiscursivo” que inexistente para Becerra Grande e para Muñoz Molina, é certo que em menor grau, é um dos aspectos que a crítica onettiana sempre observa na obra do uruguaio, ora positivamente, ora negativamente – como viemos comentando.

De maneira divergentes, então, a crítica costuma apontar alguma atitude transgressora na prosa onettiana, mas como se viu, não há unanimidade em relação à filiação do escritor ao barroco. Faz-se necessário, pois, particularizar a discussão acerca do estilo de escrita de Onetti para pensá-lo em seu contexto de surgimento em diálogo com sua proposta temática e de representação. Discutiremos esse tópico no capítulo 3.

CAPÍTULO 3

Crítica de conceituação

3.1. Um barroco onettiano?

É perceptível, pelo que se expôs, que a tentativa de relacionar o que se entende, de forma geral, como poética onettiana ao barroco já se tornou um outro lugar comum da crítica especializada. Viu-se, além disso, que, com à exceção de Rodríguez Monegal (1966; 1969) e Vargas Llosa (2008) cujas considerações discutimos no capítulo anterior, o atributo barroco sinaliza o pertencimento a certa tradição que se inicia no século XVII espanhol cujas características são vistas de maneira positiva, ou até mesmo produtiva, pelos estudiosos que o empregam. Mesmo que não esteja explícito na abordagem dos comentadores de Onetti, essa relação aproximativa entre o que se pode chamar de poética onettiana e o estilo barroco faz-se possível por meio da perspectiva sincrônica que visa dar destaque aos elementos criativos e estéticos dos textos em questão. O fato mesmo de se buscar origens outras que não as nacionais imediatamente precedentes configura-se como um movimento cujas motivações são mais propriamente estéticas, pois, acima de tudo, intenta-se entender e por em diálogo o estilo do escritor, como já o pensaram Roman Jakobson (1970) e, influenciado por ele, Haroldo de Campos (1969)⁴⁴.

Nessa mesma direção se encaminham as considerações críticas que atentam para textos onettianos relacionando-os a um conceito específico de barroco. Porém, diferentemente dos autores sobre os quais falamos até agora, estes têm a finalidade de revisitar e revisar a ideia de barroco que se aplica a produções literárias do século XX, encarando entusiasticamente a comparação entre os momentos literários – seus temas e técnicas – e a construção de cânones alternativos.

Dividiremos os estudos, sobre os quais nos deteremos, em sessões individuais de modo a privilegiar suas especificidades e contextos de publicação.

3.1.1. Ficção barroca

Um dos estudos em questão é o de Carlos Gamerro, chamado **Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti**

⁴⁴ Roman Jakobson. *Linguística e Poética*. In: **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1970. De acordo com a nota do tradutor, os ensaios presentes no citado livro do linguista foram publicados pela primeira vez em 1963, sob o título **Essais de Linguistique Générale** (Paris, Les Éditions de Minuit). Haroldo de Campos. Por uma poética sincrônica. In: **A Arte no horizonte do provável**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

y Felisberto Hernández⁴⁵, de 2010. Sua novidade consiste em pensar o estilo barroco do século XX a partir da subdivisão *escritura barroca* e *ficción barroca* que, de acordo com o autor, já eram as duas maneiras de ser barroco no *Siglo de Oro* espanhol segundo os paradigmas Góngora e Quevedo, por uma lado, e Cervantes por outro, respectivamente.

Gamerro (2010) define, de início, *escritura barroca* como "un barroco que se manifiesta principalmente en el nivel de la frase, que se engalana, se pavonea, se enriquece de vocablos exóticos, de subordinadas, se retuerce sobre sí misma y se enreda" e indica como seus máximos representantes os poetas espanhóis Quevedo e Góngora. Como suporte para sua argumentação, Gamerro (2010) evoca a descrição da vestimenta barroca feita por Gilles Deleuze em seu *Le Pli*⁴⁶ a fim de caracterizar o que o argentino chama de *gongorismo*, elemento típico da *escritura barroca*:

[...] é preciso que já o tecido, a vestimenta, libere suas próprias dobras da sua habitual subordinação ao corpo finito. Se há um vestuário propriamente barroco, é ele largo, com saias, com ondas infláveis, borbulhante, envolvendo o corpo com suas dobras autônomas, sempre multiplicáveis, em vez de se limitar a traduzir as dobras do corpo [...]. (DELEUZE, 1991, p. 183)

Na sequência, o autor delimita o entendimento de *ficción barroca* a sua percepção do que seja o estilo de Cervantes - único escritor-modelo desta vertente -:

Lo barroco en Cervantes no se manifiesta, entonces, en el nivel de las palabras ni de las frases. Para encontrarlo hay que subir de nivel: **a los personajes, las estructuras narrativas, la construcción de un universo referencial**. En estos niveles superiores que, en los días en que la crítica literaria y la lingüística vivían la etapa feliz de su matrimonio, solían llamarse **macroestructuras**, lo característico del barroco es afición, adición a veces, **al juego de intercambiar, plegar o mezclar [...] los distintos planos de los que la realidad se compone**: ficción/verdad, cuadro/modelo, copia/original, reflejo/objeto, imaginación/percepción, imaginación/recuerdo, sueño/vigilia, locura/cordura, teatro/mundo, obra/autor, arte/vida, signo/referente. (GAMERRO, 2010, grifos nossos)

O conceito de barroco proposto pelo argentino como ferramenta de análise é, portanto, o de um resgate do barroco espanhol, comumente chamado de histórico, a partir de duas vertentes formais para o estilo. O neobarroco de Sarduy e Lezama Lima,

⁴⁵ Por tratar-se de um livro digital, não será possível - nem mesmo necessário - fazer referência ao número de página devido à possibilidade de alteração de tamanho de fonte nos dispositivos leitores, o que ocasiona uma instabilidade no total de páginas e no próprio conteúdo em cada página. Não se faz necessário, também, pois os aparatos digitais de leitura possuem ferramentas de localização de termos.

⁴⁶ Publicado pela primeira vez, na França, em 1988. A tradução brasileira intitula-se *A dobra*, e foi publicada pela Editora Papirus (Campinas) em 1991. Gamerro (2010) a cita em espanhol, mas preferimos utilizar a edição brasileira para referência das citações correspondentes.

intui-se porque o autor não o explicita, seria, juntamente com o *neobarroso* de Néstor Perlongher, as realizações barrocas no século XX do tipo *escritura barroca*, enquanto os autores, prosadores, já mencionados no título do ensaio fariam parte do grupo das *ficciones barrocas*. Depreende-se disso que a *ficción barroca* do século XX – ao menos a rio-platense dos anos 1940 – possui as características antes citadas e relaciona-se com o barroco histórico a partir de formas e temas, ao contrário da *escritura barroca* que se apresenta barroca no nível da frase, sem necessariamente o fazer em outros níveis. Essa relação é contundente e controversa, parece-nos, dada a profusão de estudos de caráter histórico e estilístico já feitos sobre as especificidades temáticas e culturais do barroco europeu, incluindo o espanhol⁴⁷, nos quais figuram os motivos e *topoi* da poesia, da narrativa e do teatro barrocos. Apesar disso, a divisão que propõe Gamerro (2010) entre um barroco da poesia e um barroco da prosa é instigante como ferramenta de análise, pois proporciona uma ampliação da ideia de construção do texto e sugere que os materiais e procedimentos de criação em prosa e poesia não são obrigatoriamente os mesmos e, ainda que fossem, oferecem, na estrutura do produto final, resultados diferentes.

A proposta teórico-analítica de Gamerro (2010) que se nos apresenta é, sem afirmar sê-lo, muito interessada nos aspectos mais estruturais dos textos que analisa e circunscreve a obra de Juan Carlos Onetti, assim, no campo das *ficciones barrocas*. Primeiramente, Onetti aparece amparando a dicotomia Borges-Arlt, pela qual o crítico argentino discute a questão do realismo e do fantástico e as relações possíveis com o estilo barroco cervantino. Gamerro, então, outorga o título de primeiro barroco rio-platense ao Roberto Arlt dramaturgo e desenha a filiação barroca (regional) de Onetti, seguidor do autor de **Trescientos millones** (1932) e **Saverio el cruel** (1936)⁴⁸. Em seguida, Onetti aparece numa sessão particular intitulada “Santa María, capital del barroco rioplatense” onde se comenta alguns de seus romances e contos, com destaque para **La vida breve**, de 1950, livro em que é criada a cidade ficcional de Santa María.

A narrativa de Onetti é, para o ensaísta argentino, prototípica do que chamou de *ficción barroca*, porque tematicamente encena desajustados à maneira de Dom Quixote e a vida como teatro de Calderón de la Barca, numa relação por vezes conflitiva entre

⁴⁷ Como exemplo disso, citamos apenas o famoso livro **Estudios sobre o Barroco**, de Helmut Hatzfeld, traduzido e publicado no Brasil em 1988 pela paulista Editora Perspectiva. Nele o autor revisa diversas teorias sobre o barroco conhecidas até o aquele momento (edição em alemão data de 1973) e oferece vários capítulos sobre as características também temáticas do barroco na literatura.

⁴⁸ Obras teatrais do argentino Roberto Arlt (1900-1942) comentadas, e caracterizadas como barrocas, por Gamerro (2010).

realidade e ficção, não porque não se consiga distinguir entre as duas dimensões, mas porque, ao contrário, alguns personagens têm a sensação – ou mesmo a certeza - de que são criações de outros. O caso paradigmático é, sem dúvida, *La vida breve*, porque é o romance no qual se cria pela primeira vez, pela ação de um personagem narrador, o universo ficcional no qual se ambientarão quase todos os outros textos onettianos:

Con *La vida breve*, entonces, quedaría establecida, en la obra de Onetti, la matriz básica de la ficción barroca: postulación de un orden mimético caracterizado por la separación entre el mundo ‘real’ y mundo de ficción, **y engendramiento del segundo a partir del primero...** **Y luego, el plegamiento barroco:** gradual o repentinamente, el orden y las jerarquías miméticas se trastocan, los personajes de la ficción pasan al mundo ‘real’, o el mundo de ficción ocupa el lugar del real, el autor entra en la obra, se pierde del otro lado y nunca regresa a este. (GAMERRO, 2010, grifos nossos)

Na narrativa onettiana, então, há uma classe de organização barroca da forma que consiste, por um lado, em tematizar algumas dicotomias barrocas como realidade/ficção – segundo Gamerro - e, por outro, tematizar o próprio processo de construção narrativa que, em vez de resolver o problema do que seria a realidade e o que seria a ficção, instaura a ambiguidade e a dúvida.

Dessa forma, a partir do proposto por Gamerro, compreende-se que há uma tradição barroca, por assim dizer, cervantina e romanesca, que se origina numa ruptura de paradigmas na representação e no próprio funcionamento da linguagem e que não necessariamente atingiu a tradição barroca poética, fundada por Góngora e Quevedo. Essa herança cervantina do narrador moderno, parece ser uma chave de leitura proveitosa para o caso onettiano – intuída pelo próprio Onetti enquanto leitor e por alguns de seus comentadores -, pois é a que nos fornece maior número de relações possíveis entre as formas e os temas do universo narrativo onettiano e a produção de sentido que suscita.

Nesse sentido, tanto a noção de dobra barroca que Gamerro (2010) toma de Deleuze (1991) quanto a proposta de pensar o barroco onettiano a partir das particularidades da prosa de ficção vão ser de suma importância para a leitura do romance **Cuando ya no importe** - que empreenderemos no último capítulo deste trabalho -, além de fornecer-nos um ponto de diálogo entre o barroco, enquanto uma possível traço estilístico onettiano, e o período em que se encontra Cervantes, as primeiras manifestações do barroco e do maneirismo como origem de uma etapa de

explosão de consciência por parte dos artistas acerca de seus métodos composicionais, de seus objetivos e, principalmente, dos limites e potencialidades de sua linguagem.

3.1.2. Barroco como filigrana

Em 2012, Santiago Cevallos publicou **El Barroco, marca (de agua) de la narrativa hispanoamericana**⁴⁹ com a intenção de revisar a nomenclatura proposta 40 anos antes por Severo Sarduy (2000) em "Barroco y Neobarroco", de 1972, e seguir defendendo a existência de um barroco hispano-americano no século XX. Ademais, e essa nos parece ser sua grande contribuição para os estudos sobre o tema, reivindica o estilo barroco como "marca de água" da narrativa hispano-americana para certos textos que não foram contemplados pela armação teórica disponível até o momento. Nessa perspectiva adotada por Cevallos (2012), Onetti aparece como escritor cuja literatura possui uma filigrana barroca, uma espécie de marca característica do que o crítico equatoriano chama de *barroco latente*.

Cevallos (2012) percebe, apoiado nos estudos da brasileira Irlemar Chiampi e do peruano Jorge Ortega, que a rubrica "neobarroco" é insuficiente para caracterizar e analisar a produção literária hispano-americana, pois o prefixo não dá conta de marcar as diferenças existentes entre as poéticas do século XX entre si, tampouco as hispano-americanas em relação à peninsular do século XVII, além de deixar à parte um número considerável de textos e autores cuja filiação barroca não se faz ver no nível do significante – que não é tão evidente na superfície do texto.

Como contraponto crítico, enseja a criação de quatro maneiras de apresentação do estilo barroco, a saber: a) *barroco dominante*, identificado com o barroco histórico espanhol; b) *barroco manifesto*, relacionado à proposta de "manifesto barroco" de Alejo Carpentier (1987) em "Lo barroco y lo real maravilloso"⁵⁰; c) *barroco latente*, ligado à aparente não expressão do estilo, mas que carrega algum traço identificado como filigrana barroca; e por último d) *barroco de manifestación*, referente ao projeto poético de José Lezama Lima.

⁴⁹ Santiago Cevallos. **El barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana**. Madrid: Editorial Iberoamericana/Vervuet, 2012. Livro digital.

⁵⁰ Em Alejo Carpentier. **Tientos y diferencias y otros ensayos**. Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1987.

O autor entende que a literatura de Onetti faz parte do grupo de obras/autores classificado como *barroco latente*, “un barroco no visible a primera vista” (CEVALLOS, 2012), porque sua filiação à estética barroca não seria consciente, mas gestada no interior da tradição, diluída, mas presente, desde os textos coloniais: primeiramente como textos oficiais que se apropriavam dos mecanismos barrocos para descrever a nova terra de acordo com os preceitos de representação do renascimento; e depois como um traço distintivo, gradualmente demudado numa marca de água, nem patente nem escondido, “desplazamiento y transformación, (re)construcción de lo precedente” (CEVALLOS, 2012), como estratégia de busca de um lugar frente aos textos formadores da cultura – impostos e colonizadores – para os quais se voltará por meio da citação e outras manipulações textuais.

Para o autor, a filigrana barroca que caracteriza os textos do tipo *barroco latente* se apresenta de duas maneiras: “el uno tiene que ver con la idea de la letra ambigua, desplazada que, como se había visto, estaría en el origen del texto y el Barroco hispanoamericanos. **El otro tiene que ver con la idea del Barroco en su calidad de significativo – Grundsprache alucinatorio – que esconde su contenido.**” (CEVALLOS, 2012, grifos nossos)

Cevallos, como dissemos anteriormente, se baseia nas considerações do estudioso peruano Jorge Ortega acerca do discurso barroco desde a época colonial, cuja produtividade se dá na percepção desse discurso como um movimento de duplo deslocamento: a princípio, um movimento mesmo espacial – o discurso cultural que vem da Europa para a América - que, posteriormente, se converte numa postulação da diferença:

[...] habla Lezama de ‘contraconquista’: el museo de los modelos es subvertido por la disfuncionalidad del barroco. [...] el barroco es en Hispanoamérica no un espacio cerrado sobre sí mismo sino uno abierto sobre la textura cultural. [...] un trazado interdiscursivo, que lo convierte en **el modelo latente** o en el modelo alterno siempre presente. [...] es una textura sincrónica hecha de operativos formales y disformales, de acumulaciones autorreferenciales, de series que intercambian sus signos y funciones sígnicas para subvertir las representaciones codificadas y abrir un escenario restitutivo del diálogo. (ORTEGA *apud* CEVALLOS, 2012, grifos do autor)

A própria ideia de marca de água – que acaba por coincidir com a postulação de *modelo latente* de Ortega (1990) – Cevallos a retira do livro **Lautréamont austral**, escrito por Leyla Perrone-Moisés e Emir Rodríguez Monegal (2014) a respeito da descoberta que fizeram da origem uruguaia do poeta francês e de seu contato com

manuais de retórica espanhóis que detratavam as construções barrocas de Góngora e Quevedo. Segundo os autores, as objeções ao estilo barroco presentes nos manuais tiveram efeito inverso na obra de Isidore Ducasse e, o que deveria haver sido rechaçado, foi incorporando-se, como filigrana, em sua escritura. De acordo com Rodríguez Monegal, Lautréamont (“*L’autre à Mont*” – pela leitura lacaniana de Sarduy incorporada no estudo) foi preterido em sua época e tachado de estranho, exagerado, empolado para o gosto da retórica classicista francesa, mas resgatado, nos anos 1920, pelos surrealistas franceses com aval dos vanguardistas espanhóis. Para Rodríguez Monegal e Perrone-Moisés (2014, p. 91), o Conde de Lautréamont é uma ponte entre o estilo barroco - sempre ultrajado e domado pela retórica clássica – e a modernidade “como a invisível filigrana que mostra a origem do papel, o barroco certifica a linhagem indelével à qual pertencem [...] os escritores [...]” desse momento estético.

É nessa qualidade de filigrana barroca que Cevallos (2012) enxerga, nos romances *El pozo* (1939) e *La vida breve* (1950), o traço melancólico da busca pelo objeto perdido, a partir do aporte psicanalítico de Freud. Além disso, há a relação com os passos da criação artística/alegórica que o autor equatoriano vê em Walter Benjamin como operação fantasmática, para analisar *La vida breve* e *Para una tumba sin nombre* (1954) – na esteira da leitura que Giorgio Agamben faz do filósofo alemão:

[...] la problemática de la melancolía como filigrana barroca de **La vida breve** revela ante todo la estructura del proceso creativo que sería al mismo tiempo, siguiendo a Agamben, la estructura del proceso de creación cultural. Es decir, que la topología descubierta en la novela bajo la contraluz de la melancolía y el Barroco se podría revelar en cierto sentido como una topología cultural.

Cevallos (2012) trará à cena crítica da obra onettiana questões referentes à falta e à perda, segundo a psicanálise freudiana, que se ligam ao processo de escrita enquanto busca de uma origem (Benjamin) e do que se perdeu. Assim, sua discussão se encaminha seguindo os passos de uma coincidência temática entre obras do barroco e as de Onetti, por um lado, e, por outro, na esteira de uma aproximação entre as atitudes de Benjamin de olhar para a obra e para a realidade na qual se insere a produção cultural.

Há diferenças entre os estudos de Cevallos (2012) e Gamerro (2010) indicadas pelos caminhos metodológicos seguidos e pelos resultados aos quais chegaram. Mesmo assim, ambas as pesquisas levam em consideração a existência de um tipo de barroco que se manifesta especialmente nos textos narrativos, chamado de *ficción barroca* pelo argentino e, no caso da expressão, *barroco latente* pelo equatoriano. A partir da leitura

empreendida por Cevallos (2012), apreende-se que é na prosa de ficção que se dá a marca de água barroca pela seleção de textos rubricados a partir do *barroco* latente: a prosa do equatoriano Pablo Palacios, os contos do argentino Jorge Luis Borges e romances do uruguaio Juan Carlos Onetti, ao passo que o *barroco como manifestación* se dá na escrita poética e particular do cubano José Lezama Lima.

A prosa barroca dos escritores analisados por Cevallos (2012) na qual ele detecta a marca d'água funcionaria como traço de uma estética herdada dos primeiros escritos sobre a colonização e sua posterior arraigo como estilo, e não, como acredita Gamerro, de uma possível tradição cervantina.

Parece-nos mais produtivo que escolher uma das leituras e prescindir da outra, tentar relacioná-las na medida em que não se contradizem e, em diálogo, potencializem a relação que se nos mostra possível entre a noção de barroco latente - como filigrana e traço distintivo de certas narrativas cuja manifestação não se dá menos no nível da frase que das estruturas narrativas e nas associações temáticas - e o conceito de ficção barroca. Nossa hipótese é a de que a ideia de um estilo barroco latente que vem da cultura hispânica transplantada à América não dialoga diretamente com o contexto da escrita e da produção ficcional de Onetti, mas o faz a noção de um suposto barroco latente que remonta a uma tradição constelar, como quis Haroldo de Campos (1975) com sua versão própria do neobarroco ao unir, sob a vontade de uma obra aberta, as poéticas 'transnacionais' de Pound, Joyce, Mallarmé e Cummings. Assim, associar a filigrana barroca como um dos traços das ficções barrocas gamerrianas permite designar Cervantes como origem possível do romance moderno e, portanto, precursor de Onetti - segundo afirma o próprio escritor -; permite, ademais, ressignificar a produção do autor uruguaio a partir de um elemento já incorporado em sua concepção de arte: seu *paideuma* não foi construído pela sucessão geracional que conformou a tradição de seu próprio país, mas na medida em que seus interesses enquanto leitor-escritor encontravam precursores. Nesse sentido, a feitura de *Cuando ya no importe* não apenas se dá com base nessas relações de leitura-diálogo-criação, como também celebra entusiasticamente o procedimento. Onetti elege o próprio romance e os textos com os quais conversa como referência, ou seja, a ação da dobra barroca deleuziana por meio da qual o texto onettiano se voltaria sobre si mesmo é construída estruturalmente pelos encaixes narrativos, e também no nível do conteúdo ao tematizar a subjetividade de Carr leitor-narrador-escritor. Numa espécie de espiral - porque circular ao mesmo tempo em

que se aprofunda pelo *mise-en-abyme* –, o narrador-escritor Carr engendra o texto que lhe dará origem.

3.1.4. Barroco: forma aberta

Algumas décadas antes de Cevallos (2012) e Gamarro (2010) aproximarem a obra de Onetti aos estudos do barroco, Carmen Bustillo já havia levado a cabo a análise do romance **La vida breve** (1950) em seu livro **Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso**, de 1988, cujo principal objetivo se centra em tentar sistematizar o discurso barroco e suas características a partir de um recorrido histórico pelas várias abordagens já feitas ao tema e pela análise de sete romances hispano-americanos⁵¹ escritos a partir da década de 1950.

À diferença dos críticos já comentados, Bustillo (1988) não propõe uma nova nomenclatura ou teoria, mas uma sistematização das características comumente associadas ao estilo barroco. Seu intuito é tornar mais palpável aquilo que sempre foi visto como fugidio, ora por apreciações teóricas genéricas, ora por análises muito específicas que, de um jeito ou de outro, não lograram agrupar sob a mesma rubrica – barroco – um número razoável de textos literários. Para tanto, a autora apresenta o funcionamento do estilo barroco a partir de seus elementos constitutivos: seus recursos e seus temas.

Os temas barrocos – os motivos, como prefere chamar Bustillo – tomam forma na estrutura dos textos a partir de ferramentas linguísticas e de construção narrativa, denominados recursos barrocos, que, por sua recorrência e os processos de sua ação, não deixam de funcionar num nível mais global de análise como temas. A vida como sonho, a vida como teatro, a metamorfose, a máscara, o desengano, a ilusão, a reflexão sobre o tempo são alguns temas destacados pela crítica venezuelana e que estão presentes na obra de Juan Carlos Onetti em sua quase totalidade. Quanto aos recursos, se sobressaem a elipse, a proliferação, a artificialização, a parodia, a citação, a mediação e a distorção do modelo.

⁵¹ **Los pasos perdidos**, de Alejo Carpentier (1953); **Cobra**, de Severo Sarduy (1972); **El obscuro pájaro de la noche**, de José Donoso (1970); **La vida breve**, de Juan Carlos Onetti (1950); **Tres Tristes Tigres**, de Guillermo Cabrera Infante (1965); **El otoño del Patriarca**, de Gabriel García Márquez (1965) e **Paradiso**, de José Lezama Lima (1966).

A intersecção de motivos e recursos ou a disposição de temas mediante a construção dos procedimentos textuais conforma o que a autora entende por funcionamento do discurso barroco. Como uma espécie de resultado da confluência temático-estrutural, Bustillo aponta como paradigmáticos do barroco a ambiguidade, a polissemia, a lógica do imaginário e a abertura.

Baseando-se principalmente nas considerações de Arnold Hauser, Severo Sarduy, Jean-Claude Dubois, Jose Lezama Lima, Jean Rousset, Bustillo constrói sua argumentação no sentido de valorizar o discurso barroco – que desde sua origem vem sendo condenado pelos classicistas e seus defensores – a partir do que o diferencia, ou até mesmo o opõe ao, do clássico. Nesse sentido, as proposições de Rousset (inconclusividade, indefinição), Sarduy (ruptura, desarmonia) e Lezama (diferença, tensão) são as bases e o norte de seu estudo, e contribuem com o assentamento das hipóteses que a autora apresenta ao observar a literatura hispano-americana pós-1950, percebendo nesse extenso panorama temporal e geográfico – a primeira edição de seu trabalho data de 1988 – características, problemas, questionamentos e, por vezes, temas comuns.

Ainda que não queira esgotar o tema há muito (e já tão) discutido, e não acredite na pureza ou na essência barroca de nenhum texto, Bustillo aposta em três características que possui toda obra que se considere barroca, levando em conta sua preocupação pelas produções contemporâneas – embora não as denomine, como teorizou Sarduy (2000), neobarrocas -, quais sejam: i) problematização da realidade; ii) questionamento do paradigma clássico de representação; e iii) consecução da autonomia da linguagem. Segundo nossa proposta de trabalho, e para as conclusões as que chegamos pelo levantamento da fortuna crítica de Onetti, o estudo de Bustillo é de suma importância, pois, de um lado fornece as bases históricas da discussão sobre o barroco na América Latina e na Europa e, de outro, pontua claramente a relação que se estabelece – por uma espécie de revival, no sentido de Argan (1977), que possui raízes no conceito de gosto e na vontade do artista -, entre o barroco, a modernidade e as reviravoltas na arte desde então, permitindo que localizemos nesse recorte Cervantes como possível precursor de Onetti e de seus contemporâneos.

Bustillo não chega a afirmar que o revival barroco é uma questão de gosto, porque seu estudo tem por objetivo provar que há, de maneiras diferentes, uma volta do estilo no século XX, principalmente nos romances latino-americanos que circularam no momento da chamada nova narrativa do continente. Entretanto, aponta para uma

questão capital: interessa menos a nomenclatura que se dê aos fenômenos em comum observados na literatura da América Latina a partir dos anos 1950 e mais a percepção de que o que diferencia esse conjunto de romances/autores dos do período anterior é uma ação premeditada de mudança e de mobilização de certas técnicas literárias. Se há coincidência entre a revolução causada pela mudança de paradigmas no século XVII e a que se deu no século XX, diz mais respeito a uma vontade de diálogo com uma determinada tradição, se se pode pensar, com Haroldo de Campos, numa tradição constelar e no autor como um leitor; e/ou porque, diante do que se apresentava como possibilidade de tradição e de poética, não se podia criar nada além do que já se apresentava como a regra ou o convencional, em termos de representação. O neobarroco de Sarduy, por exemplo, parece-nos, interessa mais enquanto proposta poética de uma revolução na representação e uso literário da linguagem no interior mesmo da literatura – por isso vemos certa relação com o que pensava e fez Onetti – do que como *retombée* e similitude das formas culturais e sociais. A teorização que Sarduy elabora justifica, é claro, sua própria estética, mas não deixa de significar um movimento de leitura da tradição e dos potenciais caminhos da expressão poética abertos pela sua prática-crítica.

Essas três pontuais revoluções, comentadas por Bustillo (1988), ocasionadas no interior da história da arte guardam entre si, claramente, relações estreitas. A crise do Renascimento – de suas bases e de seus valores - que, segundo Hauser (1965), assenta o nascimento do homem moderno, é consequência do que o historiador húngaro entende como crise do humanismo: sendo a ponte entre os ideais da Antiguidade Clássica e os do Renascimento, sua paulatina derrocada incide diretamente nos pressupostos artísticos que sustenta. Se, por um lado, há a descoberta do individualismo e do homem novo, há, por outro, a implicação do fim da era das similitudes, como escreveu Foucault (2007, p. 59): “A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. [...] As coisas e as palavras vão separar-se.” Se, por sua vez, as palavras e as coisas não se ligam mais pelas mesmas relações, a “realidade natural” (HAUSER, 1965, p. 32) não exercerá mais tanta influência no regime de produção da arte, o que permitirá o estabelecimento de um dos marcos diferenciadores do barroco: “imitación diferencial del modelo” (DUBOIS *apud* BUSTILLO, 1988, p. 136). Para Hauser (1965), este será um dos pontos de contato entre a arte moderna, entendida como arte de vanguarda, e a arte barroca. É preciso destacar que Hauser (1998), em sua monumental **História social da Arte e da Literatura**, publicada pela primeira vez em 1951, investe contundentemente numa divisão entre barroco e maneirismo, entendendo o segundo

como a expressão tipicamente anticlassicista e antinaturalista da época, pela qual se fundam as bases da modernidade. Sua opinião a respeito do tema não se altera quando publica, em 1964, **El manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno**. No entanto, pondera que só a partir das releituras feitas no século XIX, tanto as positivas – como as de Wölfflin e Riegl – quanto as negativas – de Croce – é que as manifestações artísticas, tão variadas entre si, compostas ao longo dos séculos XVI e XVII começaram a ser denominadas genericamente pela palavra barroco. Essa esquematização criticada por Hauser – principalmente aquela realizada por Wölfflin – foi possível pela associação da arte moderna, mais expressamente a impressionista⁵², com as características das artes maneiristas e barrocas do século XVII, delineando um paralelo entre os dois momentos encarados como anticlássicos e antinaturalistas.

Umberto Eco (1965) também argumenta em favor de uma releitura do barroco como anticlássico ao relacionar uma espécie de poética da abertura nas obras barrocas com vistas a analisar as possíveis relações dessa sensibilidade criadora na arte contemporânea, na qual vê, de maneira geral, uma produção deliberada de obras “inacabadas” que se completam com a participação de um intérprete, seja um ouvinte ou leitor, aquele que procede uma exegese, seja um intérprete que execute, segunda sua formação e sensibilidade, uma obra musical. A noção de forma barroca, para Eco, se constrói pela oposição ao clássico e àquilo que as formas clássicas e renascentistas produziam de efeito de sentido: definição, inequivocidade, estaticidade, simetria e eternidade. Dessa maneira,

A forma barrôca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jôgo de cheios e vazios, de luz e de sombra, com suas curvas, suas quebras, seus ângulos das inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. Se a espiritualidade barrôca é encarada como a primeira manifestação clara da cultura e da sensibilidade modernas, é porque nela o homem se subtrai, pela primeira vez, ao hábito do canônico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se defronta, na arte como na ciência, com um mundo em movimento que exige dele atos de invenção. (ECO, 1965, pp. 44-45)

⁵² Benjamin (1984, p. 77, grifos do autor) aproximou o drama barroco alemão do expressionismo, a partir da forma do drama e de sua linguagem: “É na dimensão da linguagem que aparece com toda a sua clareza a analogia entre as criações daquela época e as contemporâneas [...]. Como o expressionismo, o Barroco é menos a era de um *fazer* artístico, que de um inflexível *querer* artístico”.

Apesar de enxergar na forma barroca um antecedente estético da sua noção de obra aberta na contemporaneidade, Eco (1965, p. 45) afirma que isso se deve a uma visão retrospectiva que considera a formação crítica atual, e que “seria leviano ver na poética barrôca uma teorização consciente da obra ‘aberta’”. Como Foucault (2007), Rosenfeld (1996) e Paz (1998), Eco vê no correr do século XVII uma mudança crucial na organização do pensamento humano, razão pela qual a arte, fruto dessa mesma consciência, dá sinais de que se inicia uma nova etapa na história da representação.

3.1.5. Ficção cervantina

No interior da extensa fortuna crítica de Onetti e mais especificamente aquele seguimento que se dedica à aproximação do estilo do escritor com o barroco, encontramos uma nova vertente de análise. Não se trata mais da apreciação positiva ou negativa do estilo de Onetti por ser ou não ser barroco, mas de uma leitura que privilegia uma suposta relação com a narrativa de Cervantes, especialmente Dom Quixote. Os comentadores que argumentam em favor de uma tradição cervantina para pensar a narrativa de Onetti seriam considerados, em contraponto à crítica de conceituação, pertencentes ao que chamamos - canhestamente, é certo - crítica de constatação. Apesar de se tratar, em sua maioria, de opiniões de escritores de ficção que não necessariamente promoveram leituras teóricas, decidimos alocar a seção “Ficção cervantina” juntamente com aqueles que empreenderam uma revisão do conceito de barroco e propuseram novas noções para pensar o estilo, de acordo com seus respectivos objetivos de pesquisa. Isso se deve ao fato de que tanto aqueles que intentaram teorizar quanto os afeitos a uma possível tradição cervantina, ainda que por caminhos distintos, tocaram nas mesmas questões e, na suma crítica que acabamos por formar, nos levaram para o mesmo caminho em busca de respostas às perguntas que se nos impuseram.

Voltemos a memória para as considerações de Rodríguez Monegal (1961; 1966) sobre o estilo de Onetti. À sua maneira, já contextualizada anteriormente, Monegal chamou, depreciativamente, de barroco em Onetti - seu calcanhar de Aquiles⁵³ - a não

⁵³ Harss (1969, p. 237) em certa parte de seu ensaio, alerta ao seu leitor de que chegara a um ponto delicado da sua leitura da narrativa onettiana: “A esta altura, llegamos con Onetti a un tema un tanto penoso: su estilo.”

observância às convenções realistas, as quais o crítico não pontua, necessariamente. Curiosamente, aquilo que o crítico uruguaio apontava em Onetti como defeituoso, apesar de seu conterrâneo lhe parecer um artista de talento, o escritor argentino Juan Jose Saer qualificou, euforicamente, de “tendências barrocas” e “filiação barroca” algumas décadas depois. Diferentemente das opiniões que comentamos no capítulo dedicado à crítica de caráter judicativo, Saer constrói sua argumentação no resgate de uma tradição narrativa e romanesca que remonta a Cervantes, na tentativa de entender certas escolhas temáticas e formais de Onetti no contexto de escrita e publicação de suas primeiras obras, com especial atenção para **La vida breve** (1950):

[...] en vez de representar la supuesta realidad exterior, la instrumentaliza, la fragmenta y la distorsiona, pero los tópicos fantásticos le son indiferentes por estar quizá ya saturados de sentido. Ni realista ni fantástica, la novela de Onetti enarbola con virtuosismo y rigor una bandera que, desde Cervantes, desde Calderón de la Barca tal vez, había dejado de flamear en los campos del relato, por lo menos en idioma castellano: la de la realidad de la ficción.” (SAER, 2006, p. 236)

Si la temática que se ha dado en llamar existencial en su literatura, Onetti la heredó de su siglo y de la tradición rioplatense, a través de la obra de Roberto Arlt particularmente, en sus reflexiones sobre el mundo y su representación, problema inherente a todo ejercicio del arte de narrar, reintroduce a través de la estructura misma de sus relatos, ya que su formulación conceptual, por temperamento, no parecía interesarle, un repertorio de situaciones y de paradojas que habían desaparecido del campo de interés de la ficción desde finales del Siglo de Oro, a causa probablemente de las lentas y laboriosas conquistas del realismo que culminaron en la obra de los grandes narradores de los siglos XVIII y XIX. De un modo personal, Onetti participaba en el vasto dismantelamiento de ese realismo triunfante al que se abocó la ficción del siglo XX. Para ese tipo de problemas, en idioma español, sólo parece tener un inesperado precursor, Macedonio Fernández, aunque a causa de la aparición póstuma, a mediados de los años sesenta, del *Museo de la novela de la Eterna*, se produce una curiosa inversión en la cronología, y Onetti sigue siendo el precursor solitario de estos embates contra el sistema realista de representación. (SAER, 2006, p. 250)

Saer também se refere à obra de Onetti como herdeira de uma tradição que trabalha com o real e com a matéria literária de uma maneira específica: “la instrumentaliza, la fragmenta y la distorsiona”, em outras palavras, que se afasta de um modo de representação naturalista do real, para falar com Hauser (1965). Por mais que as épocas – século XVII e século XX – sejam diferentes cultural, social e politicamente, em ambos os momentos irromperam mudanças no modo como se entendia a arte e a representação da realidade na arte, e isso justamente ocorre após um longo período de

hegemonia do realismo, primeiramente apenas como método, depois também como postura (PELLEGRINI, 2007). Segundo Rosenfeld (1996, p. 76), ocorre na literatura produzida já na primeira metade do século XX – a primeira edição de seu estudo data de 1966 - o fenômeno que, antes, já se havia notado no desenvolvimento da pintura e ao qual chama de “desrealização” que “se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”. Uma das mudanças significativas percebidas na pintura, no parecer de Rosenfeld (1996), é, em primeiro lugar, a centralidade que assume o homem e a noção de subjetividade proporcionada pela descoberta da consciência que, por sua vez, deu insumo para a constatação de que a consciência individual pauta o mundo, não o contrário. Em segundo lugar, na pintura a imagem do homem já estava há algum tempo sendo modificada de acordo com a finalidade estética de cada escola, indicando que havia mais a ser dito/representado do que a técnica em voga podia oferecer como meio de expressão. De maneira a delimitar a questão temporal e ambientar os elementos característicos do romance contemporâneo, o crítico aponta, assim como Saer, o século chave da virada conceitual: “A pintura moderna – eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva ‘ilusionista’ e a realidade dos fenômenos projetados por ela – é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pela menos põem em dúvida a ‘visão’ do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento” (ROSENFELD, 1996, p. 79)⁵⁴. É nesse sentido exatamente que argumenta Hauser (1965) ao afirmar ser o maneirismo sinônimo de crise do Renascimento e um dos traços definidores desta fase da arte ser a diferenciação entre arte e natureza (GONZÁLEZ, 2010), a partir de uma técnica de representação anti-naturalista.

O escritor e ensaísta mexicano Carlos Fuentes (2011) – que já havia destacado os aspectos modernos dos romances de Onetti e a relação disto com o desenvolvimento do que nomeou de “modernidade enajenada” da América Latina (FUENTES, 1974, p. 28), fruto do momento histórico no qual o capitalismo nos moldes norte-americanos ia se tornando o novo colonizador de corpos e imaginários - também argumenta em favor

⁵⁴ Em relação a uma determinada visão de mundo hegemônica que se quer, também, homogênea e neutra, comenta Ludmer (2009) a respeito do conceito de realismo na literatura hispano-americana, ligado à manutenção do status quo burguês.

da herança cervantina, destacando o caráter de ruptura deste tipo de texto em prosa e de seu elemento autoconsciente⁵⁵

Onetti-O'Netty pertenece también, de esta manera, a la **tradición cervantina** del autor indeterminado, múltiple o desconocido y del género de géneros: picaresca y épica, urbana y ya no pastoral, migrante y no sólo morisca, bizantina siempre. **La novela que se sabe novela porque se lee a sí misma y se sabe leída por lectores.** (FUENTES, 2011, p. 202, grifos nossos)

Fuentes quer, neste trecho, demonstrar a particularidade da estrutura narrativa de **La vida breve**. Neste romance, o protagonista Brausen cria a cidade de Santa María e a personagem do médico Díaz Grey, elementos para histórias posteriores, ao mesmo tempo em que diz como o faz, evocando, num mesmo espaço textual, teoria e prática da literatura. Além disso, traz para o primeiro plano da narrativa os meandros da subjetividade humana sem maniqueísmos: é possível ser suicida, incendiário, trapaceiro ou sádico e possuir a faculdade de efabular e criar outros mundos nos quais não se é melhor ou pior pessoa, mas somente uma outra versão de si. À sua maneira, Fuentes toca na questão levantada por Foucault (2007) em seu belo ensaio de interpretação do quadro *Las meninas*, de Velásquez, quando chama a atenção do leitor para o fato de o próprio pintor destacar a preponderância da representação sobre a realidade e inserir, em seu afo de totalidade, o espectador. Se tomarmos como base as datas de surgimento do texto de Cervantes e do quadro de Velásquez, então, a coincidência de opiniões e de sugestão de diálogos aumenta: Dom Quixote tem sua primeira e segunda partes publicadas em 1605 e 1615, respectivamente, enquanto a famosa tela do pintor da corte espanhola data de 1656.

“Texto que se mostra como processo” também é o mote da comparação feita por Ricardo Piglia entre Dom Quixote e, mais uma vez, **La vida breve**, em entrevista a Edgardo Dieleke⁵⁶:

[...] Onetti, por un lado, inventa un universo, y cuenta cómo surge ese mundo. Realiza la construcción de una realidad potencial como base de su literatura, que uno no puede menos que asociar con la construcción de la ficción especulativa y con las construcciones de mundos posibles. En ese sentido **La vida breve** es un texto increíble, es la idea de escapar de lo real. [...] **Es algo que comienza con el Quijote.** (PIGLIA, 2016, p. 129, grifos nossos)

⁵⁵ Hauser (1965) e Paz (1998) também destacam esse momento da história da literatura como o despertar da autoconsciência das formas e dos materiais, da percepção da arte enquanto representação do real e não o real mesmo – ou o fim da era das similitudes, segundo Foucault (2007) - e de crítica, por consequência, aos valores estabelecidos.

⁵⁶ “En Santa María nada pasaba”. Entrevista de Edgardo Dieleke a Ricardo Piglia sobre Onetti foi publicada pela primeira vez em 2009, no segundo número da revista **Letral**.

Piglia discutia com seu entrevistador a respeito da influência que Onetti exerceu sobre a geração posterior de narradores argentinos a qual faz parte juntamente com Saer – a quem menciona. Como Saer, Piglia acredita que a terceira via escolhida pelo uruguaio na encruzilhada do realismo e do fantástico, em voga naquela época no Rio de Janeiro, proporcionou à obra de Onetti uma abertura em relação à literatura que se escrevia naquele momento, mas também em termos estruturais e estéticos. Permitiu unir, pois, na criação de um estilo, de um tom particular, o sem-número de temas da “absurda aventura del hombre” contemporâneo na cidade moderna às técnicas narrativas vanguardistas que, por um lado, renovavam a linguagem da literatura no âmbito nacional e, por outro, davam destaque a esses mesmos temas privilegiados por Onetti pelo efeito de ambiguidade e desautomatização - ou, ainda, de “desrealização” nos dizeres de Rosenfeld (1996) - que suscitavam.

Para a professora e crítica brasileira Liliana Reales (2009), os romances de Onetti, em especial **La vida breve**, têm clara raiz cervantina e, por isso, moderna também, pois se armam como discursos autocríticos que promovem a reflexão e a crítica tanto nas relações que estabelecem entre a realidade e a ficção, quanto no plano mais estritamente linguístico e discursivo. Nas palavras de Reales (2009, p. 157): “em sua qualidade de romance que apresenta a crítica do discurso romanesco, o discurso é criticado tanto em sua relação com a ‘realidade’ (em suas pretensões de refleti-la ou de substituí-la – como uma invenção substituindo a vida), como em relação às próprias condições de possibilidades da articulação discursiva.” Suas considerações dialogam diretamente com as anteriores de Piglia, Fuentes e Saer e poderia ser, juntamente com as demais, condensada na ideia que o mesmo Fuentes, em outra ocasião, esboçou a respeito do que entende ser o romance enquanto arte: “como possibilidade, mas também como iminência: o romance como criador de realidade” (FUENTES, 2007, p. 20) ou, ainda, “[...] outra vez triunfou D. Quixote: Tudo é relativo, e o romance proclama a universalidade do possível. A literatura potencial e conflituosa de nosso tempo tenta dar-nos, pois, a parte não escrita ou não lida do mundo” (FUENTES, 2007, p. 31). Como indicamos no início desta discussão, a questão parece deslocar-se, neste ponto, do barroco e de suas características imprecisas para o problema da representação literária, por um lado, e da relação desta com a forma do romance, por outro, o que pode nos indicar um ponto de convergência, para pensar a narrativa e o estilo de Juan Carlos

Onetti, entre aquilo que parte da crítica aponta como traço barroco na obra do escritor e aquilo que outra parcela qualifica de cervantino.

Nesse sentido, vale voltarmos a atenção novamente para Reales (2009) que, a partir dos aportes a respeito da forma do romance como gênero da modernidade emplacados por Mikhail Bakhtin (1990), explicita a relação que se dá entre a estrutura romanesca de **La vida breve** e a tradição cervantina – a qual pertence, segundo esta perspectiva. A autora considera que

Se **La vida breve** ‘remeda’, ou parodia, o fazer romance, não o faz como se o romance parodiado lhe fosse totalmente exterior [...]. O faz retomando a tradição cervantina, entre parodia e a ironia romântica, para traduzir, [...] o sistema de formação privilegiado – o linguístico – que torna possível ao homem a realidade, o mundo, e o mecanismo pelo qual o sujeito que tem mundo, o tem comercializado com o sistema de diferenças linguísticas. (REALES, 2009, pp. 157-158)

Em outras palavras, o que parte da crítica vê como barroco-cervantino em Onetti, especialmente no romance **La vida breve**, não é principalmente uma relação temática – a vida como sonho, a vida como teatro, por exemplo -, mas uma determinada maneira de armar a matéria narrativa e dar corpo à forma romanesca: mostrando a realidade da ficção, como disse Saer, e por meio dessa abertura de forma e de sentido moldar os materiais da estrutura narrativa com vistas a representar os não ditos que conformam os fatos, segundo a antiga lição de Eladio Linacero: “Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene” (ONETTI, 1965, p. 36).

Onetti, por sua vez, apenas se declarou “desde la infancia un inveterado y fervoroso lector de Cervantes” e que “todos los novelistas, sea cual sea el idioma en que escribamos, somos deudores de aquel hombre desdichado y de su mejor novela, que es la primera y también la mejor novela que se ha escrito” (ONETTI, 2009, p. 862-863)⁵⁷, além de que Cervantes era um de seus escritores favoritos (ONETTI, 2009)⁵⁸. De algum modo, Onetti reitera o que havia dito alguns anos antes - em alguma das entrevistas que concedeu e foram recortadas e recolhidas pelo crítico Jorge Ruffinelli⁵⁹:

⁵⁷ Trecho de seu discurso em virtude do recebimento do Prêmio Cervantes de 1980, reunido no terceiro volume de sua Obra Completa.

⁵⁸“Cuestionario Proust” cuja data de resposta e de publicação os editores não sabem precisar (de acordo com referência p.1118 das Obras Completas vol. III)

⁵⁹ “La literatura: ida y vuelta”, originalmente publicado no volume **Réquiem por Faulkner y otros artículos**, em 1975.

En novela, el personaje es el hombre dentro de su circunstancia. Las ediciones que ahora se hacen de El Quijote no son las que escribió Cervantes; lo mismo pasa con Shakespeare. Pero ¿por qué nos siguen importando? Tengo miedo a que la gente se pierda en ese juego, en eso que dicen los franceses, de que los personajes son los objetos. Hay un tipo de escritor que ya perdió el amor a la vida. Y la novela es amor a la vida, curiosidad por situaciones y personajes. (ONETTI, 2009, pp. 914-915)

e que também ecoa uma das razões pelas quais lhe encantava o Ulisses, de Joyce: “En arte, y en definitiva, el hombre es fundamentalmente el instrumento que tiene el hombre para saber de la vida” (ONETTI, 2009, p.407)⁶⁰ e na maior parte das obras e autores sobre os quais escreveu. Aquilo que Mario Benedetti (1963), amigo e conterrâneo, chamou de “la aventura del hombre” a partir das próprias palavras de Onetti. Este, para Onetti, era o tema de toda “boa” literatura, aquela que o fascinara enquanto leitor e aquela que insistentemente buscou escrever – “su vicio, su pasión y su desgracia” (ONETTI, 2009, p. 373). Como Onetti já havia percebido no Quixote, a (absurda) aventura do homem é o tema por excelência do romance, como havia escrito Bakhtin (1990, p. 425) no início do século XX: “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação”.

A adoção do adjetivo cervantino em detrimento do barroco parece, a princípio, arbitrária e tão judicativa quanto a outra. Não nos compete, aqui, problematizar se Cervantes é barroco ou maneirista – ou cervantino? -, mas o rumo tomado pelas opiniões que transcrevemos acima, tocando em questões como realismo, realidade, ficção e realidade da ficção, nos impeliu a buscar algumas respostas, uma vez que a discussão a respeito da relação Onetti-barroco nos havia levado aos domínios do realismo e de como essa mesma crítica recebeu a obra de Onetti ao longo da vida do escritor. Um caminho de interpretação possível da pretensa herança cervantina e de sua produtividade para pensar a poética de Onetti e, em particular, o romance **Cuando ya no importe**, encontra-se nos escritos teóricos de Luiz Costa Lima (1984; 1986), especialmente em torno dos conceitos de veto ao ficcional, separação das noções de fictício e ficcional e o controle do imaginário, pelos quais o autor argumenta em favor de Dom Quixote ser o primeiro romance moderno devido a sua construção metaficcional.

Em linhas gerais, sob o risco do resumo, Costa Lima percebeu, analisando textos do renascimento italiano, crônicas de viagens do período das navegações e escritos de

⁶⁰ Artigo “James Joyce”, publicado em fevereiro de 1941, em *Marcha*.

natureza vária, produzidos na idade média, que concomitantemente ao descobrimento da subjetividade – advinda da consciência da razão –, por volta do século XII, e sua posterior redescoberta no correr do século XV, ocorria o que ele chamou de o veto à ficção. Segundo a argumentação do autor, isso se deve, por um lado, à sucessivas leituras equivocadas da poética de Aristóteles que foram transformando a noção de *mimesis* de “possível” para verossímil e, depois, para verdadeiro, o que delineou a separação dos caminhos da poesia e da história, e permitiu, também, a prescrição das regras do bem escrever; por outro lado, se deve, ainda, ao espaço que foi ganhando o exercício da razão, seja pela ação dos teólogos que visavam domar as subjetividades em nome da supremacia da igreja, seja pelo trabalho dos moralistas de unir a ideia de *imitatio* aristotélica – “imitação do modelo”, parte do conceito de *mimesis* - a de decoro, ordenando, assim, a hierarquia de opiniões e a validade dos escritos, o que incluía a legitimação do próprio ofício frente àqueles que tratavam de “simular a verdade”.

Foi preciso, assim, que aquilo que viria a ser a disciplina da História, por exemplo, se separasse de outros escritos nos quais a ideia de verdade estivesse comprometida. O discurso do historiador foi se constituindo como um dizer neutro com base na verdade e não se confundia, por isso, com ideia de verdade de um cidadão comum, muito menos com os escritos de um poeta ou “buscador de cantos”. Por isso, destaca-se, de acordo com Costa Lima, o papel dos cronistas reais, que já atuavam como historiadores, no uso de sua subjetividade em prol da razão que visa a verdade dos fatos e das palavras; dessa maneira, não se iguala à opinião comum – que pode ser enganosa, porque relativizada, dada a descoberta da subjetividade – e se opõe frontalmente ao daqueles que “buscam frescura e novidade de palavras” (Fernão Lopes citado por COSTA LIMA, 1984, p. 22).

Nesse sentido, o veto ao ficcional se dá duplamente: mediante uma “meta secular” e uma “meta religiosa” (COSTA LIMA, 1986, p. 37). A descoberta da subjetividade, que nasce na paulatina dissolução da cosmologia cristã do medievo, possibilitou o surgimento da História, que não se diferenciava do ficcional antes do processo de secularização. Paralelamente, “à medida que se reconhece na subjetividade uma instância de relevo para o julgamento” (COSTA LIMA, 1986, p. 36), se desestabiliza a hegemonia da igreja porque nem o cronista-historiador nem o poeta estão mais a serviço de deus, nem deus fala mais por intermédio deles. O texto e a realidade já não falam por si mesmos, mas dependem da interpretação do cronista – e do papel de sua individualidade subjetivizada – para comunicar (MENEGUETTI-PIRES, 2016). Fez

necessário, pois, domar o potencial subversivo e selvagem da subjetividade, “ela é algo que deve ser disciplinado, submetido a uma verdadeira ascese”, afirma Costa Lima (1986, p. 35), e conciliar a moral cristã ao cumprimento da hierarquia social. A História, por sua parte, se esforça para diferenciar-se da poesia, porque “imitar é fingir e compor fábulas, do que resulta que o poeta pode imitar mesmo falando de sua própria pessoa. [...] E, portanto, a poesia (é) uma forma de discurso fingido e mentiroso [...]”, assegura Weinberg (*apud* COSTA LIMA, 1984, p. 32), atribuindo a citação a Lorenzo Giacomini. A ficção passa a ser inferior à História, invertendo a lógica da relação que lhes havia atribuído Aristóteles (MENEGUETTI-PIRES, 2016), conformando funcionamento do controle do imaginário por meio da “dispersão discursiva”:

a dispersão discursiva era um instrumento de controle tanto contra a rebelião política, quanto a favor de uma orientação disciplinada no cotidiano. Sem a consciência da diferença discursiva, sem a hostilidade contra o fictício, o homem comum poder-se-ia ver como outro Roldán e ameaçar qualquer filamento da ordem instituída, tanto por se incorporar a alguma insurreição, quanto pelo mero testemunho que mostrasse de um cotidiano rebelde. (COSTA LIMA, 1986, p. 42)

Tratava-se, por meio da “dispersão discursiva” de segmentar os campos discursivos, delimitando rigorosamente, inclusive pelo estudo dos retóricos, o espaço de dizer e de ação da História, da ficção, da religião, por exemplo. Para além da diferenciação entre os discursos da História e da ficção, a descoberta da subjetividade, conjugada ao “posterior desenvolvimento da imprensa” – que foi dando destaque à figura individual do autor -, provocou “um problema da ordem do cotidiano – o povo comum precisa ser persuadido de que certos livros não falam da ‘realidade; que, contra as aparências, não tratam do que sucedeu ou poderá suceder” (COSTA LIMA, 1986, p. 43).

Separados os campos de discurso, não se sabe o que imputar ao espaço do fictício. Se o compromisso da razão é com a verdade, para que serve o que não contribui para a sua busca? Restou, então, aos moralistas a incumbência, como dissemos antes, de relacionar uma determinada percepção das ideias de *mimesis* de Aristóteles e transformar a imitatio, “na companhia do decoro e da verossimilhança” em “categoria domesticadora” (COSTA LIMA, 1986, p. 43). A princípio, os relatos fictícios se separavam dos históricos pelos elementos exageradamente fantasiosos, de acordo com Gallagher (2009, p. 632): “[s]e não continham animais falantes, tapetes voadores ou personagens humanas muito diferentes do normal, as narrações pareciam referenciais e, portanto, incorriam com facilidade na acusação de fraude ou difamação”. Segundo

Costa Lima (1986), os “livros de deleite”, comparados a Amadís de Gaula, chegaram a ser proibidos na América Hispânica por decreto da rainha Isabel em 1531, tamanho era o receio de perturbação da ordem política que causavam. Consumados o veto à ficção e o controle do imaginário mediante o escopo da dispersão discursiva, não se relacionavam mais os campos da fictício e da História, mas fictício e ficcional ainda eram considerados sinônimos. Em outras palavras, os homens comuns ainda não conseguiam distinguir o real do cotidiano das histórias fantasiosas que liam, o que justifica a proibição delas pela coroa espanhola. Para Costa Lima (1986, p. 55), essa confusão era a mesma enfrentada por Dom Quixote, motivo pelo qual enlouqueceu: “Em que consiste sua específica loucura? Claramente, em não distinguir entre o espaço que seria próprio aos feitos de seus heróis favoritos e o espaço da ação cotidiana [...] a loucura de do Quixote está em confundir a tematização do perceptual com o mundo do imaginário; em não estabelecer fronteiras entre eles”. Entretanto, assevera o crítico brasileiro, essa ilusão de verdade não acometia apenas Alonso Quijada. A ênfase na loucura da personagem, comparada à simples confusão da personagem do vendeiro, por exemplo, seria uma maneira de dar relevo ao caráter fictício do texto em questão, pois há um transtorno do cotidiano. Isso, ainda, não significa a separação das noções. Na visão de Costa Lima (1986), o que caracteriza **Dom Quixote** como, de fato, um romance moderno é o uso do recurso do distanciamento, resultado do exercício metaficcional: crítico do próprio ato de criação. Em suas palavras

É importante, pois, assinalar que, no nascimento do ficcional moderno, a atividade crítica não aparece como mero suplemento à criação, mas como parte constitutiva e ativadora. *Contra a ingenuidade suposta pelo fictício, alimentando-se da ilusão indiscriminadora de seu território quanto ao da verdade, o ficcional moderno se alimenta da ironia, do distanciamento, da constituição de uma complexidade que, sem afastar o leitor comum, não se lhe entrega como uma forma de ilusionismo.* (COSTA LIMA, 1986, p. 58, grifos do autor)

Cervantes tinha conhecimento da poética clássica e da atualidade do veto, pela leitura dos preceptistas italianos que influenciaram os moralistas espanhóis. Não a segue, no entanto, como demonstra Costa Lima, porque subverte alguns princípios da *imitatio*, rompendo com o ilusionismo do fictício, como atribuir a escrita do romance a um terceiro, podendo, por isso, fazer referências irônicas a si mesmo como um outro escritor. Para o crítico está claro que Cervantes não somente conhecia as regras do bem escrever, como tinha consciência do alcance do veto à ficção. Se Cervantes,

aparentemente, demonstrava se identificar com a ideologia do veto, pelo discurso de personagens como o cônego e o cura que selecionam para a fogueira os romances de cavalaria a partir de critérios estéticos – que, na verdade, como na leitura enviesada da poética de Aristóteles, era uma mescla de moralismo religioso e retórica -, isso não passa de uma ilusão irônica; crítica, por um lado, e em busca de safar-se, ele também, do veto – e “que a ficção vive do questionamento das verdades comunitárias” (COSTA LIMA, 1986, p. 62).

Esta parece ser a relação feita pelos críticos onettianos que enfatizaram a filiação cervantina. Todos eles apontam para o elemento irônico e paródico resultante do manejo narrativo *en abyme* e do caráter crítico que tal conjunção de fatores proporciona. Além do aspecto metaficcional destacado pelo autor, o que poderia ser aproximado da poética de Onetti é a ligação que o fictício possui com a oralidade que, por sua vez, tem o respaldo do “princípio geral da verdade”, enquanto que o ficcional, que seria o traço da herança cervantina, estabelece uma pertença ao campo da escrita: “o discurso ficcional traz as marcas da forma escrita, da privacidade da leitura e da desmistificação”. O autor espanhol previa um público leitor e dominava as leis da retórica e os impasses do controle do imaginário. No entanto, com esta obra,

Relaciona o fictício com o cotidiano, não para que apenas ria do primeiro e corrobore a sensatez necessária do segundo. Se o fizesse, apenas corroboraria o veto ao ficcional. Mas tampouco mantém a lição dos livros de cavalaria, onde se baralhavam o fantasioso e a tentativa do verossímil. Com Cervantes, nasce o ficcional moderno, a partir de uma dupla negação: negação da fantasia indiscriminadora e negação da intocabilidade do cotidiano. (COSTA LIMA, 1986, p. 62).

Se não nos atentarmos à escolha de Cervantes frente ao veto à ficção – contrariamente ao papel atribuído a Fernão Lopes, cronista-historiador -, diz Costa Lima, continuaremos contribuindo para a manutenção do controle do imaginário e do veto à ficção, porque não perceberemos nunca porque a História foi alçada ao patamar que até hoje ocupa no ocidente. Nesse sentido, voltamos o olhar para Onetti e para a recepção crítica da sua obra ficcional no Rio da Prata da primeira metade do século XX. Faz sentido o estranhamento que deve ter causado ao mesmo tempo que angariou um pequeno número de seguidores. Se, depois de Cervantes, o veto parece ter imperado com a chegada das Luzes e de seus desdobramentos nos séculos seguintes, como enfatiza Costa Lima (1984; 1986), o Uruguai não se diferenciava do cenário latino-americano: “El siglo no consiente, por lo menos en las alejadas colonias americanas,

mayor libertad al escritor. Y esa tendencia represiva o escrupulosa acaso nos explique por qué el realismo narrativo español, cuyo más maduro fruto fue la novela picaresca quedó en América en estado larvario. (PICÓN-SALAS *apud* COSTA LIMA, 1986, p. 52). Baseando-se numa profunda análise de textos de importantes pensadores latino-americanos como Rodó, Martí, Henríquez Ureña, Zea, por exemplo, discussão que não podemos estender aqui, Costa Lima (1986) chega à conclusão de que a concepção de literatura que vigorou na América Latina foi a que se ligava à política, especialmente à constituição das repúblicas pós-independência. À parte isso, e também sob influências das mesmas correntes que determinaram o pensamento político, a hegemonia da literatura de observação não criou um novo cânone, mas reforçou aquele que foi legitimado pelo veto à ficção, importado com a colonização europeia:

[...] se, cessadas as lutas de independência, a literatura não se legitimava senão por seu empenho político, se deste resultava o primado da observação da terra e dos costumes de suas populações, com o evolucionismo este princípio foi reforçado, tornando-se o prosador uma espécie de etnólogo ou ainda de biólogo prático, fixador das peculiaridades e das taras humanas, fosse com o propósito de apenas descrevê-los, fosse com o de associar seus quadros à necessidade de mudança da sociedade. O veto ao ficcional encontra então uma doutrina mais explicitamente formulada. O seu controle, exercido desde a colônia, recebe melhor respaldo, mas se mantém intacto. (COSTA LIMA, 1986, p. 165)

Segundo este ponto de vista, tudo na América Latina converge para a manutenção do veto ao ficcional e para o controle do imaginário. Onetti trabalhou com esse dado na feitura de sua ficção, mas discutiu-o também em seus textos publicados no *Semanario Marcha* – sobre os quais falaremos na próxima seção – e em suas discussões privadas na correspondência com o amigo Payró. Sua posição de embate frente ao assunto e de irônica representação literária do tema, em uma época que pleno vigor da tendência observacional pós-vanguarda, parecia não ter muito eco. Posteriormente, a partir dos anos 1950, tanto aqueles que lhe outorgaram a etiqueta de barroco como marca de estilo degenerado quanto os que o distinguiram pela pertença à tradição, ou ainda os que optaram pelo adjetivo cervantino tocaram, de um jeito ou de outro, na questão do ficcional, ainda que não mencionassem a ideia de uma proibição ou veto. Como comentamos anteriormente, a crítica do barroco e da herança de Cervantes não se fixa nos temas narrativos, mas se refere ao trabalho da linguagem e à organização narrativa,

destacando, sempre, o fato de que Onetti, pelo menos desde o **El pozo**⁶¹, tematiza a ficção dentro da ficção e, sobretudo, na direção da argumentação de Costa Lima, representa o espaço da escrita concernente à ficção. Sobre este aspecto gostaríamos de chamar a atenção ao longo da análise do romance **Cuando ya no importe**, no próximo capítulo. Antes, contudo, de passarmos à leitura do texto ficcional, comentaremos a questão da representação artística em Onetti, segundo seus pressupostos poéticos esboçados, como dissemos, nos artigos jornalísticos e nas cartas a Payró, contextualizados na relação que estabelecem com as reivindicações estéticas do autor.

3.2. O problema da representação artística

O problema da representação perpassa grande parte da obra ficcional do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti. Configura-se como problema, nos parece, por pelo menos duas razões externas à obra, num primeiro momento: por um lado, porque uma parcela da crítica literária que se debruçou sobre sua literatura não se preocupou em teorizar e/ou refletir sobre seus procedimentos particulares de construção ficcional⁶², mas, sim, de verificar sua aproximação ou não com o real – quais eram seus temas, se eram ou não eram nacionais; por outro lado, porque a visão de literatura e a visão de história literária que embasaram seus principais comentadores, ainda que houvesse diferenças grandes entre eles (RUFFINELLI, 1993), não se havia distanciado muito da perspectiva oitocentista (positivista) de conceber as produções artísticas quase exclusivamente no interior das histórias nacionais, dando maior ênfase para autores e obras que, numa linha cronológico-evolutiva, se mostrassem expoentes de um movimento ou período. Nesse contexto, a ficção onettiana (1933-1993) se desloca por variados pontos dentro de diversas querelas da literatura latino-americana, motivadas, em sua maioria, pelo que acima se esboçou: escritores realistas x escritores fantásticos, literatura urbana x literatura rural, escritores participantes x não engajados, todas elas ligadas direta ou

⁶¹ O tema da ficção dentro da ficção está desde o primeiro conto, de 1933. Este texto, porém, explora o espaço da mente do protagonista, via fluxo de consciência, a partir do manejo da narração em terceira pessoa.

⁶² O trabalho de Josefina Ludmer (2009 [1977]) é uma exceção.

indiretamente a questões relativas à representação, mesmo que diluídas nas discussões da nacionalidade, da tradição ou de sua ruptura.

Em voga ainda durante as primeiras décadas do século XX, o historicismo não era somente a visão hegemônica do desenrolar dos acontecimentos na América Latina, mas também uma perspectiva (quase) unívoca do discurso sobre a história, ainda influenciando sobremaneira a construção da historiografia literária. “Uma experiência com o tempo acompanha cada concepção de história”, afirma Susana Scramin (2007, p. 11), na esteira de Giorgio Agamben, “e que numa concepção de história reside uma experiência com o tempo que inclusive a condiciona”, e que não é possível produzir nada de novo se não se alteram as estreitas relações entre tempo e história e a própria visão que se tem dela. No caso de Onetti, seu apelo por novos temas literários, novos procedimentos narrativos e uma nova relação entre o real e o ficcional – uma nova cultura⁶³ do literário – tornou-se um marco, nos anos 1930, do que, anos depois, Angel Rama (2001) chamou de *realismo crítico* urbano em contraste com o que se conhecia como *novelas de la tierra*, *literatura criollista* ou *costumbrista* de ambientação rural e muitas vezes de orientação determinista. Grande parte da literatura que se convencionou chamar de *costumbrista* se inseriu num contexto de escrita das identidades nacionais ao longo de todo continente latino-americano, ou uma primeira reescrita frente aos registros vanguardistas, o que por um lado pode justificar o apreço pelo realismo e, por outro, reforça, em certa medida, a premência da visão historicista não só no manejo dos discursos críticos sobre a literatura, mas também na feitura das próprias obras.

Vê-se, por exemplo, apesar da originalidade de obras como as dos argentinos Jorge Luis Borges (1899-1986) e Roberto Arlt (1900-1942) e do uruguaio Felisberto Hernández (1902-1964) já nos anos 1920 - apenas para limitarmo-nos à região do Rio da Prata e a poucos nomes à parte aqueles ligados diretamente aos movimentos de vanguarda – que muitos críticos literários insistiram (e insistem) em ater-se à questão da fidelidade ao realismo como parâmetro de apreciação dos textos ou simplesmente para poder classificá-los sob alguma rubrica de época ou de tema. De qualquer maneira, não há registros, fosse quem fosse o comentador ou o comentado, salvo engano, de reflexões teóricas a respeito do conceito de representação cuja noção parecia ser

⁶³ Segundo Dicionário Online Priberam, a primeira acepção de cultura é: “Ato, arte, modo de cultivar”. Disponível no endereço eletrônico: <http://www.priberam.pt/dlpo/cultura> Acesso em 15 de setembro de 2016.

compreendida como sinônimo de realismo ou fidelidade ao que se imaginava o real, a realidade.

3.2.1. A representação da realidade em Onetti: pressupostos

O que poderia chamar-se de *la cuestión Onetti y la representación literaria* - ou ainda o persistente problema da representação - se expande em ‘subquestões’ e possibilidades se resgatarmos para a discussão suas incursões como crítico literário escritas principalmente entre os anos 1939 e 1941 no *Semanario Marcha* (1939-1974). Seus artigos da sessão “La piedra en el charco” ou sob os pseudônimos de “Grucho Marx” e “Periquito el Aguador” receberam tratamentos diversos pela crítica especializada⁶⁴, sem nunca haver sido relacionados diretamente com uma concepção particular do escritor, ainda que sem sistematizá-la, de representação literária.

Em textos do ano de 1939 como “*Literatura nuestra*”, “*Una voz que no ha sonado*”, “*Propósitos de Año Nuevo*” e “*Cultura uruguaya*”, é possível perceber um esboço de manifesto literário que vai se delineando na intersecção das críticas à situação da literatura uruguaia daqueles anos e da apreciação de escritores e obras que Onetti admirava. Num só tempo, o manifesto literário onettiano e seus pressupostos assinalam a diferença que a obra literária do uruguaio representaria para aquele momento e dão forma ao chamamento de mudança que o escritor endereçava aos pares. Dentre os temas-tópicos que se depreendem das enérgicas considerações, identificamos a 1) renovação das técnicas narrativas via importação de Céline, Faulkner, Joyce, Hemingway, Proust, para citar alguns exemplos, 2) a (re)criação de uma linguagem literária urbana corrente na época e na região com a intenção de retratar a cidade moderna que já modificara o cotidiano político e sociocultural de então, ambiente esse onde se encontrava o cerne da literatura onettiana e 4) o homem moderno – tema das obras do uruguaio e também, para o próprio escritor, de todo romance.

Nas reivindicações de Onetti para a mudança estão implícitos dois conceitos de representação – também de literatura e do papel do escritor -: de um lado, aquele que o autor rechaça por identificar como ultrapassado e não representativo da sua

⁶⁴ Hugo Verani (2009a) percebe neste conjunto de textos o que chama de “Poética de la ficción”, mas não discute necessariamente a ideia de representação literária. Há, ainda os trabalhos de Sonia Mattalia (1990; 2012); e Mercedes Arnaiz (2009), Linares (2017). Em trabalho anterior já citado, também discutimos os pressupostos artísticos de Onetti, mas tampouco comentamos diretamente o conceito de representação (GUETHI, 2015).

contemporaneidade, que apenas satisfazem os caprichos da classe letrada e endinheirada – os habitantes da *ciudad letrada*, de Rama (1998) - e, por isso, continua engrossando uma tradição quase ficcional, porque forjada; por outro, surge uma nova postura frente à literatura e suas possibilidades de representação artística que consiste, justamente, em abandonar o passado com o qual não há identificação e “reajustar o olhar”: não observar somente ao redor (*alrededor suyo*), mas também para sua própria experiência (*dentro suyo*)⁶⁵.

Ainda naqueles anos – esse parece ser o principal problema para Onetti: a supervivência de velhas formas e velhos temas – o paradigma para representar literariamente a realidade era elaborado por meio da combinação de observação dos fatos e de uma visão particular sobre a história, sobre a sociedade, sobre a política, sobre a ciência - que acabou por contaminar as ideias sobre a arte -, visão esta que havia sobrevivido o *fin de siècle* hispano-americano e voltava a ganhar força numa espécie de neorealismo e neonaturalismo, nos moldes da reflexão que Tania Pellegrini (2007) faz sobre a escola realista francesa: um *método realista*, seus procedimentos de representação e uma *postura realista*, perspectiva cientificista como visão de mundo no correr do século XIX; e seus ecos brasileiros, inclusive na contemporaneidade.

Assim, quando se lê no artigo “Literatura nuestra” (1939) “Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional, del tipo de lo que llamamos <<literatura nuestra>>, se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos” (ONETTI, 2009, p. 367) percebe-se que o movimento de seleção, para dizer com Iser (2013), do tradicional recorte de um aspecto do real faz-se ainda como no passado e que não é mais uma solução temática e estética que dê conta da realidade sociocultural do Uruguai, para Onetti. Como alternativa ao que se apresentava como mais do mesmo, Onetti propõe, nos fragmentos que transcrevemos a seguir, a maneira pela qual lhe parecia dever funcionar as relações entre a literatura e seus temas - sua implícita concepção de representação literária:

⁶⁵ Em dois artigos publicados em *Marcha* no ano de 1939, Onetti comenta quais seriam os problemas da representação literária no Uruguai daquela década, de acordo com seu ponto de vista e suas influências artísticas. Em “Literatura nuestra” (agosto de 1939), diz que os escritores devem olhar ao seu redor – *alrededor suyo* – e perceber as mudanças sociais de seu próprio país, a fim de criar histórias que tenham a ver com a realidade contemporânea uruguaia, e não apenas reproduzir o que se havia tornado canônico. Em contrapartida, em “Quién es quién en la literatura uruguaya” (setembro de 1939), o escritor reclama um movimento inverso: uma introspecção em busca do estilo e dos temas próprios de cada um de maneira particular, e uma interiorização da narrativa (VERANI, 2009), ou seja, perscrutar a subjetividade humana e materializá-la narrativamente – *dentro suyo*.

Hay que hacer una literatura uruguaya; hay que usar un lenguaje nuestro para decir cosas nuestras. [...] Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. **Fuera de nosotros no hay nada, nadie. La literatura es un oficio; es necesario aprenderlo, pero más aun, es necesario crearlo.** [...] Sólo se trata de buscar hacia adentro y no hacia afuera, humildemente, con inocencia y cinismo, seguros de que la verdad tiene que estar en la **literatura sin literatura** [...]" (ONETTI, 2009, p. 380)

Es necesario que nuestros literatos **miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia.** Que acepten la tarea de **contarnos cómo es el alma de su ciudad.** (ONETTI, 2009, p. 368, grifos nossos)

Para o uruguaio estão claros os jogos de poder existentes na produção e circulação do literário na sua época, simbolizados numa imagem de literatura que serve aos interesses dos burgueses e da sua concepção de arte – “los temas que satisfacen a los burgueses” (ONETTI, 2009, p. 408), criticada por ele. Por isso, a matéria-prima da literatura não está “fora”, ainda que esteja na realidade; passa, inevitavelmente, pelo crivo do artista, pela subjetividade criadora de onde se pode extrair não uma verdade, a “Verdade da História”, dos vencedores – como a entendeu Benjamin (1994) - mas tantas quantos artistas houver. Tal como procediam os poetas modernos estudados por Friedrich (1991, p. 17), Onetti entende o manejo da matéria do real: “sentir, observar, transformar” – é esta última que domina”. Assim, a ideia de uma *literatura sin literatura*, à primeira vista paradoxal, se não absurda, significa uma arte literária que não esteja a serviço do *status quo*, seja político, seja estético; significa, além disso, entender que a arte em geral, e a literatura em particular, deve ser feita por profissionais que se dediquem ao ofício da criação, não aos prêmios ou aos salões literários⁶⁶.

Sem nunca detalhar ou explicitar conceitos como realismo, realidade, representação, Onetti não deixa de referir-se a eles nos textos de *Marcha* tampouco nas cartas que trocou com o amigo argentino Julio Payró. Sendo o gênero epistolar de caráter íntimo, é perceptível na correspondência a Payró uma diferença de tom em relação aos artigos de *Marcha*. Por vezes, as cartas parecem soar menos contundentemente como chamamento e mais angustiadamente como inquietações do escritor jovem que ansiava por interlocução com um artista consolidado e de renome, além de um aval para suas ideias formuladas de maneira autodidata e até intuitiva - “si

⁶⁶ Onetti chamava os hábitos do universo literário e suas afetações aburguesadas de “literatosis”, conforme o artigo “Reflexiones Literárias”, de 1966.

no entiendo sientto” (ONETTI, 2009a, p. 152); “Este Onetti, que no sabe nada de pintura, no se equivoca nunca”, lhe disse uma vez um amigo, o pintor Torres García (ONETTI, 2009, p. 531) -, deslocada da formação clássica que geralmente tinham as pessoas das classes dominantes da região rio-platense – justamente como Payró, ou como os escritores contemporâneos de Onetti: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Victoria e Silvia Ocampo e Oliverio Girondo, a título de exemplo.

O que parece estar pressuposto no manifesto onettiano, nas cartas e nos artigos jornalísticos – para além da urgência de retratar as cidades modernas da região – é a centralidade da representação humana, porque, para o escritor “en arte, y en definitiva, el hombre es fundamentalmente el instrumento que tiene el hombre para saber de la vida” (ONETTI, 2009, p. 520) e que, mesmo que um dia, no futuro, nos deixemos dominar pela cibernética – curiosa premonição professada em 1966 -, sempre haverá um homem que passe mais tempo mergulhado no *ensueño* que envolve a criação artística do que dedicado ao *sueño* – descanso possível na lógica capitalista – e que “preferirá hablar [...] de la absurda aventura que significa el paso de la gente sobre la Tierra.” (ONETTI, 2009, p. 521)

Se, como viemos dizendo, a representação literária, para Onetti, deve engendrar formas atuais, sem “literatura”, sem *literatosis*, além de focar a experiência humana na cidade moderna a partir da vivência do escritor, podemos afirmar que, em sua obra e em seu pensamento sobre a arte, a relação entre realidade e ficção é de proximidade, é mimética, no sentido de que é da primeira que se pode construir a segunda, e de que a segunda, como representação da primeira, funciona sob a mesma lógica, ainda que seja resistindo a sua ação. Por um lado, essa associação se confirma pelas próprias palavras citadas do escritor. Por outro, contudo, não necessariamente se afasta, mas suscita a revisão da ideia de representação e a observação mais detida a respeito de uma passagem, retirada de uma das cartas que Onetti escreveu a Julio Payró em 1938, na que comenta a relação entre arte e realidade.

Nessa carta, Onetti rebate o posicionamento do crítico argentino sobre uma espécie de transcendência pela arte, e nos dá pistas que, mais uma vez, fazem convergir a questão da representação, do realismo e da realidade, do papel do artista e sua ideia de literatura. Diz Onetti a Payró:

Yo creo que Vd. Cree que hay una zona, en el espíritu, pongamos, que se llama **arte y que no es la realidad**; una zona donde el hombre alcanza a tocar el misterio, el infinito, Dios, el Cosmos, la esencia; el alma de la creación, allá en los cielos y en la cosa más humilde y

doméstica. Vd. Cree que una foto del John Haig [...] en un hermoso aviso de Atlántida, con botella cuadrada y la dama fumadora, no es una obra de arte. Acaso porque allí se trata de la realidad botella y la realidad señora. [...] **Como la madre con su niño, la realidad pare la esencia artística; pero es necesario que perdure aún, para darle sostén y alimento. No hay que olvidar que el niño salió de la madre como tampoco que aquí se trata exclusivamente del niño.** [...] Supongamos ahora que hay alguno, feliz poseedor también de una espiroqueta errática y clorótica, pero que no ama especialmente las formas y los colores. **Está en el mundo, lo sufre y ése es su tema. Escribe.** ¿Por qué no exige Vd. en este caso un arte poético? ¿Por qué no exige que el tema sea la esencia artística del tema real, como antes, y que la obra literaria suceda en la zona del arte, afuera y arriba de la realidad? (ONETTI, 2009, pp. 75-76, grifos nossos)

O longo fragmento citado sugere que Julio Payró via a relação arte-realidade e representação-representado de maneira diferente na pintura e na literatura. Onetti ao intuir isso, percebe que, para o amigo, por conseguinte, a literatura pode ser “cópia” da realidade (ou deveria sê-lo?), ao passo que na pintura – talvez por ser a área de atuação e de conhecimento técnico de Payró – essa relação deveria estabelecer-se por meio de imagens, construções, formas e técnicas que se conectassem a uma essência pela qual se pudesse acessar “el misterio, el infinito, Dios, el Cosmos, [...] el alma de la creación”. Em outras palavras, a relação entre realidade e pintura, para o argentino, dá-se mais indiretamente devido aos materiais de que dispõem os pintores.

É preciso ponderar, antes de prosseguirmos, que só podemos tirar conclusões da versão de Onetti dos acontecimentos que incitam a escrita da carta que citamos, pois não há, na compilação de Verani (2009), a carta enviada por Payró contendo as afirmações que irritaram Onetti anteriormente, tampouco a resposta do amigo argentino à missiva a que nos referimos no fragmento acima transcrito. Dito isto, voltemos ao problema da representação.

Se o fato de a realidade estar presente na pintura ou na fotografia “desaturiza” essas expressões artísticas, as rebaixa à categoria de não-arte, e de estar subentendido no pensamento de Payró que para literatura o funcionamento seria diverso, a crítica de Onetti faz ainda mais sentido como manifesto de sua poética e se liga particularmente ao seu interesse pela pintura de vanguarda como fonte de suas formas literárias, conforme confessa ao mesmo Payró, numa outra carta do mesmo ano: “En realidad, el arte que de veras me entusiasma, el que es capaz de interesar todas las partes de la personalidad del suscrito, comienza allá por fines del siglo” (ONETTI, 2009, p. 68).

A concepção de realismo que Onetti vai construindo sem nunca afirmar se opõe frontalmente àquela que orienta, ainda nesses anos de 1930-1940, a literatura de viés costumbrista – a postura de que falava Tania Pellegrini (2007). A partir da metáfora da mãe e do bebê gerado por ela, o escritor ressalta que a realidade (a mãe) é imprescindível porque é o ponto de partida de qualquer obra de arte (bebê): “no va el artista a cometer la torpeza de <<renunciar>> a la realidad, ya que ésta es el sostén, el alimento de aquella sensación artística que se quiere transmitir”; mas o que lhe importa enquanto produtor de arte é a obra (“exclusivamente el niño”) e, em certa medida, a técnica “pintar, descobrir o crear” (ONETTI, 2009:76).

“Joyciano convicto y confeso” (ONETTI, 2009, p. 50), Onetti comenta em diversas oportunidades sobre a frutífera relação que, para ele, se dá entre pintura moderna e literatura e reforça, sem se remeter a Payró, seu posicionamento crítico em relação à representação realista do tipo *costumbrista*. Em “Infidencias sobre Torres García”, texto sobre o pintor uruguaio, idealizador do *constructivismo* com quem teve longa amizade, Onetti relembra a primeira vez que viu um quadro de Cézanne pessoalmente, “en tiempos de la guerra”, numa exposição de pintores franceses em Montevideu:

Nunca podré olvidar el autorretrato de Cézanne, **L’homme à Chapeau melón** (sic)⁶⁷, porque es una de esas cosas que nos **enloquecen** verdaderamente, en la medida que trastornan todas las ideas preconcebidas que pudiéramos tener sobre el acto de pintar y escribir. Por eso comprendo la ligazón que, en Cézanne, Hemingway ve entre la pintura y la literatura. Sentí que el hombre que había pintado aquel autorretrato me estaba enseñando algo indefinible, que yo podría aplicar a mi literatura. (ONETTI, 2009, p. 530 grifos do autor)

Onetti, pelo que se sabe e pelo que se tem registrado, nunca expressou claramente o que via na pintura moderna e que poderia ser aplicado à literatura. Entretanto, o excerto anterior alude a uma espécie de revelação, uma descoberta de possibilidades estéticas e de técnicas que ultrapassavam, ou melhor, transgrediam o que se entendia até aquele momento sobre representação da realidade. A mais patente das descobertas, se não premente, é a de que a representação literária, a ideia de mimese – ainda que Onetti não se apoie em terminologias – não é decalque do real. Começa a aproximar-se, portanto, da concepção de mimesis como a entende Costa Lima (2003;

⁶⁷ Paul Cézanne (1839-1906) possui ao menos dois quadros que se intitulam “Cézanne au chapeau melon”, ou autorretratos nos quais aparece usando um chapéu tipo “côco”, expressão em português equivalente a “au melon”.

2006): não se trata, apenas, de uma imitação/reflexo da realidade (*imitatio*) ou daquilo que se entende, numa determinada cultura, como a realidade, o Ser (*physis*) mas de uma “tensão entre semelhança e diferença” (COSTA LIMA, 2006, p. 291), uma tensão entre aquilo que remonta ao real - e também o faz por determinações sociais de cada cultura ou época - e o recorte que se faz dele pelo olhar do artista. É preciso lembrar, ainda com Costa Lima (2003), que existe uma particularidade relativa à função estética dos objetos artísticos, em especial, aqui, a literatura, que consiste na sua oposição à função pragmática da linguagem, cuja pretensão é atuar diretamente sobre a realidade, ao passo que “a estética se diferencia por ser uma forma *sui generis* de comunicação [...] porque só indiretamente estabelece uma relação com o real” (COSTA LIMA, 2003, p. 93).

A impressão que se tem da percepção onettiana sobre a representação literária se confirma com uma frase sua retirada da carta na qual contesta a posição de Payró sobre a relação entre arte e realidade: “Proceder con la realidad como con una hermosa mujer, a la que se ama y no se respeta” (ONETTI, 2009, p. 77). Para além da infelicidade dessa assertiva, e também por causa dela contextualizada na sociedade em que vivemos, entende-se que é possível não respeitar a realidade como princípio mimético ou que é preciso violá-la para que se diferencie⁶⁸ *arte informativo* de *arte poético* – desafortunadamente para as mulheres, base para a analogia⁶⁹. Essa apreciação crítica grosseira - aparentemente aceitável para os anos 1940 - menos pela falta de terminologia do que por seu caráter agressivo, vai ao encontro do que, décadas depois, escreveu Wolfgang Iser sobre representação literária.

3.2.2. A teoria por trás da teoria do ficcional onettiano

⁶⁸ Divisão aparentemente feita pelo próprio Payró em um artigo sobre pintura, e sugerida na carta de número 3.

⁶⁹ Esta afirmação do escritor, feita no âmbito íntimo de sua correspondência com um amigo, reverbera o tema da juventude feminina, muito recorrente em sua narrativa: a passagem do tempo afeta de maneiras diferentes o homem e a mulher, sendo a perda da virgindade (em uma compreensão social antiga, mas muito difundida, se dizia que o sexo antes e fora do casamento significava não respeitar a mulher), o casamento e, principalmente, a gravidez, eventos que provocam a perda da inocência e daquilo que chamava, em sua ficção e em seus comentários críticos, de “lolitismo”. Ver, por exemplo, “Outra vez <<Lolita>>” (ONETTI, 2009, p. 482-483) e “El marido de la alemana violinista” (GILIO, 2009, pp. 20-21). Entendemos que leitores e críticos não deveriam julgar um escritor, enquanto criador, por aquilo que mobiliza em sua ficção, uma vez que estamos no espaço do fictício e do ficcional. Entretanto, a analogia estabelecida por Onetti, ainda que seja base para sua formulação estética de representação e de alguns de seus temas, foi proferida fora desse lugar privilegiado e reflete, mais do que um imaginário pessoal, uma prática social (e simbólica de desigualdade de gênero) muito mais ampla.

Iser (2013) em seu livro *O Fictício e o Imaginário – Perspectivas de uma Antropologia Literária*, publicado na Alemanha em 1991, problematiza a relação entre realidade e ficção seja justamente pela binariedade do conjunto, seja pela incerteza da inexistência de ficção nos textos não ficcionais e de não-ficção (real?) em textos ficcionais. Deste impasse inicial, passa a propor a substituição da relação mais comum entre realidade e ficção por uma tríade formada pelo “real, fictício e imaginário” (ISER, 2013, p. 32). O funcionamento da tríade é a base para o que o autor chama de atos de fingir, “a irrealização do real e a realização do imaginário” (ISER, 2013:34), o próprio funcionamento da ficção que, para ele, não é somente literária⁷⁰ e consiste em “transgressões de limites”:

Na conversão da realidade da vida real repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (*ein Realwerden*) do imaginário. (ISER, 2013, p. 33)

Pois o real - entendido aqui como “mundo extratextual”⁷¹ - como base para o ficcional, ao ser repetido e usado como ponto de partida para uma representação desrealiza-se, ou irrealiza-se, nas palavras do autor, deixa de ser real para ser fictício, “objeto transicional, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua múltipla complementaridade” (ISER, 2013, p. 51); o imaginário, que experimentamos “de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência” (ISER, 2013, p. 33), o lugar das possibilidades antes de sua participação no real, se realiza ao perder sua característica de arbitrariedade absoluta para assumir aspectos determinados, traço do real.

Cada um dos atos de fingir, no exercício das transgressões que são, formam o fictício no texto literário e se caracterizam por uma especificidade que os diferencia e os relaciona no processo de construção do ficcional. Iser (2013) os chama de seleção, combinação e autoindicação e os define de maneira relacional, a saber:

⁷⁰ Iser (2013) afirma que a ficção não é exclusividade da literatura, mas há uma operação no interior de sua construção que diferencia a ficção literária das demais.

⁷¹ Iser (2013, p. 53) entende, cf. nota de rodapé de número 3, que “podem ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como podem ser, por exemplo, outros textos” o mundo extratextual, o real.

Na seleção, são transgredidos os sistemas contextuais do texto, mas também o é a imanência do próprio texto, por incluir em seu repertório a transgressão dos sistemas contextuais selecionados. Na combinação, ocorre uma transgressão dos espaços semânticos intratextualmente constituídos, o que vale tanto para a ruptura de limites do significado lexical quanto para a constituição do acontecimento central à narração, o qual se manifesta na transgressão de limites do herói do romance. No como se, a ficção se desnuda como tal e assim transgredir o mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. Ela põe entre parêntese este mundo [...] (ISER, 2013, pp. 50-51)

Onetti, apesar de nunca falar do ponto de vista de um teórico, tem, entretanto, uma percepção parecida da literatura, como vimos. Se os autores contemporâneos seus deveriam olhar ao seu redor e criar, renovar a linguagem e ter consciência da sua atualidade, ter em mente a realidade, mas desrespeitá-la, estamos diante, nos parece, dos mesmos procedimentos explicados por Iser, numa espécie de realidade (real) transgredida e transformada em fictício (criação), a partir do recorte propiciado pelo olhar do artista e da construção que leva a cabo textualmente, e de dar forma de real, sendo texto, para o que fora imaginário. Assim como Iser, Onetti entende que cada obra de um autor “é uma forma determinada de acesso ao mundo” (ISER, 2013: 35), “está dentro de cada uno de nosotros; es intransferible, única, como nuestros rostros, nuestro estilo de vida y nuestro drama” (ONETTI, 2009[1939]:380) e, portanto, não tem a pretensão de ser o retrato de uma totalidade, mas, ao contrário, uma busca por uma visão autêntica, porque é individual - e assim se quer - da realidade.

3.2.3. Representação da representação

Não é exclusividade do século XX tematizar, na arte, a própria arte. Isso nos lembra Michel Foucault (2007) em **As palavras e as coisas**, quando analisa *Las meninas*, de 1656, do pintor espanhol Diego Velásquez, a partir das rupturas ocorridas no interior do pensamento filosófico da época e suas consequências na arte, e ao discorrer sobre o destino da linguagem - e por conseguinte da representação -, abalada pela reorganização da própria ideia de saber, tomando como exemplo o romance **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha**, escrito em 1605 pelo também espanhol Miguel de Cervantes.

Direta e indiretamente, as revoluções do signo, das similitudes e das semelhanças no século XVII, como investigou Foucault (2007[1966]), relacionam-se com o século XX, nas fagulhas do que, séculos depois, chamaríamos de alta modernidade, e na conformação de uma tradição literária entendida de maneira constelar, segundo Haroldo de Campos e de acordo com sua ideia de poética sincrônica⁷². Também dessa forma, portanto, é possível ler a obra onettiana em relação a uma hipotética tradição da arte ou, especificamente, da literatura autorreferente ou de uma herança cervantina, como quis parte da crítica.

Em quase toda a extensão dos escritos literários de Juan Carlos Onetti é possível encontrar o tema da literatura que se representa, seja por meio da representação de personagens que leem ou que discutem com outros sobre arte e leituras, seja pela construção de narradores-escritores cuja obra é o texto que está nas mãos do leitor empírico. Como incluídos no primeiro grupo podemos citar **Tierra de nadie** (1941) e **Para esta noche** (1943), **La vida breve** (1950), **Para una tumba sin nombre** (1959) e **Cuando ya no importe** (1993), pertencentes ao segundo, somente para restringir-nos a algumas narrativas. Justamente o que diferencia a construção narrativa do primeiro para o segundo grupo é o que, antes, comentamos com Costa Lima (1986) ser o traço característico do ficcional moderno em Don Quijote de Cervantes. É, também, como dissemos, o principal dado referenciado pela crítica que adjetivou, positivamente, a obra de Onetti como barroca, seja teorizando ou apenas mencionando uma possível relação. O estranhamento que a narrativa de Onetti causou nos leitores, sob o império do veto à ficção, relegou-o à marginalidade literária por mais de duas décadas e, posteriormente, lhe concedeu a insígnia de precursor da melhor narrativa do continente. Paralelamente, como um elo entre o ostracismo justificado do pretérito e celebração de uma postura – na vida e na literatura - transgressora, o conceito de barroco satisfaz o anseio crítico de dar conta de questões mais complexas, mas estruturantes da cultura literária latino-americana. Nesse sentido, estamos de acordo com as ponderações de Goic (1988) sobre o contexto da produção romanesca de meados dos anos 1960.

Na tentativa de ambientar algumas das mudanças propostas por escritores latino-americanos do século XX identificados como pertencentes à geração da “nueva novela”, Goic (1988) entendeu que houve, por um lado, um movimento de investigação da

⁷² O conceito de poética sincrônica perpassa toda a obra de Haroldo de Campos, mas fazemos referência principalmente aos textos “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de 1980, e “Poética sincrônica”, de 1969.

linguagem literária e, por outro, uma clara ruptura com os moldes de representação realista. De maneira geral, o fenômeno foi percebido como um momento de crise na literatura e provocou uma resposta, no mínimo, curiosa por parte da crítica: para além de Sarduy, Lezama e Carpentier, teorizadores de suas poéticas individuais, se armava no continente um levante “irrealista”, cujo “distanciamiento de la representación tradicional de la realidad en favor de la apariencia, la ilusión y el fantástico, les aproxima a la visión del mundo que el barroco reclama como suya” (GOIC, 1988, p. 438). Não obstante lhe parecer o conceito de maneirismo mais adequado à reflexão, assim como Hauser (1965), Goic pontua alguns traços da nova narrativa comumente descritos como barrocos ou neobarrocos como, por exemplo, metaforismo, jogo linguístico e estrutural especular, dispersão da figura do narrador. No fragmento que citaremos na sequência, fica evidente a transformação da própria ideia de narrativa e de ficção, pois o que aparentemente aproxima a diversidade de textos aos quais se refere o crítico chileno é, nos termos empregados por Rosenfeld (1996), uma espécie de desrealização da representação literária e uma desautomatização das formas da literatura e, también, dos modos de lê-la:

El empleo de modos de decir novedosos – esencialmente construcciones imaginarias y no fieles transcripciones –, que incluyen elementos paródicos de diversos niveles de lenguaje; nueva modalidades en la presentación del diálogo y del monólogo; desarrollo de más o menos extensos comentarios que duplican, en el plano del narrador o de los personajes, el sentido de lo representado; el uso llano y pretendidamente serio de la libertad épica del narrador, constituyen algunos de los nuevos determinantes de complicación, distorsión y libertad que han inducido a hablar de un neobarroco en relación a esta novela. (GOIC, 1988, p. 439)

Neste ponto, Goic dialoga diretamente com a percepção de Rosenfeld (1996) e, especialmente, a de Cornejo Polar (1982) sobre a nova narrativa na América Latina, sobre a qual trataremos proximamente. Por saber que o fenômeno não se restringia ao continente latino-americano, pois, inclusive, as influências eram externas, Goic pondera a respeito da coincidência total de elementos, haja vista as diferentes cosmovisões em cada época e seus contextos culturais, sociais e políticos. O que há, na verdade, é mais um período de crise da representação, que não implica o fim do romance como forma ou fim da arte como um todo, mas sim uma reestruturação dos meios e materiais propriamente estéticos, levada a cabo por artistas que não veem mais como produtiva a relação realidade – representação como decalque.

Um outro ponto, comentado por Goic (1988) na introdução de seu estudo, envolve de maneira direta alguns dos elementos importantes para este trabalho - para a construção da hipótese inicial e sua posterior reelaboração e ilumina o trajeto da pesquisa que se delineou ao longo destas páginas. Trata-se da equívoca ideia do que chamamos postura ou ética onettiana que, de certa maneira, se assemelha ao que Verani (2009) denominou *impostura* e, Alegría (2000), *antiliteratura*. Surgida da leitura que Bolívar Echeverría (2010) fez de Sarduy (1999) para a conceituação de seu *ethos barroco*, a noção de postura que forjamos é a de que há, em Onetti, um permanente questionamento das convenções da sociedade burguesa, o que, obviamente, não exclui a literatura e próprio uso da linguagem, sendo estas empregadas de modo a desestabilizar os acordos, nem sempre tácitos, que caracterizam essa organização social. Nesse sentido, o argumento de Sarduy (1999) que embasa o *barroco da revolução* nos parece encontrar na obra romanesca de Onetti um exemplo, ainda que seja mais pela construção de uma ética que não se descola da estética/poética e menos pelo conceito fugidio de barroco. Como dizíamos, Goic (1988) recupera na análise da geração de escritores do boom - e inclui aqueles que considera antecessores diretos, como Onetti, María Luisa Bombal e Bioy Casares - um traço comum que se assemelha a ideia de postura que lemos na totalidade dos textos ficcionais e jornalísticos de Onetti - também na conformação de sua poética da ficção -, pois se dá no nível da estrutura narrativa enquanto estética e indica uma atitude política num âmbito mais amplo:

Fundada en la idea de Sartre, renovada por Kristeva, está extendida en el medio hispanoamericano la opinión que la actitud progresista o revolucionaria, que repudia el régimen burgués, encuentra correspondencia en la destrucción de la institución literaria tradicional o decimonónica. Esto ha tenido por consecuencia el rechazo de la noción de literatura en favor de un relativismo histórico extraordinariamente marcado que olvida las tensiones entre continuidad y discontinuidad histórica. (GOIC, 1988, p. 29)

Ainda que se possa pensar em um Onetti barroco contemporaneamente às propostas neobarrocas a partir dos anos 1960, há que se acordar que sua estreia na literatura é de quase 30 anos antes. Se no período que vai dos anos 1960 a 1980 de convergência de várias poéticas identificadas como neobarrocas se pode incluir Onetti, é, porque, na verdade, as tendências vieram depois e são relacionáveis comparativamente salvadas as diferenças. Pela leitura que fazemos da obra do uruguaio, há constantes temáticas e formais que já aparecem em seus primeiros textos e que se conservam até o último, objeto de nosso estudo. Assim, se Onetti é barroco ou

cervantino, segundo nossa visão, o é desde “Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo”, ou, pelo menos, desde **El pozo**, quando efetivamente aparece o primeiro narrador-escritor, Eladio Linacero.

Parte II

Capítulo 4

Quando ya no importe: a escrita da escrita e a
emergência do ficcional

4.1. Aproximações a *Cuando ya no importe*

Cuando ya no importe⁷³, último romance de Juan Carlos Onetti, foi publicado em 1993, menos de um ano antes da morte do escritor. Desde então, divide opiniões dos críticos⁷⁴ por apresentar alguns elementos à primeira vista diferentes do restante da obra ficcional do escritor, além de provocar uma discussão a respeito da produção do texto e das condições de sua publicação a qual se tornou pública por meio das pesquisas de crítica genética empreendidas por Daniel Balderston (2009⁷⁵; 2011) e Liliana Reales (2013). A partir das considerações dos pesquisadores, chega-se à conclusão de que o produto final **Cuando ya no importe** não foi concebido, tal como se publicou, por Onetti, mas por uma espécie de curadoria de um conjunto de pessoas – segundo as entrevistas realizadas pelos estudiosos, seriam a esposa Dolly Onetti, seu filho Jorge e a nora do escritor - que organizou os dispersos e selecionou fragmentos de um todo até então sem forma, dando corpo ao romance como se conhece ainda hoje.

Reales (2013), por exemplo, ao consultar os manuscritos de **Cuando ya no importe** no acervo literário da Biblioteca Nacional do Uruguai, em Montevideu, percebeu que o material escrito por Onetti, e que poderia ser parte do romance, é muito mais extenso que o texto publicado. Além disso, a edição definitiva, publicada pela editora Alfaguara em 1993, apresenta os fragmentos-capítulos em forma de um diário íntimo dividido por datas (dia e mês)⁷⁶, o que não consta nos manuscritos. Para Reales, não é possível analisar o romance sem levar em conta essas informações, porque sabe-se que o texto definitivo é produto de várias mãos e que Onetti, por sua idade e sua saúde debilitada, não participou ativamente do processo. Aponta, por isso, para além das possíveis alterações em aspectos mais especificamente estilísticos e temáticos do romance em sua versão final, a própria questão ética que se nos apresenta quando da

⁷³ Juan Carlos Onetti. **Cuando ya no importe**. Buenos Aires, Punto de Lectura, 2008, edição referenciada ao longo deste trabalho. A partir deste ponto, as referências a este texto serão feitas a partir da sigla CYNl seguida do número da página.

⁷⁴ De acordo com Hortencia Campanella (2009, pp.1134-1138), organizadora do conjunto das Obras Completas referido neste trabalho, “la recepción crítica de **Cuando ya no importe** evidenció certo “desconcierto” e “la acogida que recibió el libro fue decepcionante para el escritor”.

⁷⁵ Em 2009, Daniel Balderston coordenou a equipe responsável pela produção da edição crítica **Novelas Cortas** de Onetti, em cujo volume figura, ademais de todos os textos considerados “novelas cortas”, uma robusta suma crítica composta por textos de recepção contemporâneos às publicações literárias, leituras analíticas de cada uma das novelas e estudos genéticos das que possuem manuscritos.

⁷⁶ Esta é a forma como se apresenta o texto do romance até o presente momento.

publicação de uma obra em cujo suporte não se incluem os nomes dos envolvidos no trabalho de preparação e apresentação do texto final (REALES, 2013).

Uma grande parte dos trabalhos acadêmicos sobre **Cuando ya no importe** – se comparado a outros textos de Onetti, o número é ínfimo – são estudos feitos contemporaneamente à aparição do livro e seus autores provavelmente desconheciam as informações só levantadas por Balderston quase dez anos depois da publicação do romance. Por isso, talvez, tais estudos se detenham em questões estruturais e temáticas que o texto publicado suscita, mas sempre o comparando a romances anteriores como os paradigmáticos **El pozo** (1939), **La vida breve** (1950), **Para una tumba sin nombre** (1959) e **El astillero** (1961).

Mas, afinal, o que haveria de tão particular ou, ainda, não onettiano e, por isso, atípico em **Cuando ya no importe**?

Segundo nossa leitura, e apesar das descobertas de Reales e Balderston – das quais não nos furtaremos -, o último romance de Onetti possui mais semelhanças, tanto do ponto de vista formal e estilístico quanto temático, do que diferenças em relação à produção novelística anterior, como os romances escritos após 1950, considerados pela crítica como suas melhores obras. Ainda que a versão final do texto não tenha sido revisada por Onetti e que a própria concepção do produto acabado não tenha sido feita por ele, intentou-se claramente, nessa empreitada, simular o estilo reconhecidamente onettiano. É possível que as diferenças percebidas por parte da crítica decorram dessa questão editorial, além, obviamente, das particularidades pertencentes a cada um dos romances.

Há, desde **El pozo**, a representação de uma visão desencantada da vida e das relações humanas, estruturalmente armada no texto pela narração das memórias e das efabulações de um tipo de narrador que se tornará, posteriormente, típico da prosa onettiana: o narrador-escritor⁷⁷. Este elemento organizador do universo ficcional de Onetti constitui-se como instância que não simplesmente narra, mas sente necessidade de deixar registro de sua criação, a qual, como há várias décadas já havia percebido Josefina Ludmer (2009 [1977]), consiste mais em contar como se conta do que contar propriamente o conto. Tal recurso implica não somente o destaque do recurso metalinguístico, mas, sobretudo, influi na construção de outros elementos da narrativa

⁷⁷ Termo cunhado por Alves-Bezerra em uma resenha sobre a publicação da tradução brasileira, em 2009, dos romances **O poço** e **Para uma tumba sem nome**, num mesmo volume, pela editora Planeta. Desde o desenvolvimento do trabalho de iniciação científica o qual já mencionamos anteriormente, adotamos esse termo como um conceito importante para pensar a estrutura narrativa de Onetti.

como, por exemplo, o tempo que se estagna, se desdobra e se espacializa no ritmo que lhe imprime o narrador, por vezes criando a sensação de narração anticlimática e densa, pois se aprofunda em si mesma e se autorrefere, respaldada pela linguagem labiríntica cuja materialidade dá o suporte ao que se chamou de barroquismo onettiano tantas vezes, e tantas vezes já se criticou. Precisamente sobre isto, Ludmer (2009), já na primeira edição de seu estudo em 1977, e anos mais tarde também Vargas Llosa (2008), comenta que tal característica do estilo de Onetti - “barroquismo de Onetti” - tem por função “‘enriquecer’, abrir y tornar densa una ‘realidad’ (lingüística, social) gris; el inflado de la escritura produce la ficción de la ficción/; de la acción, de la riqueza espacial, del viaje en el tempo, de las traslaciones indefinidas y sus infinitos matices” (LUDMER, 2009, p. 86). Tais aspectos poderão ser identificados já na caracterização da fábula, pois, como dissemos, muitos motivos já taxados como ‘onettianos’ estão presentes e as semelhanças com as outras narrativas e com a sensação causada por elas, segundo a descrição de Ludmer, vai se intensificar pela armação da trama narrativa⁷⁸. Passemos à história que romance conta.

Juan Carr, narrador de **Cuando ya no importe**, é um imigrante que foge da fome, da miséria e da falta de perspectivas enfrentadas em Monte (em clara referência à cidade natal de Onetti, Montevideu)⁷⁹, deixando para trás uma mulher a quem denomina, posteriormente, Aura. Seu destino, ao contrário de seus conterrâneos, não é “la gran capital transformada entonces en cabecera del Tercer Mundo”⁸⁰ (CYNI, p. 13), para onde rumavam em busca de trabalho e melhores condições de vida, mas uma desconhecida cidade do interior.

Em um de seus sábados de folga, no emprego de cuidador de um moinho de grãos - que lhe proporciona o mínimo para se alimentar e pagar o aluguel – arranjado por um conhecido influente em Monte, Carr encontra um estranho anúncio de emprego num jornal que dizia procurar “hombre <<cuya ambición no respeta ningún límite y que

⁷⁸ Marcamos aqui a diferença formal entre fábula e intriga conforme Reis e Lopes (1988, p. 208-213, grifos dos autores), a saber: “A *fábula* corresponde ao material pré-literário que vai ser elaborado e transformado em intriga, estrutura compositiva já especificamente literária” uma vez que “resulta do ordenamento lógico e cronológico dos motivos nucleares que, pelo seu caráter dinâmico, asseguram a progressão regular e coesa dos acontecimentos narrados” (p. 208); em oposição, a intriga “derroga frequentemente a ordem lógico-temporal, operando desvios intencionais que apelam para a cooperação interpretativa do leitor. Ao elaborar esteticamente os elementos da fábula, a intriga provoca a ‘desfamiliarização’, o *estranhamento*, chamando a atenção do leitor para a percepção de uma *forma*.” (p. 212)

⁷⁹ É-nos forçoso lembrar de *L'autre est au Mont*, como pensou Sarduy.

⁸⁰ Se levarmos em consideração as relações políticas e econômicas travadas na região do Rio da Prata, onde se passam as histórias escritas por Onetti, a cidade para onde parte Carr é Buenos Aires – assim como fez o próprio escritor em duas ocasiões: nos anos 1930 e, depois, nos anos 1950.

esté dispuesto a viajar>>>” (CYNI, p. 16). Após muitas tentativas de contato pelo telefone deixado no anúncio, Carr se encontra com Profesor Paley – quem lhe diz “aunque no sean mi nombre ni título” (CYNI, p. 18) -, quem lhe propõe “ir a un país desconocido, no hacer nada y cobrar mucho dinero. No hacer nada pero dejar hacer. Y también informar” (CYNI, 18). Assim, Carr chega a Santamaría, o que lhe incita a jurar “apuntar todo lo que fuera digno de ser apontado” (CYNI, p.18) e começar seu diário – o texto do romance.

Seu enigmático trabalho na nova e desconhecida cidade consistiria em dirigir, como engenheiro - sem sê-lo: “Cuando salí de Monte com um curriculum abusivamente sobressaliente y bajo el brazo un recién nacido título de ingeniero” (p. 19) -, a construção da obra de uma represa em que trabalham operários brancos norte-americanos ligados à companhia - também norte-americana - e indígenas e mestiços da região de “árboles, bosques, jungla” (CYNI, p. 20). Em Santamaría, Carr conhece alguns trabalhadores norte-americanos (Tom, Dick e Harry) com quem dividirá o espaço da ‘casona’ cuidada por Eufrasia, quem o levará, por infelicidade de um parto complexo e malgrado, a conhecer o médico Díaz Grey.

Juan Carr, tal qual tantos outros narradores-escritores criados por Onetti como Eladio Linacero, José María Brausen, Jorge Malabia, Díaz Grey ou Medina, é impelido a narrar. Seja por tédio, por solidão, pelo desejo de evadir-se, seja porque só a efabulação traz à existência algum sentido. Também como eles, Carr se entende canal de transmissão do que conta, mas não se contenta com o que sabe, por isso busca conhecer o que está oculto por intermédio da narração de outros personagens ou, ainda, pela leitura de cartas ou mesmo textos literários, o que resulta em sucessivas aberturas da enunciação em níveis – *en abyme* – por meio dos quais se projeta uma reorganização de instâncias narrativas como tempo e focalização: quando, por exemplo, Carr recorre a Díaz Grey para saber informações sobre a cidade de Santamaría e ouve o médico contar-lhe um relato ouvido de um terceiro personagem. Esses mecanismos narrativos aliados a determinados recursos linguísticos, como esboçamos anteriormente, são alguns dos elementos apontados pela crítica como barrocos na escrita onettiana. Vejamos agora com mais vagar as questões do estilo ligadas à linguagem.

4.2. Do estilo: onettiano ou barroco

Estelle Irizarry (1974) escreve um detalhado estudo sobre os recursos estilísticos mais frequentes empregados por Onetti até aquele momento – de **El pozo** (1939), a **Juntacadáveres** (1964), somente para ficar no âmbito dos romances – para o número especial da revista madrilenha Cuadernos Hispanoamericanos, em homenagem ao escritor, que fora preso naquele ano pela ditadura militar uruguaia. Neste texto, reúne vários procedimentos de composição, de linguagem, de representação os quais se relacionam diretamente com o efeito geral da narrativa onettiana: incompreensão, difusão, confusão e as sempre assinaladas ambiguidade e incerteza. Em relação ao aspecto mais propriamente linguístico, Irizarry (1974, p. 689) aponta várias estratégias as quais podemos separar em dois conjuntos de elementos, a saber: por um lado, recursos que causam, sobretudo, um efeito de incompreensão e ruptura como “aposición, rupturas, subordinaciones, paralelismo y duplicaciones sintácticas”; por outro lado, resalta os procedimentos provocadores de um efeito de acumulação, como tripla adjetivação, detalhismo, além do já mencionados paralelismos e duplicações – que não se opõem aos outros, ao contrário, funcionam, todos eles, em conjunto para denotar a atmosfera mais global dos textos. A autora, no entanto, em nenhum momento relaciona os elementos estilísticos da prosa onettiana com o barroco.

De acordo com Irizarry (1974), o tom que se desprende das histórias onettianas é proposital e visa envolver o leitor numa determinada perspectiva a respeito da existência humana. Autores como Octavio Paz (1998) e Carlos Magris (2009), por exemplo, comentando as relações entre as características do romance e a modernidade, afirma(ria)m que essa visão de mundo específica - característica daqueles anos de formação de Onetti, as primeiras décadas do século XX- é fruto da consciência (moderna) do homem sobre sua condição (ECHEVERRÍA, 2011): autossuficiente e realizado porque racional, num só tempo em que é extremamente solitário e inseguro, porque racional, num mundo, há muito, sem deus.

Assim, como argumenta Irizarry (1974, p. 689)

Parece que en un universo en que el destino encierra al ser humano, este tiene que entretenerse en pequeños actos, muchos de ellos sin sentido, que <<llean>> su vida. Se ha señalado el gran tema de la incompreensión e incomunicación humanas en la novelística de Onetti; pero parece más difícil que los críticos acepten que el lenguaje mismo recalca esos temas. Y si el lector se siente perdido y abrumado por los

manejos verbales del autor, no es menos su confusión que la que siente el hombre abrumado por los manejos complejos y oscuros del destino.

No plano textual, a confluência de estratégias linguísticas e de recursos compositivos como o manejo do ponto de vista do narrador, torna o texto ainda mais conforme com sua proposta de efeito – apesar das críticas ao estilo, assim também se posiciona Vargas Llosa (2008) -, mas também denso e até perturbador. Num certo sentido, esse tipo de construção literária concebida nesses termos sugere uma ruptura sistemática com um determinado modelo de estruturação narrativa - encadeamento mediante causa-consequência, por exemplo -, de relação temporal e espacial e, no limite, de representação literária da realidade e, mesmo, de questionamento da própria ideia de real. Ao problematizar os paradigmas estabelecidos, obras assim, como entendemos a de Onetti, põem em xeque, inclusive, a questão da fruição artística, pois não é gentil com o leitor; ao contrário, pressupõe sua existência como parte integrante e indispensável da/para produção de sentido, outorgando-lhe uma função que não é mais passiva (ECO, 1968).

É fato que, ao longo da história da arte, grande parte dos movimentos artísticos (se não todos) que surgem nascem de uma necessidade – ou um desejo – de ruptura em relação ao que imediatamente lhe precede e à tradição. No entanto, destacou-se como arte ruptora por excelência aquela a que se convencionou chamar de arte moderna⁸¹, que se instaura na virada do século XIX para o XX, e abarca os movimentos de vanguarda e os desdobramentos de sua influência no correr do século XX. Provocada pelas propostas, por vezes programaticamente radicais como as surrealistas e dadaístas, dos movimentos de vanguarda, a crítica manifestou-se, ao menos, de duas maneiras opostas: execrou as investidas, regida por um modelo de arte clássico e em nome de sua manutenção, até então vigente; ou as entendeu como manifestação natural da arte no curso da história, e animou-se a vê-la a partir de outros pressupostos de beleza e representação.

É o que faz Antonio Cornejo Polar (1982)⁸², na esteira de Hugo Friedrich (1991) e de seu arrojado sistema de negativas para contextualizar e ler a lírica moderna. O

⁸¹ A título de alusão, porque a questão está ainda em aberto, relembramos o conhecido estudo de pintura de Élie Faure (1991), publicado pela primeira vez em 1920 – e que foi lido por Onetti nos anos 1930, de acordo com uma de suas cartas a Payró. O crítico entendia arte moderna como aquela que começa, na pintura, na Flandres do Renascimento.

⁸² Chamamos a atenção, neste ponto, para a relação que fizemos anteriormente entre as considerações de Goic (1988) e as que aqui se comenta, de Cornejo Polar (1982).

crítico peruano propõe uma mirada similar para o conjunto da narrativa que, na América Latina da segunda parte do século XX, foi denominada de “nova narrativa” e teve seu ápice a partir da década de 60. Entre outros autores, Cornejo Polar aponta José Donoso e Juan Carlos Onetti como ruptores, e sintetiza as propostas em comum dessa nova geração de romancistas cuja principal característica era a de negar o modelo precedente, em vigor – como já comentamos em outro momento deste trabalho - desde pelo menos a segunda metade do século XIX, e abrange as produções regionalistas e indianistas:

ruptura de la linealidad narrativa y de la homogeneidad del espacio representado, descreimiento frente a la psicología como instancia explicativa y frente a la identidad de los seres, sucesos u objetos, descuido o abandono de la verosimilitud y de la univocidad, recusación del orden racional, etc. (CORNEJO POLAR, 1982, p. 109)

No caso de Onetti, além da referida ruptura no nível composicional da narrativa e também nos temas – em relação aos romancistas considerados regionalistas -, Irizarry (1974) ainda comenta sua percepção de que se estende, na obra toda de Onetti, uma concepção particular da unidade mínima de sentido: a palavra. Há de maneira geral a sensação de que Onetti, seus narradores e seus personagens têm plena consciência da natureza arbitrária do signo, materializada na relação entre a palavra e seu significado. Para a crítica costarriquenha, frases como as da personagem Eladio Linacero, em **El pozo** (1939) “<<choza>> y <<cabaña>> para evitar un estilo pobre” e de Jorge Malabia em **Juntacadáveres** (1964) “Sólo me gustan las palabras cuando se convierten en cosas” (ONETTI apud IRIZARRY, 1974, p. 693) explicitam, pela consciência da arbitrariedade, um pretense desapego da convencionalidade estabelecida entre as contrapartes do signo, o que textualmente se nos enseja como potencialidade de criação a partir de novas combinações e novos sentidos e, também, como subversão paródica da mesma convencionalidade. A respeito do tema também comentou Piglia (2016, p. 111): “Los adjetivos no avanzan en la dirección de aclarar lo que estamos leyendo sino de sumarle capas de significación. [...] Y que está en el caso de él muy conectado con un universo que narrativamente y temáticamente tiende a ser un universo cerrado”, muito afim à literatura que produz e àquela da qual é tributário.

Há uma espécie de barroco em Onetti que a crítica volteia, celebra ou nega, e que coincide, como dissemos com Goic (1988), com as características de ruptura promovidas pelo seu aparecimento na cena cultural rio-platense nos anos 1930: uma linguagem urbana e oral trabalhada numa espécie de circularidade da ironia – resignada – que sustenta (e se alimenta do) o prazer de narrar o que quer que seja (a aventura do

homem, como disse o próprio Onetti) e que é, com efeito, a vida em si, também de dentro do próprio relato – contar como o homem, desde sempre, gostou de contar/inventar histórias. As formas do que uma vez Fernando Alegría (2000) chamou de “antinovela” e um tipo de impostura do escritor que a escreve, ou de uma tradição de “novela crítica” (MONEGAL, 2000, p.145) que a partir de seu interior, a partir de seus próprios elementos, se autonega representando “una revuelta contra una forma de decir [...] contra un tipo de sociedade que habla en mentiras, que simula una ética” (ALEGRÍA, 2000, p. 244). Lembremos, com Ludmer (2009, p. 172), por isso, que a “ideología burguesa del lenguaje” determina que “el realismo naturaliza inevitablemente el lenguaje”.

O que pode equivaler a afirmar, neste caso, que rupturas significam menos novidade que desajuste com a cultura/tradição imposta pelo lugar de nascimento. No caso de Onetti, o desajuste que incita à busca de uma tradição outra é a base de seu paideuma, sua tradição constelar, que, por sua vez, fundamenta seu estilo individual, sua poética.

4.3. A estrutura romanesca (onettiana?) de *Cuando ya no importe*

Maximiliano Linares (2011) ao debruçar-se sobre as narrativas onettianas da década de 50, chega à conclusão de que o estilo singular do escritor uruguaio se conforma pela confluência de três elementos, encarados comumente, inclusive para o crítico em questão, como traço do “barroquismo de Onetti”: i) “el destiempo de la historia respecto del relato”; ii) “la naturaleza prologal de muchos de los relatos” e iii) “la sospecha de la imposibilidad de discernir sobre la verdadera historia” (2011, p. 268). Esta confluência de procedimentos narrativos, na visão de Linares, permite “dinamitar las certidumbres del realismo clásico” (p. 268) e se impõe como traço singularizante da narrativa onettiana. Assim como Monegal, Linares sinaliza que ser barroco é, necessariamente, não ser realista; é ferir as convenções realistas. É digno de nota, porém, o fato de Linares não ser relutante, como o era Monegal, ao estilo de Onetti, mas sim um entusiasta das possibilidades criativas e criadoras da narrativa do escritor.

Linares (2013, p. 270) chama a atenção do leitor para o que denominou *posta de narradores*, “instancia previa a la plena comunicación mediática, [...] formas artesanales para el intercambio de la información”, técnica narrativa pela qual os relatos onettianos

vão tomando corpo pela ação de “narradores concatenados que se pasan entre sí los datos y las informaciones sobre un hecho que termina volviéndose, de algun modo, un acontecimiento o representa, miniaturizada, la matriz del relato que éste desarrolla” fazendo-o a partir da década de 1950, após a publicação do romance **La vida breve**, de maneira especular “porque es precisamente lo que el relato tematiza: su próprio montaje y desmontaje de hechos; [...] porque muestra los procedimientos y se jacta de su evidencia [...]” (LINARES, 2011, p. 269).

A técnica narrativa característica de Onetti a que alude Linares se relaciona diretamente⁸³ com o enredo romanesco de **Cuando ya no importe**: sendo um estrangeiro ali, Carr depende do testemunho de outros personagens para conhecer o lugar e seus habitantes, o que lhe confere o estatuto de narrador que conta histórias, digamos, de segunda mão. Ao fazê-lo, Carr convoca para o espaço enunciativo outras vozes além da sua, tornando-se ele mesmo um ouvinte/leitor/espectador de uma outra história, a qual passará a fazer parte do relato primeiro – o diário de Carr.

Estruturalmente, segundo o esquema proposto por Gérard Genette (1995), Carr é narrador 1 [n1] vinculado à narração 1 (da qual nós somos os leitores, externos à diegese, é preciso ressaltar): N1, chamemos, narrada por n1. Quando Carr passa a ouvir ou ler uma história contada por outro personagem tornado narrador, abre-se, no interior da narração de Carr [N1], que é o espaço de enunciação 1, um outro espaço diegético, agora chamado de 2, no qual se encena a enunciação de um narrador 2 [n2] a quem Carr ouve ou lê: N1n1, agora, contém [N2n2] (N1n1[N2n2]). A esse fenômeno Genette chama de metadiegeese e, a cada uma das enunciações a que temos acesso, de nível narrativo.

À primeira vista a descrição da estrutura não parece esclarecer os possíveis significados do uso da referida estratégia narrativa. No entanto, deixa entrever que o esquema narrativo que sustenta **Cuando ya no importe**: é uma narração confessional, registrada em um diário íntimo, possível de ser conhecida pelo trabalho da memória, mas não só. A rememoração dos fatos do passado não é a única matéria por meio da qual Carr erige seu relato. Como viemos dizendo, o narrador Carr recorre à narração de

⁸³ Assim como havia dito Noé Jitrik (2000 [1972], p.226), duas décadas antes da aparição de **Cuando ya no importe**, há uma espécie de superposição de forma e tema narrativos nas histórias de Onetti, “como si cada vez hubiera menos distancia entre la estructura narrativa y la pregunta fundamental que está dirigida, ante todo a sí mismo”, no que se refere ao diálogo com as novelas policiais de que o uruguaio era leitor inveterado, como também na percepção do crítico da existência de um traço de autoquestionamento nos romances de Onetti originado da atuação do escritor como um organizador – a la Macedonio Fernández – e que provoca a destruição das formas tradicionais de narrar.

outros personagens, tornando-se alvo da enunciação e não mais seu produtor único, mas também, e justamente por isso, um narrador que coleta informações e visões para compor sua versão dos fatos.

O trecho que abaixo transcrevemos serve de exemplo:

Bebíamos y olfateábamos un coñac muy viejo, rigurosamente hijo del contrabando, cuando el médico empezó a contar:

- Aunque condenado para siempre a respirar en este agujero de aldea, me han llegado algunas noticias del mundo de verdad. Sé que se han escrito libros que tienen como tema al médico rural o al párroco aldeano. Pero mi caso, como todos, es un caso distinto. (ONETTI, 2008, p. 97)

É possível ver no recorte que a passagem da fala do narrador Carr à personagem do médico Díaz Grey provoca uma abertura na enunciação e uma mudança no registro temporal da ação que conta. Carr-narrador anota em seu diário acontecimentos anteriores ao momento de escrita, que se materializam em formas verbais do passado. A trama de Díaz Grey, como parte da narração de Carr, é atualizada pela construção no presente, explicitando que houve um deslocamento enunciativo e uma modificação no modo de apresentar a história: do sumário à cena⁸⁴, que em seguida tornar-se-á sumário novamente, pela voz do novo narrador. A partir do momento em que Carr cede sua voz de narrador a outro e passa a ouvir a história que o médico lhe conta, ocorre uma reorganização dos elementos da narrativa: Díaz Grey passa a ser um novo narrador de uma nova história, num mesmo tempo em que a narrativa estruturada pela voz de Carr se interrompe num primeiro plano para, em seguida, contar como o narrador Díaz Grey contará sua própria história.

Todorov (2006)⁸⁵, contemporaneamente a Genette, também se deteve no funcionamento e no sentido de narrativas que contêm narrativas. Chamou-as, por sua parte, de narrativas encaixadas e de encaixe o fenômeno que as relaciona – o qual descreveu como

uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e,

⁸⁴ Sumário e cena são termos estruturais cunhados pela narratologia francesa e anglo-americana que designam, no âmbito do tempo e da velocidade da narrativa, a ação de contar, própria do papel do narrador, e a pausa concedida pelo narrador para que os personagens atuem, respectivamente. Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M Lopes (1988, p. 232 e p. 293).

⁸⁵ Tzvetan Todorov. **As estruturas narrativas**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006. Sua primeira edição francesa é de 1965. Também foi traduzido e publicado no Brasil **Poética da prosa** (São Paulo, Martins Fontes, 2003), volume que abriga os textos de **As estruturas narrativas** e alguns outros textos inéditos. Há, no entanto, diferenças nas traduções para os termos encaixe, que figura como engaste (traduzido do francês *enchâssement*), e narrativas encaixadas, que aparece como narrativas engastadas.

ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 2006, p. 125)

O diário íntimo de Carr, escrito a partir de suas memórias e de suas próprias experiências, mostra-se formado também por outras enunciações narrativas, o que equivale a dizer que o diário consiste numa narrativa primeira, encaixante, a qual se ligam outras narrativas encaixadas. As relações que se estabelecem entre elas são diversas: pode ser uma simples explicação, uma resposta, como na cena em que Mirtha, uma prostituta do bar Chamamé, conta parte de sua própria história; uma ação deliberada de Díaz Grey, a principal fonte de informações locais para Carr; ou ainda como cartas recebidas por Carr, trecho de música cantada por algum personagem ou de textos literários, citados com sua fonte ou não – quando não citadas, simulando ser a fala de algum personagem da trama, por exemplo.

A profusão de (micro)histórias e de vozes que povoam a narrativa de **Cuando ya no importe** faz parte da estratégia composicional de Onetti já conhecida, ainda que com variações, desde pelo menos “El álbum”, conto de 1954. Não é, portanto, gratuita a sensação de estiramento do tempo da enunciação, provocado pela narração que se demora em contar o conto, às vezes contorcendo-se em digressões metalinguísticas – estratégia esta, por sua vez, mais antiga, pois já figura em **El pozo** (1939). Essa prevalência do “contar como se conta” sobre o “contar o conto” acrescida pelo contar de diversas vozes, reforça o efeito de que não se busca a verdade sobre um fato – por mais que Carr procure saber sobre diversos assuntos - ao contrário, se pretende instaurar uma atmosfera de ambiguidade e de dúvida, como pontuamos a partir das considerações de Linares (2011).

Para Fernando Aínsa (1970), este clima de incerteza e relatividade que se dá pela construção do ponto de vista variado e variável perpassa toda a obra de Onetti e tem relação com uma visão a respeito da vida muito particular do escritor, que pode ser vista como base de sua estética, mas também da figura pública que forjou: indiferente à fama e ao papel de destaque social dado aos escritores, um outsider típico, como argumenta o crítico espanhol⁸⁶. A partir de personagens marginais e quase sempre fracassados,

⁸⁶ Obviamente, quando questionado, Onetti sempre atribuiu aos outros, mais especialmente à crítica, a criação da figura pela qual era conhecido – a *leyenda negra* que comentamos no primeiro capítulo deste

Onetti apresenta uma perspectiva desencantada da realidade, pois se sabe que não há possibilidade de mudança. Resignados, narradores e personagens onettianos assistem inertes ao desenrolar das histórias que contam ou presenciam, conscientes de sua posição descentrada, a partir da qual se produz um curioso misto de sentimentos sobre a condição humana. Em entrevistas e em alguns textos publicados em jornais, Onetti afirma que a literatura que faz é sobre pessoas comuns e suas vidas, pois “En arte, y en definitiva, el hombre es fundamentalmente el instrumento que tiene el hombre para saber de la vida”⁸⁷. Em **Cuando ya no importe**, seguindo a lógica das múltiplas citações de diversa origem, Carr diz – fazendo eco a outros personagens onettianos, principalmente Eladio Linacero: “En aquella pieza confirmé mi adhesión a la leyenda de un gran amigo escritor: <<Cuando me presentan a alguien me basta con saber que es un ser humano para estar seguro de que peor cosa no puede ser>>” (ONETTI, 2008, p. 159)⁸⁸.

Aínsa acredita que parte do ímpeto onettiano em provocar a ambiguidade nos textos é resultado de uma espécie de demarcação positiva da condição marginal, que legitima, por exemplo, a atitude de narradores-testemunha – que não se envolvem com o que ouvem e narram – ou de personagens que não demonstram interesse por nada, nem por aquilo que lhes pode proporcionar algum prazer: “hay un rechazo de la certeza como posibilidad de conocimiento que dignifica la posición marginal, que justifica cualquier desinterés en nombre de una especie de pudor por todo lo que sea participación efectiva” (AÍNSA, 1970, p. 76). Hugo Verani (2009), por sua vez, relaciona a produção da ambiguidade a partir de elementos estruturais do romance com a tentativa de Onetti de representar aspectos da realidade recentemente introduzidos na literatura – uma revolução da arte de vanguarda – e que demandavam técnicas narrativas novas. Em outras palavras, Verani argumenta que muitos elementos do que se poderia chamar de poética onettiana têm relação com seu momento de escrita (início em 1933, no entreguerras) e, além disso, claramente dialogam com suas influências literárias de vanguarda. O fragmento que se segue é um pouco longo, porém oferece um panorama crítico sobre o que anteriormente comentamos:

trabalho. Para mais detalhes, ver as entrevistas feitas María Esther Gilio, reunidas em **Estás acá para creerme – Mis entrevistas con Onetti**. Montevieu: Cal y Canto, 2009.

⁸⁷ Fragmento do artigo intitulado “James Joyce”, publicado em *Marcha* em fevereiro de 1941 como uma espécie de homenagem ao escritor irlandês, falecido no mês anterior.

⁸⁸ Atribuiu-se a frase apócrifa, comumente, a Mark Twain. No romance de Onetti, no entanto, Carr não menciona quem de seus ‘amigos escritores’ havia proferido tal assertiva.

Su voluntad de invención no acepta ser reducida a las vicisitudes de la realidad. La percepción conflictiva y la incertidumbre de los sucesos narrados es un consciente intento de suscitar múltiples lecturas posibles, con el fin de crear una indescifrable ambigüedad significativa, una equívocidad que el arte actual explora deliberadamente como factor de creación y disfrute estético. El énfasis en mentir y en inventar es una constante en la narrativa de Onetti. Otra constante suya es su persistencia en escribir ficciones en torno de seres problemáticos, que se enfrentan a un mundo desolado, ante el cual nada pueden hacer. En medio del abatimiento físico-moral, sus personajes buscan una salida, pero todos sus esfuerzos quedan irremediabilmente frustrados, a disposición de la fatalidad. Los valores del presente se conciben como falsos y depreciables, obstinada destrucción de toda ilusión y de falta de fe en la (sic) relaciones del hombre con su entorno social. (VERANI, 2009, pp. 85-86)

As considerações de Verani (2009) apontam para, ao menos, outros dois temas de discussão a respeito da obra de Onetti, sobre os quais, porém, o crítico não se aprofunda: as relações, por um lado, entre realidade e representação literária, e as que se dão entre modernidade - enquanto tema e forma do romance - e, por outro, a elaboração de uma crítica ao discurso do progresso. Tanto um tema quanto o outro se desprenderam, aqui, das questões levantadas a partir da observação da ambigüidade, apesar de, na nossa leitura da obra de Onetti, as características modernas da prosa do escritor e sua contundente crítica ao discurso do progresso serem o ponto a partir do qual alguns pressupostos artísticos em voga são problematizados, resultando numa remodelação dos paradigmas de representação - a imitação [*imitatio*], por exemplo - e no rearranjo de estruturas narrativas com o intuito de provocar efeitos estéticos novos para a tradição literária do seu país. Além disso, são alguns dos elementos que foram recebidos pela crítica como relacionáveis ao estilo barroco, como viemos dizendo ao longo deste trabalho.

As reflexões sobre a representação literária estão presentes na obra de Onetti desde o princípio, tanto em seus textos literários - desde seu primeiro conto "Avenida de Mayo - Diagonal Norte - Avenida de Mayo", de 1933 - como nos artigos publicados no *Semanario Marcha*. Em seus escritos ficcionais é perceptível a experimentação com a forma e com a linguagem como a tentativa de representar os sonhos ou devaneios e o livre fluir da consciência a partir do emprego da língua urbana falada naqueles anos, aos moldes das propostas de escritores que admirava. Nas

“pedradas” semanais ao charco rio-platense⁸⁹, Onetti costumava criticar as produções literárias de seus contemporâneos destacando, negativamente, aquilo que lhe parecia defasado para o que considerava autêntica literatura – leia-se *literatura sin literatura* – sobre a qual se comenta no início deste trabalho. Seu ponto de comparação era sempre uma plêiade de romancistas estrangeiros – o paideuma onettiano - cujo ponto em comum é o de que introduziram a renovação de alguns dos aspectos da narrativa em seus textos e, em uma certa maneira, revolucionaram a forma literária em seus países e em sua época.

No contexto da década de 1930, a literatura uruguaia ainda se pautava – como em outros pontos do continente - mais predominantemente por temas ligados à vida rural do país, pois era ali que se havia forjado a figura da identidade nacional, *el gaucho*, e do que se entendia como propriamente uruguaio⁹⁰. Essa busca romântica pelos símbolos nacionais e pela consolidação de tradições artísticas particulares não era exclusividade, como se sabe, do Uruguai, e fazia-se como um duplo projeto: político e estético, sob influência do liberalismo europeu.

Pelos comentários de Onetti a respeito de autores como Joyce, Proust e Faulkner, é possível elencar quais mudanças propostas pelos estrangeiros lhe pareciam interessantes e entender porque lhe pareciam fundamentais para modernizar a prosa uruguaia. Tratava-se de trazer para o centro do fazer literário o homem contemporâneo e suas angústias, seus questionamentos. Para tanto, era preciso dar voz a esse sujeito (novo), o que incluía dar espaço para aquilo que ele não diz. Isso só seria possível por meio da criação de técnicas narrativas capazes de contar o não dito, de sugerir o entrevisto e simular uma realidade (ou uma ideia de real) que não estava mais no mundo objetivo e racionalista da prosa anterior, mas que partia das especificidades subjetivas - dependentes, do ponto de vista prático, da forma da palavra que se enuncia. Com a descoberta da possibilidade de representação do pensamento pelo fluxo de consciência, descobre-se também a existência de um outro real ao qual “referir-se”, além de uma

⁸⁹ Uma das colunas que escrevia para o semanário de Montevideu chamava-se “La piedra en el charco” e pode ser considerada a que possui mais textos de teor combativo à estética predominante naqueles anos e propositivo de mudanças comentadas por Periquito el aguador – pseudônimo de Onetti.

⁹⁰ “[...] el romanticismo platense proclamó la necesidad de una literatura propia” Alberto Zum Felde. **Proceso intelectual del Uruguay**. Tomo I. Montevideu, Imprenta Nacional Colorada, 1930, p. 150. “[...] el romanticismo no era sino el liberalismo en literatura, y que la doble bandera bajo cuyos pliegues debía alinearse la juventud era la bandera de la libertad política y la libertad en el arte. Del mismo modo que nos habíamos emancipado de las viejas formas sociales, era preciso que nos emancipáramos de las viejas formas poéticas. A un pueblo nuevo corresponde un arte nuevo” in Roxlo (1912, p. 233).

infinidade de temas: “la absurda aventura que significa el paso de la gente sobre la Tierra” (ONETTI, 2009, p. 521)⁹¹.

A reivindicação de Onetti por novas formas literárias e por uma linguagem urbana e contemporânea naqueles anos tinha a ver com sua percepção de que a sociedade na qual estava inserido estava em plena mudança devido à modernização das técnicas de produção que influenciavam a economia – cada vez mais industrializada – e, por consequência, influíam na organização das cidades enquanto espaço físico de concentração laboral e populacional, mas também como espaço simbólico, cujas possibilidades não se restringiam à vida prática e cotidiana.

É, então, por estes anos, ao longo das décadas de 1940 e 1950, que se estabelecem as bases da novelística onettiana que vão estender-se para as produções subsequentes: ambientação urbana, linguagem corrente, temas sobre “la aventura del hombre” – incluindo a crítica ao progresso -, interiorização do relato e predominância da imaginação e da evocação sobre o mimetismo descritivo (VERANI, 2009). Sobre as particularidades da estética onettiana, Alberto Zum Felde (1959, p. 464) comentava já nos anos 50: “Su característica principal, definidora, es la introspección psíquica de sus personajes, la peripecia subjetiva, la fenomenalidad de conciencia, a través de un mínimo de acaecimiento argumental externo, objetivo, en un plano ambiguo entre lo real y lo imaginario”. O crítico uruguaio destaca reiteradamente o caráter de isolamento e de indiferença dos personagens construídos por Onetti desde **El pozo**, e conclui que é um traço da percepção que tinha o escritor de seu momento histórico⁹², mesmo que, quando comparado a seus contemporâneos, seja um dos que menos tratou de temas sociais:

Otra de sus posibles significaciones, ya de tipo histórico, sería la de representar —indirectamente— ese fenómeno moral de la gran urbe cosmopolita, la disgregación de un sentimiento colectivo de pueblo, la falta de un principio de unidad espiritual, que lleva a la dispersión individual en el seno confuso de la masa —masa y no pueblo—, mero conglomerado humano sin espíritu de entidad, sin raíces de tradición, de ambiente práctico caracterizado por el predominio absorbente de lo

⁹¹ Artigo “Reflexiones literárias”.

⁹² Arturo Sergio Visca (1960, pp. 61-63) defendeu que Onetti falava em seus textos de um tipo específico de isolamento social – “desarraigo” - relacionado à região rio-platense: “Hay, en el Río de la Plata, Un tipo humano efi el que se da prototípicamente la vivencia de eSta soledad dé evasión o desligante. Es el que llamamos el desarraigado. Juan Carlos Onetti lo ha dado acabadamente en su obra narrativa. [...] en el desarraigado se da paradigmáticamente esa característica soledad desligante del rioplatense. Rasgo que, por otra parte, quizá sirva para distinguir al desarraigado rioplatense dentro del conjunto de este tipo humano no exclusivo del Río de la Plata. Ya que, si nos atenemos a la frecuencia con que hace su aparición en el escenario iluminado de tétricas luces de ciertas corrientes literarias contemporáneas, podríamos creer que él es un tipo característico de nuestra época.”

económico, en todos los órdenes de la vida pública y privada. (ZUM FELDE, 1959, p. 468)

A diferença de **Cuando ya no importe** parece residir no fato de que Onetti desconfiava que esse seria seu último escrito e por isso quis, com ele e por ele, causar um efeito de fechamento⁹³: de uma história muito mais extensa – que vinha sendo contada a quase meio século, desde **La vida breve** (1950) quando narrador Brausen cria a cidade de Santa María –, bem como de fechamento como processo narrativo, lançando mão de referências intertextuais que ambientam tanto a história de Santa María e de alguns de seus principais personagens (referências a seus próprios textos), quanto a própria história da tessitura do estilo pessoal de Onetti (referências a textos de autores significativos para o escritor) e de sua concepção de literatura – uma espécie de romance-testamento, de acordo com as palavras do uruguaio. Mais do que outros textos de Onetti, **Cuando ya no importe** parece ser um texto metalinguístico e autorreferente, ao contar duas narrativas que não se separam: uma parte da história do forasteiro Juan Carr quando de sua passagem por Santamaría – que uma parcela da crítica vê como reflexo autobiográfico de *Juan Carlos Onetti* exilado em Madri nos anos 1970 - e a história de Santamaría como símbolo da criação do universo ficcional onettiano.

A seguir, dedicaremos uma seção à parte para a discussão da estrutura particular do diário que dá forma ao romance onettiano de 1993 com a intenção de explicitar de que maneira se dá, textualmente, nossa hipótese de o diário de Carr contar duas histórias, ambas significativas tanto do ponto de vista da construção da poética onettiana, quanto das considerações a respeito da sua possível pertença a uma tradição barroca.

4.3.1. A escrita da escrita – o diário de Juan Carr

De acordo com os estudos de Phillippe Lejeune (1994), que aproveita alguns conceitos de Genette (1995), o esquema narrativo de **Cuando ya no importe** pode ser considerado, à primeira vista, como uma autobiografia clássica, pois existe uma coincidência entre a identidade do narrador e da personagem cuja história é contada, sustentada no texto pela pessoa gramatical “eu” que é predominante no relato: Carr

⁹³ O próprio Onetti afirma isso, poucos meses antes de falecer, em uma entrevista a Javier Goñi (1993) publicada no jornal espanhol *El País* em 15 de março de 1993: “Sí, sin duda, y creo que esta vez he tenido, si no de forma totalmente consciente, **la sensación de que esto es lo último que voy a escribir**. Sería como mi **testamento literario**, para decirlo en español, ¿no?, que ustedes son muy grandilocuentes. He percibido ese presentimiento, sí, y qué”. Os grifos são nossos.

narrador conta a história de sua própria vida, de Carr personagem – configura o que Genette (1995) chama de narração autodiegética. No entanto, Lejeune (1994, p. 50) estreita a definição do gênero ao restringir sua forma a de um “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”. Trata-se, por um lado, num sentido mais amplo do termo, de um texto de cunho autobiográfico – diário íntimo –, mas que não foi baseado no que o teórico francês chamou de pacto autobiográfico⁹⁴: uma afirmação textual entre a identidade do autor-narrador-personagem que nos faz aceitar, de antemão, que tal relação é autobiográfica, restando-nos, enquanto leitores, buscar as diferenças e não as semelhanças – pois estas estão pressupostas. Por mais que parte da crítica onettiana⁹⁵ destaque a existência de elementos da vida pessoal de Onetti com os da vida de Carr como nome, dificuldades financeiras, condição de migrante, avidez por narrar, etc., segundo as considerações conceituais de Lejeune, esse movimento comparativo revela mais as semelhanças que as diferenças, pois a busca em si mesma se dá pela ausência de pacto autobiográfico – que por seu próprio nome deixa claro o caráter contratual (Lejeune, 1994) que, por ele, se espera estabelecer entre autor e leitor. Trata-se de um pacto de leitura, como observou Anna Faedrich Martins (2014). Como **Cuando ya no importe** não foi, até hoje, difundido como um gesto autobiográfico de Onetti, nós leitores, quando nos deparamos com o texto e com rastros de autobiografia, lançamo-nos em busca do que, no texto, corresponderia à vida. Do contrário, nos empenharíamos em encontrar o que não equivalesse à biografia, mas, sim, à ficção.

Além disso, o diário íntimo enquanto gênero textual, segundo a definição rígida⁹⁶ de Lejeune (1994), não se constrói a partir de referências temporais muito distantes do momento da escrita/da enunciação, ao contrário os registros geralmente correspondem a acontecimentos cotidianos e contemporâneos às entradas do diário. Mesmo assim, o diário é, talvez, a forma de escrita íntima mais livre, pois pode num mesmo corpo de texto reunir memórias, impressões, acontecimentos importantes ou

⁹⁴ Segundo Wander Melo Miranda (1992), a ideia de pacto autobiográfico e sua sustentação naquilo que o leitor espera encontrar foram adaptadas por Lejeune das discussões a respeito do horizonte de expectativas compreendidas por Jauss.

⁹⁵ Campanella (2009); Llano (1997); Dalmagro (1996) Ortega (1993).

⁹⁶ Isso se deveu ao ímpeto do autor de delimitar seu objeto de estudo e transformá-lo em um conceito aplicável. O próprio autor, em diversas ocasiões posteriores à publicação da edição francesa – e às polêmicas que se seguiram às críticas que o estudo recebeu – justificou suas escolhas teóricas e revisou seus escritos iniciais. “El pacto autobiográfico (*bis*)”, escrito 14 anos depois da primeira versão do estudo a que nos referimos neste trabalho. In: Lejeune, 1994, pp. 123-147.

insignificantes, sonhos, ou seja, anotações das mais diversas. Há, porém, uma única regra: a de se respeitar a cronologia do calendário (Blanchot, 2005).

“Respeitar o calendário” pode significar pelo menos duas atitudes: registrar diariamente - de maneira disciplinada - os fatos, não deixar que algum dia fique sem apontamentos; e, no exercício cotidiano de escrever o dia, não relatar acontecimentos ocorridos em outras datas que não aquela em questão. Nenhuma das ações, entretanto, são praticadas em **Cuando ya no importe**. A primeira entrada do diário marca um 6 de março e a última 30 de outubro e, como todas as outras datas, sem o ano correspondente. Há diversos saltos temporais e, se se organiza os registros cronologicamente, mês a mês, ao todo e ao final do livro pode-se contar quase 10 anos da vida de Carr. Ao longo desses anos/páginas/memórias, por vários momentos da narrativa, Carr explicita seu desinteresse por diversas coisas, inclusive em “respeitar o calendário”. Esse desdém generalizado tem por base sua percepção de que a vida não tem nenhum sentido, menos ainda se se lhe tenta dar lógica ou um propósito. O mesmo se dá, na visão desencantada de Carr, com o tempo:

Pienso en mis días y los imagino **como placas de una mesa de juego que van cayendo unas sobre otras, todas del mismo color desvaído y valiendo siempre lo mismo.** (CYNI, p. 134, grifos nossos)

Ainda que Carr sinta a passagem do tempo marcada em seu corpo que envelhece, registra os acontecimentos de sua vida como se eles se dessem num extenso presente, porque a sensação é de que os dias possuem “rostro invariable” (CYNI, p. 133). Porque a organização temporal cronológica por si só não garante o direcionamento dos fatos. O desenrolar de um dia após o outro não é o suficiente para trazer à vida de Carr uma finalidade, ou ainda (ou menos ainda) a certeza de alguma felicidade ou sentimento parecido. A única salvação, ainda que momentânea, parece ser a efabulação e a escrita do possível, seja ele, o possível, pertencente ao futuro ou às memórias que seletivamente moldam o passado.

Nesse sentido, a feitura do diário de acordo com as convenções do gênero não serve aos desejos ou às necessidades de Carr, porque registrar a vida como ela é/foi tem tanto sentido quanto tentar apreender a constituição do tempo: nenhum. Nessa tentativa de buscar um sentido pela escrita que não simula necessariamente a verdade dos fatos passados nem exige uma conexão temporal que os ambiente, o texto de Carr perde aquilo que Blanchot (2005, p. 270) acreditara ser a especificidade do gênero íntimo ‘diário’: “Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos

dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar”. Na concepção de Blanchot (2005), a escrita de um diário deve ter compromisso com a verdade e com a estabilidade do calendário, diferentemente da narrativa de ficção – “o lugar da imantação”. Levando em conta que os textos íntimos considerados como diários por Blanchot são aqueles produzidos por escritores que os escreviam num intento de objetivar o processo de criação de outros textos, ficcionais estes, deparamo-nos com uma distinção importante: escrever diário x escrever narrativa ficcional. Assim, para o romancista e crítico francês, tantos os materiais quanto as formas implicadas na escrita de narrativas, além da própria finalidade da composição e de sua relação com o real, se afastam daquelas consideradas próprias do diário. Nas palavras de Blanchot (2005, p. 272) “Narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa”.

Onetti, por sua vez, afirmou mais de uma vez que a literatura que lhe interessava ler e, principalmente, aquela que buscou fazer não era do tipo “relatório”⁹⁷. Sempre em diálogo com a literatura e com a pintura de vanguarda, ainda que não tivesse estudo formal a respeito e abominasse a imagem de escritor erudito, deixou algumas pistas de sua concepção de arte e de representação nos artigos de *Marcha* e nas cartas a Payró. Numa delas Onetti diz “no me dedico a la literatura descriptiva” (ONETTI, 2009a, p. 125)⁹⁸ e em outra tece comentários irônicos acerca de alguns pintores montevideanos próximos a seu amigo e conterrâneo Torres García como “pertenecientes al nefando arte imita-figura-representativo” (ONETTI, 2009a, p. 89)⁹⁹. Sem nos determos agora neste ponto importante do universo ficcional onettiano que é a representação artística e o pensar sobre ela, vale destacar que Onetti estava mais preocupado, principalmente em

⁹⁷ Relatar, também neste trabalho, no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, aparece como sinônimo de narrar e contar. (*verbo transitivo* 1. Referir; contar; narrar; 2. Descrever; 3. Mencionar; 4. Fazer o relatório ou a parte preambular de (um decreto, um processo, etc.). "**relatar**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], <https://www.priberam.pt/dlpo/relatar> [Acesso em: 08 de junho de 2017].) No original em francês (*Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, p. 118) narrar aparece como *raconter* - contar, relatar, recontar – e relatar como *rapporter* - 1 relatar, relacionar; 2 trazer novamente, repor, recolocar; 3 produzir algum ganho ou benefício; 4 relacionar, situar; 5 adiar, cancelar (uma decisão, uma medida); vpr 6 concernir, referir-se “rapporter”, in Dicionário Michaelis Francês-Português [em linha], <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=6&f=5&t=0&palavra=rapporter> [Acesso em: 08 de junho de 2017]). Para Blanchot, portanto, existe uma diferença entre narrar e relatar – diferença essa que pode ser dissolvida na tradução para o português – que se dá nos procedimentos de construção do texto, no manejo dos materiais e na finalidade, implicando, assim, em duas ações (verbos) diferentes.

⁹⁸ Afirmação de Onetti em carta [48] de 1941 a Payró.

⁹⁹ Carta [26] de 1939.

seus anos iniciais como escritor ainda não reconhecido, em encontrar uma forma própria – talvez nova, mas não necessariamente inovadora – de falar sobre os temas que lhe pareciam importantes para o fazer literário. Em uma carta de 1941, Onetti grafa em maiúsculas o seu desejo em forma de estratégia narrativa: “SIEMPRE HAY ALGO que no se dice” e completa: “Pero en este caso particular no lo digo porque no sé bien lo que es” (ONETTI, 2009a, p. 127). Segundo Verani (2009), ao analisar as cartas de Onetti a Payró e ao observar os comentários sobre as leituras literárias que se vão tecendo nessa conversação, a intuição de Onetti em 1941 ao afirmar que, na literatura, sempre há algo que não se diz, se consolida de fato em estratégia textual quando o escritor toma contato com as obras de Faulkner e passa a confessar ao amigo, já em 1943 durante o período de escrita de **Para esta noche**, não mais uma angústia e uma dúvida por não saber ao certo o que fazer e como fazer, mas uma pista do que fará: “HAY UNA MANERA”, “la <<manera>> de construir sus novelas, de contar una historia a partir de una multiplicidad de perspectivas, historias fragmentadas, parcialmente reveladas, que cautivan por la enigmática ambigüedad de lo narrado” (ONETTI, 2009a, p. 29).

Se tomamos como base algumas das afirmações de Blanchot (2005), chegaremos à conclusão de que o texto de **Cuando ya no importe** é duplamente híbrido: por um lado, porque todo diário o é¹⁰⁰ e, por outro, porque deliberadamente constitui-se como um texto narrativo e ficcional mascarado num diário que, na origem do gênero deveria haver-se com a verdade, mas é, no caso do texto de Onetti, de um personagem também ficcional. De uma outra perspectiva, poderíamos aceitar a existência de Carr e a efetividade de seu ato ao produzir um diário. Nesse caso, também há instabilidade do gênero na forma como se nos apresenta, porque a própria identidade de Carr não é real¹⁰¹, algumas memórias são criadas, outras são histórias colhidas em Santamaría, alguns detalhes são propositadamente suprimidos e a verdade ou os próprios fatos não parecessem imprescindíveis ao narrador – traço comum a outros romances e contos de Onetti e sempre destacados pela crítica. Se, para Blanchot (2005, p. 274),

A ilusão de escrever, e por vezes de viver, que ele (diário) dá, o pequeno recurso contra a solidão que ele garante [...], a ambição de eternizar os belos momentos e mesmo de fazer da vida toda um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza, enfim a esperança de, unindo a insignificância da vida com a inexistência da obra, elevar a vida nula

¹⁰⁰ “O que há de singular nessa forma híbrida, aparentemente tão fácil, tão complacente e, por vezes, tão irritante pela agradável ruminância de si mesmo que mantém (como se houvesse o menor interesse em pensar em si, em voltar-se para si mesmo), é que ela é uma armadilha.” (BLANCHOT, 2005, p. 274).

¹⁰¹ “Yo tengo mucho que hablar con este señor que se sigue llamando Carr y es nuestro invitado”, diz Díaz Grey a sua esposa Angélica Inés quando encontra Carr pela primeira vez. Em CYNÍ, 2008, p. 43.

à bela surpresa da arte, e a arte informe à verdade única da vida, o entrelaçamento de todos esses motivos faz do diário uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias [...]

o diário, por sua própria ancoragem no tempo e numa ideia de real, é salvação – daquilo que a feitura da arte provoca no artista -, para Onetti o é, uma vez mais, duplamente: é salvação porque é escrita e para Onetti toda escrita é criação, portanto, é salvação. Além disso, para Onetti, ao contrário de Blanchot, a arte é quem salva a existência (e a persistência) dos dias comuns. Como outros narradores-escritores onettianos, Carr se salva escrevendo, mas não deixa claro, como Brausen, que construirá um novo eu para si, tampouco promete contar suas memórias/sonhos/efabulações como Linacero. De todo modo, “Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade” (CALLIGARIS, 1998, p. 49). Por outro lado, o diário de Carr não é escrito para refletir sobre a escrita de um outro texto, como entendia Blanchot (2005) ser a função do gênero, mas um texto ficcional - ao qual pensamos poder chamar de romance – cuja forma se arma como a de um diário íntimo.

São muitos os dilemas que se apresentam àqueles que se dedicam ao estudo do gênero diário: É literatura? É ficcional? É o gênero mais sincero? Trata-se de um subgênero da autobiografia? Estes e outros questionamentos se dão pela própria história do gênero – que é marca capital da força da subjetividade medrando-se na modernidade (CALLIGARIS, 1998; WESTERHOFF, 2005) e desta na história e nas formas de expressão humana - e seus desdobramentos que nos indicam a variedade de assuntos possíveis de serem tratados, o que influencia diretamente a estrutura dos textos e a sua finalidade, como sugere Béatrice Didier (1976 *apud* BADIU, 2012), ao confrontar características de textos chamados diários de prisão, de convalescença, de viagem, religiosos ou filosóficos, etc. Para além disso, há que se lembrar que a principal característica dos diários, aquela que os distingue de outros textos autobiográficos e íntimos, é o fato de sua escrita ser baseada na premissa de sempre circunscrever-se ao espaço privado, pois, originalmente, este tipo de texto não se publicava.

Segundo Álvaro Luque Amo (2016), o problema da literariedade dos diários surge com a publicação póstuma, em 1882, dos cadernos íntimos do escritor e filósofo

suíço Henri Frédéric Amiel (1821-1881)¹⁰², escritos ao longo de quatro décadas. Antes disso, o valor estético destes textos não era questionado, justamente porque não circulavam no espaço público onde poderiam ser apreciados tanto a partir da visão dos leitores comuns quanto daqueles considerados especializados. O marco da publicização dos escritos de Amiel gerou, por um lado, uma reconsideração a respeito do que se entendia como texto íntimo e texto para ser publicado e, por outro, uma problematização das próprias formas e recursos estilísticos dos textos, agora já premeditadamente escritos a partir da intimidade que, em algum momento, seria conhecida. Nasce, então, a suspeição a respeito das pessoas autobiográficas retratadas nos diários – antes visto como gênero da franqueza e dos escrutínios de cada ser –, se seriam personagens criadas, e que todo e qualquer escrito que se destine a um leitor outro possui alguma intenção, seja ela qual for.

Esses questionamentos que vieram à tona, também pelo número cada vez maior de publicações de diários íntimos – principalmente ao longo do século XX, de acordo com Luque Amo (2016) –, acabaram pautando grande parte dos estudos a respeito dos diários. Uma das consequências disso, parece-nos, foi a investida unilateral dos pesquisadores em provar ou negar o caráter literário e estético dos diários, mas, talvez, sem atentar-se àquilo que a literatura apresentava sob a forma de criação estética do fazer diarístico. Em certo sentido, isso se justifica pela dicotomia criada no interior da história literária, mas não só dela, que distinguia de maneira severa textos históricos e textos ficcionais, além da lenta, porém sempre presente, restrição ao ficcional a que Luiz Costa Lima (1986) atribuiu ao estabelecimento da modernidade, já desde o Renascimento, e às consequências da adoção de suas bases para a literatura. Num outro sentido, tentava-se dar ao novo gênero um status também novo, ao passo que aquilo que se considerava literatura, nos idos oitocentos, devido mesmo ao veto ao ficcional e às convenções retóricas e estilísticas, estava assentado. Era preciso, então, brigar pelo que estava por ser definido como literário.

¹⁰² No parecer de Olga Grau Duhart (2009, p. 48-49), baseado nas considerações de Gérald Rannaud, a desestabilização de certas prerrogativas ligadas aos diários íntimos já tivera lugar na primeira metade do século XIX, por volta de 1830 com a publicação do diário de Byron e, posteriormente, também o de Goethe. Ela acrescenta que o fenômeno das publicações cada vez mais recorrentes de textos desta natureza pode ser dividida em três fases (anos 1830, o gênero como novidade; 1830-1860 vêm a lume textos de caráter histórico, como diários de viagens, escritos em séculos anteriores; e anos 1890, quando pessoas de renome como alguns escritores ou filósofos começam a publicar seus textos íntimos, provocando o surgimento de uma espécie de nicho mercadológico para a imprensa de desses diários que havia despertado o interesse da burguesia - em ascensão. Em “Escrituras del yo: diario íntimo, autobiografía y epistolarios”.

4.3.2. “En literatura tiempo se escribe siempre con mayúscula”

Considerando, como o fazemos, **Cuando ya no importe** como texto literário – levando em conta sua produção e sua circulação social como ficção e como objeto estético – não nos compete, portanto, a necessidade de discutir suas características com vistas a construir sua literariedade ou prová-la. Podemos, entretanto, analisar mais demoradamente os elementos próprios à escrita diarística para tentar entender o gênero a partir de sua forma, contrastando-a com o que se nos apresenta no romance onettiano, como viemos fazendo ao longo desta seção.

Diante do exposto até aqui, chega-se à conclusão de que os diários possuem uma constituição própria que, segundo os pesquisadores do gênero, se diferencia dos outros textos de teor autobiográfico não pela pessoa que ocupa o lugar de autor, mas, sim, pela estrutura resultante da obediência ao calendário¹⁰³. Esta particularidade temporal, aparentemente sem importância, condiciona outros elementos da narrativa como, por exemplo, a delimitação do espaço que acaba prendendo-se ao eu enunciativo, este que, num mesmo movimento, será ligado a sua cotidianidade mais corriqueira, quase banal e a inserida numa linha temporal mais abrangente que coincide com a história pessoal do autor do diário, mas também da história em seu nível político e cultural. A história de um diário, em outras palavras, não é somente a narração de cenas e aspectos de uma individualidade; é, ademais, uma visão de realidade cujo fragmento se constrói de elementos personalizantes e outros sociais (Duhart, 2009). Paralelamente, o mesmo recorte temporal dos dias que destaca o prosaísmo da vida que se conta é o que origina outra especificidade dos diários: cada dia é um todo e, ao mesmo tempo, uma parte, transformando o texto em um amontoado de fragmentos que, separadamente, são narrativas completas.

“Escrita do efêmero, o diário é um dia que não tem fim. Não há capítulo final porque todos os são, e nenhum o é”, argumenta Marcello Duarte Mathias (1997, p. 46), o que impede até mesmo a morte de tornar o escrito inacabado¹⁰⁴. Justamente o que parecia reduzir as possibilidades da escrita do diário é o elemento que lhe oferece à

¹⁰³ Cf. Lejeune (1994), Duhart (2009), Blanchot (2005), Mathias (1997), Simonet-Tenant e Didier (*apud* Duhart, 2009).

¹⁰⁴ A conhecida assertiva é de Éric Marty, autor do estudo **L’écriture du jour**, de 1985.

forma maior liberdade quanto aos temas e quanto à estrutura começo-meio-fim. Segundo Didier (*apud* Duhart, 2009), isso se dá precisamente porque não há, nos diários, uma lógica propriamente narrativa. Tal colocação se nos impõe como um problema, já que, como dissemos, lemos **Cuando ya no importe** como um texto romanesco. A questão espinhosa, contudo, não parece residir necessariamente na incompatibilidade entre a forma do diário e o ato de contar; antes, se insinua, em nosso ponto de vista, nos domínios do tempo enquanto instância narrativa: o tempo é manipulado pelo narrador de acordo com seu interesse em contar o que deseja contar. Ao escolher fazê-lo, por exemplo, por meio de um relato comum, delimitará sua perspectiva temporal ao passado, o que implica dizer que a história contada aconteceu antes do momento em que se encontra o narrador quando se reporta a ela. Na materialidade do texto narrativo que é oferecida ao leitor, a construção de uma narração deste tipo que acabamos de comentar deixa as marcas linguísticas de um passado acabado cujos fatos não coincidem com o momento de contá-lo, assim como de uma postura relativamente distante daquele que narra em relação ao que conta. Este conjunto de características – narrador distanciado, fatos do passado, narração *ulterior* (REIS; LOPES, 1988, p. 117), posterior aos acontecimentos narrados - que dão corpo ao que se entende pela forma mais comum da comunicação narrativa é o que estabelece o pertencimento da narrativa à origem épica, à tradição da “palavra contada” (D’ONOFRIO, 2007, p.13).

Entretanto, essa não é a única maneira de comunicar-se narrativamente, como se pode ver nas mais diversas narrativas literárias já escritas e comentadas, e como nos lembra o Dicionário de Teoria da narrativa:

Muito frequentemente a narração é posterior (tempo passado); menos correntemente a narração é anterior (futuro). A narração pode também ser contemporânea do evento, como se fosse um relato momento-a-momento (presente), e pode ainda começar depois de se ter iniciado o evento, mas não antes de ele ter terminado (durativo) (GRAY *apud* REIS E LOPES, 1988, p. 112, grifos nossos).

No caso dos diários, se compreende a narração como posterior, empreendida após o término dos acontecimentos narrados que se encontram num tempo passado, mas não estritamente posterior, porque é característica desses textos a relação com o presente da escrita, ponto a partir do qual se marca o que é passado e também o ponto de intersecção entre o fato narrado e o comentário sobre ele – ou, ainda, o comentário sobre o processo de materialização da escrita. Segundo Genette (1995), tanto nas

narrações que se organizam estruturalmente como diários, como nas que simulam a comunicação epistolar o que se encontra é um tipo de ação narrativa chamada *intercalada*, pois ora se narra o passado, ora reporta-se ao presente de modo que a mescla de tempos e assuntos torna-se um monólogo de aspecto temporal indeterminado, pois a sensação para o leitor é de um passado não tão distante que, num mesmo momento, se dá como atualidade da escrita:

O diário e a confiança epistolar aliam constantemente aquilo a que em linguagem radiofônica se chama o directo e o diferido, o quase monólogo interior e o relato depois feito. Aí, o narrador é ao mesmo tempo ainda o herói e já outra pessoa: os acontecimentos do dia são passado já, e o <<ponto de vista>> pode ter-se modificado; os sentimentos da noite ou do dia seguinte são plenamente do presente, e, nesse ponto, a focalização sobre o narrador é ao mesmo tempo focalização sobre o herói. (GENETTE, 1995, p. 217)

Como se viu, o autor de diários é, na verdade, dois: “es aquel que actúa y se mira actuar, y el que escribe”, nas palavras de Duahrt (2009, p. 64). Sujeito e objeto de sua narrativa (Didier *apud* Duhart, 2009, p. 64) - característica dos escritos de cariz íntimo -, o diarista ao contar os acontecimentos cotidianos relativos a sua vida e comentá-los, numa espécie de balanço de sua existência, o faz trabalhando com passado e presente que correspondem, respectivamente, ao desenvolvimento da ação que se conta e do próprio ato de contá-la – de acordo com Reis e Lopes (1988, pp. 294-297), *tempo da história e tempo do discurso*. Esta dualidade é a estrutura temporal de toda e qualquer narrativa, porque o ato de “pôr-em-intriga” (RICOUER, 2012) implica recortar o tempo do vivido e significá-lo como experiência também simbólica, no sentido em que entendia Walter Benjamin (1994, p. 198) o narrar: “a faculdade de intercambiar experiências”, porque entre a vivência do tempo e as tentativas de apreendê-lo – como fizeram tantos como Santo Agostinho, estudado por Ricoeur (2012) – se interpõem seu caráter abstrato e a finitude do homem. “O mundo exibido por qualquer obra narrativa – diz Ricoeur (1994, p. 15) – é sempre um mundo temporal” pois é de tal maneira que o homem sente o tempo e o dá a conhecer: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo”.

Traço característico da obra ficcional de Onetti – identificado, inclusive, como um dos elementos da literatura de Faulkner, seu *maestro mágico*, que o uruguaio não desenvolveu a partir dos mesmos paradigmas, segundo Corti (2004) – é o tratamento que o escritor dá ao aspecto temporal. Verani (2009, p. 47), partindo da análise da construção do tempo em **El pozo**, mas indicando a possibilidade de percebê-la em

outros textos, constata a existência de quatro planos temporais cujo emprego alternado feito pelo narrador provoca uma “sensación de simultaneidad”¹⁰⁵: tempo concreto ou da ação narrativa propriamente dita; tempo circular das cenas que se repetem, vividas ou imaginadas; tempo imóvel devido à descrição, conformando cenas plásticas; e tempo imaginário dos sonhos e da invenção. Esse modo particular de tratar o tempo na literatura de Onetti é premeditado – até metaficcionalizado, se se pode dizer isso, em **La muerte y la niña**, de 1973, “Que el tiempo no existe por sí mismo es demostrable; es hijo del movimiento y si éste dejara de moverse no tendríamos tiempo ni desgaste ni principio ni finales. En literatura, tiempo se escribe siempre con letra mayúscula” (ONETTI, 2013, p. 363) – e, como dissemos, não vem de Faulkner, mas das leituras de Proust e Joyce que deram o subsídio para que o autor relacionasse sua vontade de retratar “la aventura del hombre” ou “la absurda aventura que significa el paso de la gente sobre la Tierra” (ONETTI, 2009, p. 521) a uma nova forma narrativa, segundo a prerrogativa de uma *literatura sin literatura*. No texto literário de Onetti, o resultado dessa fusão de elementos é a fragmentação, que se dá na maioria das vezes pela ação de um narrador em primeira pessoa que também é escritor, criador, portanto, do ritmo narrativo: a cadência da memória que presentifica o passado e o devaneio imaginativo que prolonga o presente da enunciação, por exemplo, causando a alternância dos tempos comentada por Verani (2009).

Em **Cuando ya no importe** a fragmentariedade já se mostra na forma diarística, numa espécie de dialética de completude-incompletude, assim como já havia aparecido em seu primeiro conto “Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo” (1933) na construção dos planos de ação, de imaginação e de memória da personagem Víctor Suaid que constituem a paisagem interna e externa da relação indivíduo-cidade; e, posteriormente, em **El pozo** (1939), no exercício compositivo de Linacero que, no período de uma noite, escreve suas memórias de maneira quase diarística, mas também fragmentária pela intersecção do lembrado e do efabulado¹⁰⁶. Como já dissemos, cada

¹⁰⁵ Também Cosse (1994, p. 89) percebe o efeito de simultaneidade: “la temporalidad se desdibuja y al menos en el plano más particularizado de los hechos, se produce la impresión de que lo necesariamente sucesivo, en la memoria evocadora se vuelve simultáneo”.

¹⁰⁶ Em outras palavras, a fragmentação presente no conto de 1933 e no romance de 1939 parece ser fruto da influência que James Joyce exerceu sobre o leitor-escritor Onetti, cujo peso se pode verificar ao longo de toda a obra do uruguaio. De “Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo” para **El pozo**, vemos a passagem do exercício mental da efabulação para o exercício da escrita, inaugurando o elemento do narrador-escritor, que nos parece ser um traço marcante da poética onettiana e, além de uma chave de leitura para muitos de seus textos, pensamos ser uma ponte entre os escritos iniciais – em consonância temática e temporal com os artigos de *Marcha* – e **Cuando ya no importe** (1993).

entrada do diário representa um dia e um texto completo ao mesmo tempo em que é uma parte de um todo mais amplo. Do ponto de vista da organização temporal, como viemos comentando, há uma primeira divisão entre o passado – tempo das peripécias retratadas no diário – e o presente da escrita, marcado pelas formas verbais do presente do indicativo e que coincidem com um hábito do narrador-escritor Carr de pensar sobre o que está escrevendo e sobre como é difícil lembrar ou escrever o que se quer. Assim como Verani, vemos nessa bipartição inicial uma nova divisão dos tempos, num desdobramento que complexifica o tratamento do tempo. Carr maneja ao menos duas espécies de tempos passados: pela narração posterior, apresenta os fatos ocorridos antes do momento da enunciação, seja os eventos mais próximos seja os mais longínquos dela, como no exemplo a seguir, retirado da primeira página do romance: “Participábamos, reñíamos y adornábamos con nuestras risas las frases ingeniosas” (CYNI, p. 11); e o tempo passado usado para compor cenas de descrição ou tecer comentários – muitas vezes irônicos – sobre outros personagens, lugares ou situações. Para ilustrar esta modalidade, escolhemos um trecho mais longo:

Más tarde y coreando la magnificencia del poema, colocaban sobre el polvo zapatos charolados los representantes del cinismo cruel, los ricos, los terratenientes, los exprimidores de peones que se llamaban y se hacían llamar las fuerzas vivas de la nación. Ignoraban éstos, como ignoraban todo porque habían nacido en cunas de codicia; todo aparte del precio de cereales, vacas y lanas. Ignoraban que quien nació para vintén nunca llega a medio real. Ignoraban que la que nació para provincia nunca llega a ser país. [...] Éstos eran los portadores de cirios de llamas palpitantes, ayudando en la noche, sin necesidad, al calor creciente. (CYNI, p. 35)

Neste exemplo, destaca-se uma característica muito comum do estilo de Onetti a que já aludimos, citando Linares (2013): natureza prologal dos relatos do autor. Na cena em questão, o narrador Carr se encontra, na estrada que liga Santamaría Nueva a Santamaría Este, com uma procissão¹⁰⁷ de fiéis rumo à igreja da localidade. Descreve irônica e ferozmente alguns dos presentes ligados às classes dominantes e dessa maneira compõe uma cena estática, porque, por mais que houvesse o movimento do grupo ao deslocar-se, o conjunto dos elementos não tem foco nas ações, mas na impressão do narrador a respeito do que vê. Este estilo de narração que afirmamos ser típico dos narradores de Onetti se dá, ainda, na representação do tempo presente, que também, a

¹⁰⁷ Nesta cena, os fiéis entoam um hino religioso ao deus Brausen “Señor Brausen/por tu amor/pon la lluvia/y quita el sol”, narrador protagonista do romance **La vida breve** e criador da cidade de Santa María.

nosso ver, possui duas modalidades, a saber: um tipo que alude a ações ocorridas simultaneamente ao momento de enunciação do narrador (narração simultânea, segundo Reis e Lopes, 1988) “Queda el misterio de la carne siempre fresca aunque la lancha del proveedor atraca para nosotros sólo un día por semana. Y queda otro misterio. Me digo que por hoy basta. Estoy cansado y aquí las noches son muy frías.” (CYNI, p. 128) ou que, ao menos, aparentam ser pelo tratamento linguístico dado; paralelamente, para caracterizar o tempo presente, há, ainda, outro traço tipicamente onettiano: recorrência de reflexão metanarrativa por parte do narrador-escritor

Me resulta fácil empezar estos apuntes pero no sé si podré cumplir la autopromesa de continuar apuntando diariamente. Porque ignoro adónde voy y para qué me llevan. (CYNI, p. 18)

Escribo y repaso esta fecha con el bolígrafo último modelo que compré en el tinglado del viejo Lanza¹⁰⁸. Es una fecha que me gustaría tenerla inmóvil durante la farsa de los días que se acumulan y reclaman su lugar y desean sustituir y ocupar vacíos el sitio que encabezan estos apuntes. (CYNI, p. 117)

Uma outra maneira possível de analisar a fragmentariedade temporal do relato a partir da alternância dos tempos é não dividir a enunciação em passado e presente, mas sim em tempos, digamos, estáticos ou imóveis, por um lado, e móveis ou dinâmicos, por outro. Por esta visão pode ser mais facilmente perceptível a superposição de planos narrativos e a complexidade da construção narrativa de Onetti, muito influenciada pelas modificações técnicas no cinema em seus anos de iniciação literária nos anos 1930 – como a representação do simultâneo e do movimento - e pelas obras de escritores vanguardistas que interiorizaram a literatura – também estes instigados pelas renovações técnicas da sétima arte –, que trouxeram o homem urbano para o centro de suas histórias e, a partir deles, criavam uma visão pessoal e intransferível da vida e do mundo ao redor – uma realidade entre tantas possíveis.

À parte a sua implicação enquanto instância da narrativa em **Cuando ya no importe**, o tempo também se erige como tema, segundo o olhar individual do narrador Carr. Como já dissemos anteriormente, o diário de Carr não possui as referências anuais, mas, pela ordem dos dias e meses, se intui que alguns anos se passaram, talvez uma década, levando em consideração, ainda, o crescimento da personagem Elvirita - que é uma criança quando Carr a conhece na casa onde se instala para dirigir a obra da represa em Santamaría e, ao final da narrativa, é descrita pelo narrador como uma

¹⁰⁸ Lanza é mais um dos personagens que aparecem em repetidas narrativas de Onetti.

“señorita”, ao passo que Carr se descreve como envelhecido e com problemas de saúde advindos da idade. A visão particular do narrador sobre o tempo aparece no texto desde o começo do relato, mas se intensifica com sua chegada à Santamaría, reaparecendo repetidas vezes até o fim, e se baseia na ideia de que a vida não tem sentido e o tempo, por consequência, também não.

Já no início de sua estadia em Santamaría afirma que “Pasaron meses rellenos por la monótona reiteración de los días” (CYNI, p. 23). Segundo as datas indicadas no diário, dois anos depois a sensação frente a passagem do tempo não foi amenizada, ao contrário: “El almanaque en la pared, tan visitado por las moscas, adornado con dibujos de escenas campesinas, ya había envejecido o muerto y persistía en mentir con sus fechas nombrando días que ya eran difuntos anónimos enterrados para siempre en una fosa común” (CYNI, p. 86). O ponto extremo da relação Carr-tiempo se dá na emblemática cena de seu exílio em uma ilha anônima – “santa helena personal” (CYNI, p. 135), quando deixa cair seu amontoado de folhas fazia suas anotações do diário:

Pero, acaso por la alegría de no haber sido exiliado a la noche oscura de la nada, aflojé los dedos y los apuntes se desparramaron por el suelo. Cuando los recogí y traté de organizarlos sobre la mesa intuí que no les falta razón a los que dictaminan la inexistencia del tiempo. Barajé con melancolía tantos días, meses y tal vez años confundidos, sin esa gradación cronológica que ayuda sin que lo sepamos a creer, débilmente, que hay cierta armonía en esta reiterada, incansable <<persuasión de los días>>. (CYNI, pp. 126-127, destaque do autor.)

Carr afirma que o tempo como categoria exata e lógica não existe. A cronologia seria mais uma convenção e como tantas outras uma invenção a que podemos ou não acreditar e seguir. Este ponto de vista pessimista e desencantado a respeito da existência humana perpassa toda a narrativa de Carr e dialoga diretamente com o restante da obra de Onetti. Chama a atenção, nesse sentido, certa relação temática explicitada pela citação de um livro de poemas do poeta argentino Oliverio Girondo – no caso, *Persuasión de los días* – feita aos moldes da poética intertextual de Onetti: sem explicitar as fontes, tratado como devaneio ou como ditado popular ou, ainda, como máximas de “amigos” que são, por vezes, personagens de textos que admirava ou os próprios autores de seu paideuma. Não é a primeira vez que Girondo aparece em uma narrativa do uruguaio. Se considerarmos, como Genette (1989), que os paratextos¹⁰⁹ são

¹⁰⁹ Nas palavras de Genette (1989, pp. 11-12) “*paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos

significantes intertextuais, não se pode esquecer que **La vida breve** foi dedicado a Norah Lange e Gironde, e seus nomes dividem a página com um fragmento de Walt Whitman.

Persuasión de los días, publicado em 1942, significou para a obra de Gironde, marcada, no início, pelo fervor de modernidade vanguardista, uma mudança de tom, “[de] la elástica y abigarrada corteza de *Veinte poemas* se ha llegado a la visión de un mundo degradado por la miseria social y la miseria del espíritu. Se ha pasado de un universo físico a un universo moral. Persuasión de los días es el paso de la geografía a la ética”, no parecer de Enrique Molina (1996, p. 21, grifos do autor), que prefaciou a obra completa do poeta para a Losada em 1968. É justamente esta a atmosfera de angústia¹¹⁰ de quase todas as narrativas de Onetti, com exceção do primeiro conto, de 1933, mas que já se mostra como tema, ainda que timidamente, a partir dos contos “El posible Baldi” e “El obstáculo”, ambos anteriores a **El pozo**. No poema “Ejecutoria del miasma”, de Gironde, por exemplo, parece-nos que se condensa a imagem poética que simboliza a relação do homem com sua existência absurda e maligna tal como a que desafia Carr ao longo de suas linhas textuais, experiência esta que se emaranha com a percepção que ambos, eu lírico e narrador, têm a respeito do tempo, uma vez que este é o ente que permite, por sua condição, o estabelecimento da aura de desintegração:

Este clima de asfixia que impregna los pulmones
de una anhelante angustia de pez recién pescado.
Este hedor adhesivo y errabundo,
que intoxica la vida
y nos hunde en viscosas pesadillas de lodo.
Este miasma corrupto,
que insufla en nuestros poros
apetencias de pulpo,
deseos de vinchuca,
no surge,
ni ha surgido
de estos conglomerados de sucia hemoglobina,
cal viva,
soda cáustica,
hidrógeno,
pis úrico,
que infectan los colchones,
los techos,
las veredas,
con sus almas cariadas,
con sus gestos leprosos.

tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende”.

¹¹⁰ Sobre este tema em específico, ver Guethi & Alves-Bezerra (2016).

Este olor homicida,
 rastrero,
 ineludible,
 brota de otras raíces,
 arranca de otras fuentes.

A través de años muertos,
 de atardeceres rancios,
 de sepulcros gaseosos,
 de cauces subterráneos,
 se ha ido aglutinando con los jugos pestíferos,
 los detritus hediondos,
 las corrosivas vísceras,
 las esquiras podridas que dejaron el crimen,
 la idiotez purulenta,
 la iniquidad sin sexo,
 el gangrenoso engaño;
 hasta surgir al aire,
 expandirse en el viento
 y tornarse corpóreo;
 para abrir las ventanas,
 penetrar en los cuartos,
 tomarnos del cogote, empujarnos al asco,
 mientras grita su inquina,
 su aversión,
 su desprecio,
 por todo lo que allana la acritud de las horas,
 por todo lo que alivia la angustia de los días.
 (GIRONDO, 1996, pp. 205-206)

Queremos sublinhar, sem nos delongarmos na análise o poema de Girondo, o efeito causado, por um lado, pelo uso de vários verbos no presente ou no infinitivo combinados com um número significativo de versos sem verbos, os quais em conjunto vão conformando a cena de angústia e asfixia, potencializada pela sensação de repetição e permanente presentificação. Uma hora após a outra, um dia após o outro por um período que não se pode determinar racionalmente, porque a ação do tempo não se dá numa lógica causal ou com significados palpáveis. Ao contrário, é pela sucessão de eventos corpóreos repugnantes que o eu lírico sente – na pele, nas entranhas – a passagem do tempo. Mais que um acontecimento, o que se descreve é um sentimento generalizado e ininterrupto de mal-estar que transita entre a matéria corporal e a mental e, depois de assolar a dinâmica da vida, materializa-se num ente capaz, ainda, de desdenhar aquilo que mitiga sua ação atroz.

O que de mais repulsivo e doloroso – física ou simbolicamente – se apresenta ao eu lírico é aquilo que mais lhe confere características humanas. O incômodo físico relembra a existência de um corpo determinado a partir de suas funções orgânicas; e o

atafego da existência, por sua vez, alude à realidade da consciência, que é a medida mesma do que é mais humano.

Nesse sentido, segundo a leitura que fazemos deste poema em consonância com a temática onettiana e, mais especialmente, a de **Cuando ya no importe**, o ser que se corporifica e pode controlar, para além da dinâmica da vida no âmbito do corpo, dos fluidos e dos sistemas orgânicos, agora, os destinos, é o absurdo camusiano da existência humana, do qual não se escapa a não ser pela morte.

4.4. O mito de Sísifo: A escrita do absurdo – o absurdo da escrita

É preciso dizer, de antemão, que o ímpeto de promover uma leitura intertextual partindo do ensaio **O mito de Sísifo**, de Albert Camus adveio de uma menção direta, como muitas outras ao longo do romance, do título do texto na longa passagem que citaremos a seguir:

5 de septiembre

Alguna vez, movido por una tortuosa forma de la cobardía, por eludir sin comprometerme, por la vieja tentación de zambullir guardando la ropa, mascullé ante Díaz Grey un indeciso remordimiento por estar participando en repartir decadencias y muertes.

El médico me desconcertó diciendo:

- Un drogadicto, como un alcohólico, es un suicida. Está ejerciendo su derecho indiscutible a practicar un suicidio al ralentí. El alcohol no está prohibido porque los gobiernos son socios de los fabricantes. Cobran sus ganancias mediante impuestos. Lo mismo digo del tabaco. Cuando prohíban el suicidio renunciaremos a los camiones.

No exactamente con estas palabras fue lo que dijo. Al despedirme me regaló un libro llamado *El mito de Sísifo*. Hace unos días empecé a leerlo. (CYNI, pp. 115-116)

Neste fragmento do diário, Carr narra um episódio com Díaz Grey. O médico estava por trás das operações de contrabando com as quais Carr, depois de concluídas as obras da represa, passará a colaborar. Num momento de questionamento moral, o narrador acredita que seu trabalho contribui para a repartição de “decadencias y muertes”, mesmo que não pense necessariamente em abandonar um negócio tão lucrativo. A resposta de Díaz Grey o surpreende – ainda que não surpreenda o leitor familiarizado com as opiniões dessa personagem – porque lhe soa um tanto quanto mórbido um médico tratar a relação vida e morte de tal maneira. O que importa aqui, na

verdade, é a menção que faz Díaz Grey à liberdade dos indivíduos de escolher tirar a própria vida ou não, e a maneira como desejam fazê-lo.

Esta ideia de liberdade está presente na leitura que Camus faz do mito de Sísifo. De acordo com o Pierre Grimal (2005, pp. 422-423), em seu **Dicionário da mitologia grega e romana**, Sísifo é conhecido por sua astúcia. Esta mesma habilidade que lhe concedeu algumas benesses - como a nascente de um rio em sua cidade, Corinto, por ter delatado a Asopo, pai de Egina, o rapto de sua filha cometido por Zeus; como quando pôde, por sua inteligência, enganar Tânato e fugir dos infernos onde Zeus, descoberto pelo rapto de Egina, o havia enviado; ou ainda, quando enganou o próprio Hades e voltou ao mundo dos homens, prometendo apenas cobrar uma promessa e castigar os culpados - o conduziu a seu castigo eterno: nos infernos de Hades, Sísifo rola, montanha acima, uma pedra gigantesca que, ao atingir o cume, lhe escapa, voltando ao solo, obrigando-o, assim, a recomeçar, infinitamente, seu trabalho inútil e absurdo. Herói trágico do absurdo, Sísifo é, para Camus, a metáfora da existência humana, que se define pelo paradoxo da consciência que permite ao ser humano tudo quanto possa forjar e, por isso mesmo, não pode se furtar do conhecimento doloroso de sua própria situação absurda.

Camus, dessa maneira, concebe a vida humana como absurdo, uma vez que aquilo que nos distingue do mundo é a consciência da própria condição, motivo pelo qual se instaura, entre esta percepção e a realidade, uma espécie de divórcio perpétuo, “[e]s este divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, [mi] nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena” (CAMUS, 1995, p. 69). Nesta concepção de mundo, impera, talvez como causa dessa ruptura, uma “absurdidad particular” que é a própria existência de deus. Camus nos adverte: “o bien no somos libres y Dios todopoderoso es responsable del mal, o bien somos libres y responsables, pero Dios no es todopoderoso” (p. 77). Se aceitamos que não há o impedimento de um ser que tudo comanda, a liberdade do ser humano passa a ser um dos pilares do absurdo de viver, pois, como a imortalidade não lhe atinge, sua única certeza é a de ser um condenado a morte (“En la carrera que nos precipita cada día un poco más hacia la muerte [...]”, pp. 20-21).

Por ser livre e ter a morte como sua única verdade incontestável – todas as outras são relativas, diz Kierkgaard, citado por Camus -, o suicídio é uma alternativa ao absurdo, porque “no puede existir absurdo fuera del espíritu humano” (p. 48), já que a percepção do absurdo “nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el

silencio irrazonable del mundo” (p. 44). Díaz Grey parece ter consciência dessa questão filosófica quando responde a Carr, aparentemente de maneira casual, referindo-se à liberdade dos outros em decidir como vivem e se querem viver, e a sua própria liberdade em escolher vender morfina e drogas contrabandeadas, colaborando diretamente ou não para o suicídio de outrem. Confirma-se, com efeito, para o leitor, quando se pode ler, páginas a frente, transcritas no diário do narrador duas cartas. Uma do médico, em que se intui seu suicídio e outra de Elvira, que o confirma:

Amigo Carr:

unas líneas para **decirle adiós** y para tratar de disminuir una deuda a la que llamaré, con perdón de la grosería, **metafísica**. Tal vez usted no me entienda y espero que no trate de adivinar. [...] **Estoy mirando la nada y allí no hay tradiciones ni moral ni moralinas**. Perdón si daño. (CYNI, p. 166, grifos nossos.)

Querido:

supe del suicidio. Acaso mi carta era demasiado cruel.
(CYNI, p. 167)

De acordo com Camus, o suicídio é uma solução ao absurdo, em certa medida, porque o absurdo é a própria condição humana e eliminá-lo é eliminar a existência do homem. Por isso, aqueles que não optam pelo suicídio são sujeitos absurdos, “la razón lúcida que comprueba sus limites” (p. 68):

El hombre absurdo entrevé así un universo ardiente y helado, transparente y limitado en el que nada es posible pero donde todo está dado, y más allá del cual sólo están el hundimiento y la nada. Entonces puede decidirse a aceptar la vida en semejante universo y sacar de él sus fuerzas, su negación a esperar y el testimonio obstinado de una vida sin consuelo. (CAMUS, 1995, p. 81)

Nesse sentido, Carr é um homem absurdo. De sua experiência consciente com o tempo (“Pertenece al tiempo, y a través del horror que se apodera de él reconoce en aquél su peor enemigo”, CAMUS, 1995, p. 28) e com o prosaísmo da vida (“la cadena de los gestos cotidianos se rompe, [...] es el primer signo de la absurdidad”, CAMUS, 1995, pp. 26-27), nasce o absurdo (“que es necesariamente un divorcio”, CAMUS, 1995, p. 47) próprio de sua condição humana e consciente¹¹¹ da qual não se furta. Nas primeiras páginas de seu diário, quando ainda está em Monte à espera da confirmação de sua

¹¹¹ Para Camus (1995, p. 54), comentando as ideias de Chestov, o que há de mais paradoxal na condição humana é o que mais se lhe atribui de humano: a conformação da consciência. “Nuestro deseo de comprender, nuestra nostalgia de absoluto no se explican sino en la medida en que, justamente, podemos comprender y explicar muchas cosas. Es inútil negar absolutamente la razón. Tiene su orden en el cual es eficaz. Ese orden es, precisamente, el de la experiencia humana. De ahí que queramos aclararlo todo. Si no podemos hacerlo, si lo absurdo nace en esa ocasión, es justamente del choque de esta razón eficaz pero limitada y de lo irracional que renace siempre”.

mudança ao “país desconocido” (Santamaría), Carr faz uma anotação que pode passar despercebida por ser anterior ao encontro com Díaz Grey, à convivência das personagens e à morte do médico. Escreve Carr em um 12 de abril, como sempre sem referência anual: “Mi situación em Monte es muy mala y bordea la angustia, en que no acepto entrar porque me ayuda siempre el recuerdo de un amigo de mucho tiempo atrás llamado Kirilov o algo parecido. Sé que lo expulsaron de su partido” (CYNI, pp. 18-19). Uma vez mais Onetti lança mão de sua poética da intertextualidade, transformando em uma lembrança de Carr o que, na verdade, faz parte de uma outra ficção: Kirilov é o personagem suicida de *Os demônios* (1872), de Dostoievski, e a quem Camus dedica uma seção em seu ensaio sobre o mito de Sísifo a que nos referimos.

Carr, sujeito absurdo, se tomarmos como base as ideias de Camus, se difere da absurdidade de Kirilov porque não aceitou ceder à angustia que o espreitava, ou seja, não saltou pela via do suicídio – tema sobre o qual a personagem dostoiievskiana elaborava teorias. Para além disso, e é o que mais nos importa aqui, Carr aceitou sua condição de sujeito consciente - e, por isso, absurdo – e se rebelou, o que quer dizer que decidiu defender o absurdo e colher sua porção de “felicidade metafísica”. Como Sísifo do mito, o homem absurdo retira de sua própria condição a matéria para a luta que já sabe, de antemão, vencida e inútil. Enveredar pelo caminho do gozo do absurdo, segundo Camus, é uma rebelião – outro pilar do absurdo – e a maior delas é a criação. Diz:

La busca pueril del olvido, el llamamiento de la satisfacción no hallan ahora eco. Pero la tensión constante que mantiene el hombre frente al mundo, el delirio ordenado que le impulsa a acoger todo le dejan otra fiebre. **En este universo es la obra la única probabilidad de mantener la propia conciencia y de fijar en ella las aventuras. Crear es vivir dos veces.** (CAMUS, 1995, p. 126, grifos nossos)

Pode-se conjecturar que Carr não é um criador ou um escritor, pois o diário configura-se como um texto íntimo sem pretensões literárias. Há em seu relato, entretanto, algumas marcas de que aquilo que escreve é uma invenção para si mesmo – ainda que pudesse não ser essa a intenção primeira da personagem. Analisamos na sequência alguns traços da escrita do narrador como criador absurdo, pautado por Camus.

4.4.1. Carr narrador-escritor: criador absurdo

Uma das características do criador absurdo, para Camus, é a consciência da inutilidade da criação a que se dedica e uma espécie de desapego do resultado, pois seu interesse centra-se no desenrolar do processo de elaboração da obra absurda. Como não se lhe apresenta escapatória à existência humana, metaforicamente eternizada na figura de Sísifo que rola, em direção ao cimo da montanha, sua enorme pedra, o criador absurdo decide – não optando pelo suicídio – gozar sua situação absurda. Camus não chega a afirmar que o criador absurdo o é, no limite, porque ao criar reproduz, em outro nível, o absurdo, duplicando-o, mas não deixa de sugerir isso ao dizer que a criação artística é a maneira mais eficaz de gozar o absurdo. Em outras palavras, gozar o absurdo é saber-se consciente de que a experiência da vida humana limita-se a não ter ou produzir sentido, e dar de ombros, sem dar importância ao caos e, ainda, simular o absurdo inventado, inútil e excessivo: “La obra absurda ilustra la renuncia del pensamiento a sus prestigios y su resignación a no ser ya más que la inteligencia que hace funcionar las apariencias y que cubre con imágenes lo que no tiene razón” (CAMUS, 1995, p. 131). Por ser romancista – ainda que não afirme sê-lo ou que procede a relação que fazemos entre seu ofício e sua opinião – Camus acredita que, dentre as artes, a do romance é a que mais pode se aproximar de seu conceito de criação absurda porque é, para ele, a mais intelectualizada e a que se conforma pela construção de um mundo próprio, que “tiene su lógica, sus razonamientos, su intuición y sus postulados” (CAMUS, 1995, p. 133). Onetti, citando Joyce em artigo de 1966, publicado no *Semanario Marcha*, também acreditava que a literatura – especialmente o romance – “era y es la más importante y rica de todas las formas de expresión de ese juego, **sin sentido demostrable**, que llamamos arte (ONETTI, 2009, p. 520, grifos nossos), uma vez que sua visão sobre a existência já se baseia na ideia de absurdo de Camus¹¹²: “Básicamente la sensación de que todo es inútil. Yo creo que todas las filosofías son <<cuentos chinos>>; me quedo con Schopenhauer. [...] lo acusan de

¹¹² Não se tem registro do que sugerimos, mas é possível que Onetti tenha lido o texto de Camus ainda na década de 1940, ou na década de 1950, pois, como afirma Cruces Colado (2006), várias obras do filósofo haviam sido traduzidas para o espanhol entre os anos 1940-1960, com o objetivo de circularem no continente americano, já que a Espanha, naqueles anos dominada pelo franquismo, censurou a publicação de um opositor do regime. Paz Leston (2010) comenta a profícua troca intelectual, durante os anos 1940, entre Camus e Victoria Ocampo, que resultou em contribuições à Revista **Sur** e nas traduções de sua obra que editora argentina realizou, além de uma visita conturbada a Buenos Aires em 1949 – quando teve sua palestra sobre liberdade de expressão censurada pelo governo.

pesimista... y los que lo acusan, ¿no van a morir también?” (ONETTI, 2009, p. 1016). Ainda que Onetti, salvo engano, nunca tenha se preocupado em destacar sua concordância com as opiniões a respeito de literatura expressas por Julio Cortázar, cabe lembrar, aqui, que o escritor argentino, em “Situación de la novela”, indicou o romance de sua época como gênero privilegiado para representar o tema da existência humana como absurdo: “[...] si la novela clásica relato el mundo del hombre, si la novela del siglo pasado se preguntó gnoseológicamente el *cómo* del mundo del hombre, esta corriente que nos envuelve hoy busca la respuesta al *por qué* y al *para qué* del mundo del hombre” (CORTÁZAR, 1952, p. 240, grifos do autor). Segundo nossa leitura, as considerações de Cortazar funcionam como um teorização do que Onetti, avesso à erudição, realizava narrativamente.

Passemos, agora, a Carr, narrador-escritor absurdo.

Ao longo do romance **Cuando ya no importe**, o leitor, sucessivamente, vai se questionando se o narrador, ao escrever seu diário, está comprometido em relatar os fatos tal como o ocorreram ou se permite que sua imaginação interfira em seu processo de escrita. Isso se deve, ao menos, por duas razões: Carr tem dúvidas sobre sua própria identidade e parece construí-la aos poucos na medida que a registra no papel – que a cria? – e se comporta como alguém que tem consciência de suas criações. Transcrevemos na sequência trechos em que o narrador fala de si mesmo sem certeza de quem é

Pude echarme en la hamaca y boca arriba, recuerdo, **me asaltaron las preguntas que nunca supe quién las hacía. Comencé** interrogando quién soy, porque no soy otro y **estuve repitiendo mentalmente** un número infinito de veces mi nombre verdadero, **hasta que perdió el sentido y lo siguió un gran vacío blanco** en el que **me instalé** sin violencia y **era el ser y el no ser**. (CYNI, pp. 128-129, grifos nossos)

Anteriormente havíamos comentado que Carr afirma não se chamar assim e narra mais de uma situação em que outros personagens confirmam esse fato (“Yo tengo mucho que hablar con este señor que se sigue llamando Carr”, p. 43, por exemplo). Sem um nome que o identifique ou ocultando um outro nome que seria o real¹¹³, Carr cumpre cada vez menos as convenções do gênero diário (lembramos que ele não respeita o calendário). No primeiro trecho que citamos, Carr narra um dos momentos em que foi acometido por um mal-estar físico que foi se transformando em psíquico,

¹¹³ Carr – Juan Carrlos Onetti ou, ainda, Carreño – Larsen, Juntacadáveres: “Decile al chofer que vamos a lo de Carreño. Decile que sos amigo de Carreño. Larsen – agregó, casi llorando” (ONETTI, 2008a, p. 149).

culminando em uma crise de identidade. Destacamos a mudança de versão dos fatos que acompanha o acesso de Carr: num momento ele não sabe quem faz as perguntas existenciais que ouve em sua mente e, na sequência, narra a ordem de suas próprias ações. Esta passagem parece-nos simbólica da construção de um Carr personagem por um narrador que é ou não é Carr. Um narrador que inventa outro para si mesmo e repete, como na cena descrita, nomes e acontecimentos com a intenção de autenticar uma versão e, após a crise, depara-se com um “vacío blanco” que não deixa de remeter ao espaço em branco de uma página ainda não preenchida, onde Carr afirma se instalar e onde é e não é. Vejamos o segundo fragmento:

Anoto un pequeño incidente que me ocurrió ayer porque **sin quererlo le atribuí significado**. Tal vez sucedió para clausurar algo o acaso para iniciar. [...] no era imposible que el islero hubiera robado mis documentos. **Sin los papeles yo dejaba de ser Carr y si no era Carr no era nadie**. (CYNI, p. 126, grifos nossos)

Assim como no excerto anterior, a referência a si mesmo e aos documentos é ambígua. *Papeles* em espanhol, assim como papéis em português, pode ser um sinônimo para documentos de natureza vária, mas não deixa de significar um conjunto de folhas de papel – não necessariamente preenchidos - também de qualquer espécie. No limite, os papéis de Carr, nesta cena que antecede a da queda e da confusão dos escritos a que já nos referimos, podem ser, em si, o seu diário, espaço da escrita e invenção de si em que se atesta sua identidade e sua existência enquanto Carr; suporte que também comporta espaços em branco para a escrita/invenção do porvir ou, nas palavras de Carr para “escribir apuntes que serían siempre sobre hechos futuros, nunca sucedidos” (CYNI, p. 134). Neste ponto, vemos um dos traços mais característicos da poética de Onetti que é a ambiguidade provocada pelo manejo do discurso do narrador cujo ato de narrar é recorrentemente inconclusivo. Não se narra para descobrir ou provar algo. Narra-se (a si e ao mundo, como veremos a seguir) pelo prazer de transformar em texto, em materialidade a experiência – ainda que seja uma experiência efabulada (“Escribo, con toda franqueza, que me es imposible saber o inventar en qué año, a qué altura de la edad de la niña [...]”, p. 96). Narra-se, segundo a visão camusiana de absurdo, porque criar é viver duas vezes, é a consciência máxima do absurdo: “Todos [los creadores absurdos] tratan de imitar, repetir y recrear la propia realidad. Terminamos siempre por tener el rostro de nuestras verdades. Para un hombre apartado de lo eterno la existencia entera no es sino una imitación desmesurada bajo la máscara de lo absurdo. La creación es la gran imitación” (CAMUS, 1995, p. 126).

Nesse movimento de escrever sobre si e inventar-se, Carr envolve toda uma rede de personagens e histórias aos quais vai oferecer um tratamento narrativo semelhante ao seu. Apesar de frequentemente se queixar da dificuldade de manter a promessa de registrar o passado no diário e da dificuldade inerente à ação de contar, Carr não diz que não sabe como fazê-lo, mas que está cansado ou bêbado demais para narrar os sucessos ou, ainda, que não vale a pena porque certos acontecimentos não são relevantes. Diferentemente de Eladio Linacero, narrador de **El pozo**, que enfatiza seu despreparo e sua busca de um estilo, Carr aparenta dominar técnica de narrar – porque aprendeu lendo?; porque, na verdade, é o inventor de toda a história de Santa María?), mas não leva a cabo a empreitada a que se dispôs com a frequência própria do gênero diarístico, porque é, como o criador absurdo descrito por Camus (1995, p. 130), desinteressado da finalidade da obra e da finalização dela. Se compararmos Carr a outros narradores-escritores criados por Onetti, encontraremos a relação *desinteresse pela criação enquanto produto vs. interesse pela criação enquanto processo* como uma constante temática, que acaba por se transformar, também, em elemento de estruturação das narrativas.

Transcrevemos abaixo alguns trechos nos quais se destaca a ação do narrador Carr como criador.

En el principio, después de huir de Monte, tristeza y peligro, luego de atravesar **el río de barro y de sueñera**, luego de remontar otro río, **más estrecho y cuya tradición está hecha de amenaza y suicidio**, desemboqué en un amanecer sanmariano. (CYNI, p. 19, grifos nossos)

Do fragmento acima, gostaríamos de chamar a atenção principalmente para as partes em negrito, nas quais se percebe o emprego da intertextualidade, recorrente na literatura onettiana, como viemos dizendo. O uso desse recurso por si mesmo denota preocupação pelo estilo, seja pelo diálogo que corrobora sentidos ou opiniões – é o caso da citação de **Persuasión de los días**, de Gironde -, seja por uma espécie de subversão paródica que pode, propositadamente, prejudicar a percepção do jogo intertextual. O interessante aqui é que o processo de caracterização da paisagem, elemento básico de textos literários, é, ao mesmo tempo, a narração de uma espécie de percurso literário de Onetti pela tradição rio-platense, condensada, é claro, na simbologia do rio. O primeiro rio é, na narrativa de **Cuando ya no importe**, aquele que separa Monte(vidéu) - de onde foge Carr em busca de uma vida menos miserável - da “gran capital transformada entonces en cabecera del Tercer Mundo” (CYNI, p. 13). Por meio da caracterização que

remonta ao verso do poema de Borges, “Fundación mítica de Buenos Aires”¹¹⁴, este “río de barro y de sueñera” não é apenas o Rio da Prata – claramente observável - que divide geograficamente as reais Buenos Aires e Montevideú; é, ademais, um caminho possível de se seguir no interior da tradição literária da região. Carr, no entanto, como se vê, atravessa esse rio em direção – e aqui atravessar pode significar *passar por algo o penetrando de uma ponta a outra*, ou seja, não se chega a outra margem incólume; além de simplesmente *passar por* – à Santamaría, levado pelo novo empregador. Antes de chegar, entretanto, passa ao largo de outro rio, “más estrecho y cuya tradición está hecha de amenaza y suicídio”. Este segundo rio alude àquele criado por Brausen, aos olhos do leitor, em **La vida breve**, para compor a paisagem da cidade de Santa María. É mais estreito que o primeiro porque, seguindo a metáfora do rio como tradição, foi criado muitos anos depois e, sendo ficcional¹¹⁵ na medida em que vai sendo gestado pela enunciação do narrador-escritor Brausen, faz nascer uma outra tradição: a poética particular de Onetti, aquela a que buscava e, ao encontrar, transformou em tom narrativo, em universo ficcional autossuficiente. Nesse microcosmo sanmariano, “amenaza y suicídio” são elementos da visão própria do escritor a respeito do absurdo da existência humana - tema que privilegiou -, além de, pontualmente, serem constantes temáticas de várias histórias sanmarianas¹¹⁶. Como se viu, a tradição literária “sanmariana” é intertextual e, em certo sentido, fechada em si mesma, como apontaram vários críticos. No caso de **Cuando ya no importe**, em especial, essa configuração temático-narrativa se exacerba, mas não torna o texto romanescosco ilegível por sua hermeticidade; pelo contrário, tem-se abertura como resultado dos “sobre-sentidos”, nas palavras de Eco (1965, p. 47), construídos pelas camadas discursivas dos jogos intertextuais. A falta de um sentido unívoco, a sensação de ambiguidade e incerteza se

¹¹⁴ Os versos, no original de Borges, são: “¿Y fue por este río de sueñera y de barro/que las proas vinieron a fundarme la patria?”. O poema faz parte do livro **Cuaderno San Martín**, de 1929.

¹¹⁵ Os críticos de Onetti sempre quiseram encontrar um referente geográfico para Santa María e perseguiram cada detalhe da cidade nas histórias que o escritor foi publicando, até que se assentou afirmar que se trata de uma localidade rio-platense, que guarda características de ambos lados do rio. Onetti, por sua vez, não contribuía para esse tipo de investigação em sua obra. Uma vez, no entanto, afirmou, em entrevista a Maria Angélica Petit e Omar Prego (ONETTI, 2009 [1974], p. 1003), “busqué un intermezzo” entre os dois locais onde viveu. Em entrevista a Maria Esther Gilio (2009 [1979], p. 73) Onetti ofereceu esta bonita resposta: “Si Santa María fuera una ciudad real yo no tendría otra salida que crear una ciudad melancólica con mar y viento a la que llamaría Montevideo”. Em ambas as ocasiões Onetti relembra o período em que viveu em Buenos Aires, nos anos 1940-1950, sem poder voltar definitivamente a Montevideú por questões financeiras e sem possibilidade de visita-la por impedimento político.

¹¹⁶ Para mais informações sobre suicídio na literatura de Onetti, ver Jiménez Tobón (2016), Aínsa (2009) e Quesada Gómez (2009). Tobón e Quesada também estabelecem a relação entre alguns personagens de Onetti e a noção de absurdo de Camus. Machado (2006) relaciona o romance **Juantacadáveres** (1964) à noção de absurdo.

combinam com as “contribuições emotivas e imaginativas do intérprete”, o que configura uma “poética da sugestão” (ECO, 1965, p. 46), típica da modernidade¹¹⁷.

Seguindo nosso percurso de análise, pelo qual lemos o narrador Carr como um criador absurdo, deparamo-nos com fragmentos que sugerem um diarista com verve de romancista – como aquele que, para falar da vida, escolher dela fugir¹¹⁸ – sisífico:

Ahora contemplo otro río que supongo manso. **Queda descrito sumariamente este curioso escenario; como todos, reclama personajes, personas, pobladores que, poco más tarde, fueron apareciendo [...]** Fue como chasquear los dedos. (CYNI, pp. 20-21, grifos nossos)

Y luego entré en callecitas, calles, avenidas, plazoleta de inverosímil héroe desmontado. [...] **Entonces me puse a distribuir destinos y pasados.** (CYNI, p. 31)

Em **Cuando ya no importe**, Carr não inventa uma Santa María para si à maneira de Brausen, em **La vida breve**. A partir daquilo que viemos chamando de poética intertextual de Onetti, Carr forasteiro cria sua própria história e dos habitantes da cidade mítica a partir de histórias preexistentes, as quais ouviu, leu ou presenciou – e também as que inventou. Assumindo as características de um diário íntimo, graças à forma elástica do romance, **Cuando ya no importe** parece ser uma parodia da forma dos romances policiais que Onetti adorava ler, cujo esquema narrativo típico desse tipo de romance, “la llegada de lo insólito - la investigación – el cierre”, Ludmer (2009, p.178) afirma estar na base de grande parte dos textos do autor. A chegada de Carr à Santamaría configura-se como a introdução do elemento externo (estranho), chamado de insólito por Ludmer, que significa o diferente em relação ao convencional. A escrita de seu diário é a escrita de sua busca de si mesmo (e da existência absurda) na cidade de Santamaría, intermediada pela ação/informação de Díaz Grey. Quando o médico se suicida, quando Elvirita deixa de ser adolescente e quando o próprio corpo de Carr dá

¹¹⁷ Jean-Yves Tadié (1992, p. 121), ao comentar os diversos elementos que caracterizariam o romance moderno no século XX, aproxima os textos inacabados de autores que morreram sem poder terminá-los dos textos deliberadamente inconclusos e, curiosamente, emprega o adjetivo barroco, como Eco, para qualificar sua forma e sua significação: “a imagem dessas estruturas moventes, móveis, barrocas, características da arte moderna”. Onetti, em consonância com a teorização de Eco sem o saber, afirmou em uma entrevista a María Esther Gilio (2009, p. 141-142), em 1991: “La vida es ambigua. Me hizo feliz esta historia [se refiere a **Los adioses**], justamente transmitir su ambigüedad. [...] ¿Es tramposo obligar al lector a participar? No me parece tramposo mostrar sólo la apariencia de los hechos, los hechos desde afuera, y así obligar al lector a valorizar unos y desestimar otros. Obligarlo a ir eligiendo el camino que conduce a la verdad”.

¹¹⁸ Como disse Ricardo Piglia/Emilio Renzi (2015) em relação à motivação de começar a escrever seu diário nos anos 1950.

sinais de senectude – pela sucessão de dias e meses, mais de 10 anos haviam se passado -, “cuando ya no importe demasiado mezclarse al hastío y resignación” (CYNI, p. 169), o relato do narrador encontra seu fim. À maneira onettiana, nada se resolve, apesar de alguns detalhes virem à tona: a relação incestuosa de Díaz Grey e Elvirita, o suicídio do médico, o verdadeiro motivo da viagem de Carr à Santamaría, por exemplo. Sob o signo da escrita, a obra absurda de Carr se encerra consoante com a vida que parece se esvaír. Aqui, a vida é um livro – ou muitos, em diálogo – e o diário/livro é, como disse Camus, a vida vivida duas vezes, porque foi criada. De modo a demonstrar a preponderância do elemento escrito como fonte de diálogo temático e estrutural, e como base para nossa leitura, analisaremos a seguir algumas referências trazidas por Onetti para a significação de **Cuando ya no importe** como testamento literário de uma extensa obra e também de uma poética particular.

4.5. Sob o signo da escrita – a página como cronotopo literário

Se, mais uma vez, considerarmos, com Genette (1989) que paratextos são parte significativa e significativa dos textos ficcionais, podemos afirmar que **Cuando ya no importe** se inicia e termina em diálogo profundo com a literatura. Mais do que literatura no sentido de não real, queremos chamar a atenção para a noção de literatura enquanto ficcional moderno, como argumentou Costa Lima (1986) a respeito de Cervantes, que pressupõe a existência do texto escrito. No romance de Onetti, as duas epígrafes que abrem o texto remetem à escrita – e a sua condição absurda, no sentido camusiano. A primeira delas é esta:

Serán procesados quienes intenten encontrar una finalidad a este relato; serán desterrados quienes intenten sacar del mismo una enseñanza moral; serán fusilados quienes intenten descubrir en él una intriga novelesca.

Por orden del autor
Per G.G.
El jefe de órdenes

A citação figura como sendo de autoria de G.G. “jefe de órdenes” não especificado, a mando do autor que, neste caso, seria Onetti - “por orden del autor”. Como outras citações, à maneira onettiana, esta vem para confundir o leitor. A advertência, comum paratexto literário, aqui é, na verdade, cópia literal da “notice” de **As aventuras de Huckleberry Finn** (1884), de Mark Twain (2011, p. 9): “As pessoas

que tentarem encontrar uma razão para esta narrativa serão processadas; as pessoas que tentarem encontrar uma moral serão banidas; as pessoas que tentarem encontrar um enredo serão fuziladas”.

O fragmento de Twain, no texto original, tem uma finalidade que, de certa maneira, não é excluída no citante. A advertência não perde sua natureza no romance de Onetti, e além disso ganha a significação de uma fonte literária e escrita, e, por consequência, fonte de citação e paródia. Com isso, Onetti gostaria que seu romance fosse apreciado apenas como ficção, como queria Twain, sem problematizações morais ou políticas, ou desejava por em diálogo as aventuras de Carr e as de Huck? Arriscamos a afirmar que Onetti queria que ambas as atitudes fossem assumidas pelo leitor. Queria, sobretudo, enfatizar que o modo de composição do romance de Twain, assim como Dom Quixote, se quer ficção não apenas por ser uma história inventada, mas por se erigir a partir dos próprios materiais da ficção e explicitá-los ao leitor. Assim, como entendeu Costa Lima (1986), o autor leva em consideração o leitor como alguém que se relaciona com um suporte específico de leitura e de conhecimento de mundo, e implica-o em seu jogo irônico e paródico permitido pelo romance. De igual modo Onetti constrói a narrativa de **Cuando ya no importe**, enfatizando o caráter ficcional e escrito dos diários de Carr e a relação que esse texto em questão possui com outros, de sua própria autoria ou dos autores de seu *paideuma*¹¹⁹. De maneira a reforçar nosso argumento, citamos o primeiro parágrafo do romance norte-americano, em que o protagonista Huck explica ao leitor o que lhe será contado:

Você não sabe nada de mim se não leu um livro com o nome *As aventuras de Tom Sawyer*; mas pouco importa. Esse livro foi feito pelo senhor Mark Twain, e ele falou a verdade, no mais das vezes. Teve coisas que ele exagerou, mas no mais das vezes ele falou a verdade. [...] Nunca vi ninguém que não mentisse uma vez ou outra, a não ser a tia Polly, ou a viúva, ou talvez Mary. A tia Polly – a tia Polly de Tom – e Mry e a viúva Douglas todas aparecem nesse livro, que é em geral um livro verdadeiro, com alguns exageros, como eu disse antes. (TWIN, 2011, p. 11)

Apesar de não citar este parágrafo, mas a advertência a este romance de Twain, Onetti parece querer indicar aos leitores que aqueles que já leram sua obra anterior – aqui vai uma ênfase para o caráter escrito de sua produção – saberão quem é Carr, Díaz Grey, Santa María, Angélica Inés, Petrus e tantos outros. Saberão, inclusive, como

¹¹⁹ Além de Gironde, Dostoiévski, Camus, Borges e Twain já comentados, podemos encontrar referências a Darío, Céline, Gide, Supervielle, Victor Hugo, Ernest Dawson, Valéry, Verlaine, Carlos Denis Molina, Sylvia Lago no campo da literatura, e, no âmbito cinematográfico, a *Moulin Rouge* (1934), *Dançando no escuro* (1938), *Cidadão Kane* (1941).

funcionará a construção narrativa e ficcional da obra que tem em mãos. Como já haviam assinalado Reales (2010, p. 83, grifos da autora) “Leer *Cuando ya no importe* requiere que se haya leído o releído todo lo escrito desde *El pozo*”, primeiramente, e, depois, Balderston (2011, p. 107, grifos do autor) “*Cuando ya no importe*, recordémoslo otra vez, es un texto retrospectivo, en que fragmentos de experiencias vividas mucho antes, y en otro país, se cuentan desde el exilio, la vejez y la enfermedad”. Tal como as outras narrativas onettianas, **Cuando ya no importe** apresenta boa parte do núcleo temático e humano de Santa María e se constitui diegeticamente pelos mesmos elementos da poética do escritor comentadas ao longo da análise que fizemos: interiorização do relato, manejo do tempo psicológico e espacialização do tempo, uso de narrativas encaixadas, de intertextualidade, que resultam em fragmentação e ambiguidade. Como numa linhagem do romance autorreferente ou, nas palavras de Costa Lima, do romance que aciona o ficcional moderno – aquele que separa o fictício do ficcional –, podemos aproximar, segundo o princípio da poética sincrônica de Campos (1969), Cervantes precursor, Twain leitor do espanhol a Onetti, leitor de ambos.

Numa outra direção, tomando como base esse recurso metaficcional, alguns estudiosos enxergaram no processo de construção de textos de Onetti, incluindo **Cuando ya no importe**, uma atitude pós-moderna (DALMAGRO, 1996), na linha de argumentação que Linda Hutcheon (1991) usara para analisar a estrutura e alguns recursos recorrentes, como a metaficção e a paródia, de romances pós-60. O recurso em si, como vimos, não é novo – ainda que sempre possa criar relações inesperadas e inovadoras – e Onetti o pratica desde, pelo menos, **El pozo**, quando aparece Eladio Linacero como seu primeiro narrador-escritor, criador (e) absurdo como o são também Carr e Brausen. Nesse sentido, também, parece-nos pouco produtivo tentar lançar a narrativa de Onetti na órbita das discussões sobre o neobarroco levando em consideração seus romances contemporâneos e posteriores às postulações de Sarduy usando como argumento um certo “ar de época”, uma vez que o próprio cubano estava inserido num contexto específico de discussões teóricas estruturalistas e pós-estruturalistas. Como viemos dizendo ao longo deste trabalho, enxergamos na obra ficcional de Onetti uma relação muito íntima com os pressupostos de sua poética reunidos no conjunto de textos de *Marcha* e nas cartas a Payró. Esse manifesto literário, como chamamos, se conforma aproximadamente entre os anos 1937 – data da primeira carta - e 1941 – último ano de contribuições periódicas ao semanário e nos parece mais

ligado ao contexto de embate entre vanguardistas – Onetti, em seu momento, se encaixaria aqui - e regionalistas.

De volta aos jogos de citação e ironia sobre os quais comentávamos, percebe-se que Onetti continua, com uma citação de Borges na sequência da advertência a Huckleberry Finn, a reforçar o caráter de ficção que se liga à escrita e a importância de ambas para a constituição do diário enquanto escrita da vida e de sua poética:

Mientras escribo me siento justificado; pienso; estoy cumpliendo con mi destino de escritor; más allá de lo que me escritura pueda valer. Y si me dijeran que todo lo que yo escribo será olvidado, no creo que recibiría esa noticia con alegría, con satisfacción, pero seguiría escribiendo, ¿para quién?, para nadie, para mí mismo. (CYNI, p. 10)

Para Balderston (2011), soa como algo que o argentino poderia ter dito ou redigido, mas contado ou “traduzido” por Onetti¹²⁰. Uma vez mais o aspecto de escrita da literatura aparece como ponto a se considerar. Onetti-Borges não se apraz em, apenas, efabular. Sua existência absurda, refletida em sua obra também absurda – porque, ainda que não seja lida ou que seja esquecida, continuará sendo escrita – justifica-se, diz, pela escrita, pois a ação de escrever dá a quem a realiza uma função. Assim como Sísifo só é herói trágico por seu trabalho inútil e eterno, Onetti se constrói como escritor, contra a expectativa de seus pares e resistência à lógica burguesa da arte, como afirmava. É assim, também, que o autor constrói Carr narrador, que só é Carr pela existência dos “papeles”. Se nos voltarmos a seus escritos de *Marcha*, encontraremos ali a concepção de escritor já defendida por Onetti. Tal ideia não se relaciona com a literatura enquanto instituição, mas no sentido do ficcional moderno analisado por Costa Lima (1986): a partir da escrita, sob seu signo e em sua busca.

Carr, em seu último registro no diário – que coincide com a última página do romance que lemos -, nos dá mais pistas de que viera cumprindo seu ofício - destino? - de escritor (absurdo) e fecha o texto, como mencionamos acima, por meio da citação literária. Antes, porém, sentindo-se doente e próximo ao fim “de suas aventuras” (inventadas), redige: “Escribí la palabra *muerte* deseando que no sea más que eso, una palabra dibujada con dedos temblones. [...] Otra vez la palabra *muerte* sin que sea necesario escribirla” (CYNI, p. 169). Novamente, a escrita do diário, enquanto processo

¹²⁰ De fato, no primeiro volume em que se reúnem as entrevistas de Osvaldo Ferrari a Borges (2005, p. 137), aparece uma passagem que poderia haver sido parafraseada por Onetti. No entanto, prof.a Dr.a Livia Grotto nos forneceu a informação de que no mesmo conjunto de entrevistas, ao qual não pudemos ter acesso completamente, na página 159, há um fragmento deveras parecido com o trecho citado por Onetti na epígrafe de *Cuando ya no importe*.

de criação e não só de similitude entre letras, sons e significados, pois sabemos que são relações arbitrárias, fruto de convenção (criação?), parece imitar a vida e também inventá-la. De volta a Monte, agora definitivamente e para sempre, diz Carr, fechando outro círculo que também se faz ficcionalmente¹²¹, o narrador conjectura que será enterrado, quando morrer, em “un cemiterio marino más hermoso que el poema” (p. 169), oferecendo ao leitor mais uma prova de que sua literatura é sua própria vida, ainda que seja inventada. Onetti não pôde voltar a Montevideu, nem ser enterrado no cemitério “marinho” da cidade, El Buceo,¹²² mas se instalou entre os vizinhos “de losa” que escolheu: como tantos outros já referidos, Valéry e Carlos Denis Molina, escritor uruguaio, citado para compor o fechamento literário: “la losa no protege totalmente de la lluvia y, además, **como ya fue escrito, lloverá siempre**” (CYNI, p. 169, grifos nossos).

Diante do exposto até aqui, acreditamos que uma particular característica de algumas narrativas de Onetti, como **Cuando ya no importe**, é a existência de um narrador-escritor. Neste romance, como em **El pozo** – e diferentemente de **La vida breve**, porque não nos é apresentado como Brausen pensa a escrita, somente as ideias e temas -, o narrador é escritor não somente porque cria uma nova história, mas porque se relaciona diretamente com o processo de escrita e seus percalços. Como vimos, tal relação provoca uma construção narrativa particular na qual foco, tempo, espaço se submetem ao desenrolar da escrita que não se mostra acabada, mas fragmentária e inconclusiva, também pelo fato de ser composta por referências variadas. Nesse sentido, arriscamo-nos a ler o processo de escrita de Carr narrador-escritor como uma espécie de cronotopo literário, capaz de unir forma e conteúdo da literatura¹²³. A noção de cronotopo, criada por Bakhtin no fim da década de 1930, foi descrita pelo teórico da seguinte maneira:

¹²¹ Quando Carr começa seu diário está em Monte. No fim dele, próximo à morte, está de volta a Monte. Dissemos ficcionalmente, porque seu retorno não revela características físicas possíveis do lugar, que vai sendo construído com referências literárias. Aqui há um jogo, presente em todo o livro, como dissemos, entre referências literárias e fatos vividos por Onetti. Como se vê, há, novamente, uma relação arte e vida, mas que não é exclusiva deste romance. Igualmente a outros elementos já pontuados, esta mistura de referências já se apresenta desde seus primeiros contos, segundo afirma o próprio escritor em entrevista a Jorge Ruffinelli (ONETTI, 2009, p. 983).

¹²² *Cemitério del Buceo*, um dos existentes em Montevideu, foi fundado em 1872, às margens do Rio da Prata, na parte sudoeste da cidade. Cf. informações do site da prefeitura de Montevideu, fonte: <http://www.montevideo.gub.uy/ciudad-y-cultura/barrrios/buceo-municipios-ch-y-eciudad-y-cultura/barrrios/buceo-municipios-ch-y-e> Acesso em 15 de fevereiro de 2018.

¹²³ Sem usar esse conceito, mas tocando no mesmo ponto, argumentaram Jitrik (2000) e Ludmer (2009) citados anteriormente, cujas considerações ratificamos.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1990, p. 211)

No espaço dos “papeles”, do diário quase como um mundo à parte, Carr faz convergir criação e comentário, literatura e crítica e molda o tempo, como vimos na seção dedicada a seu estudo, seja ele psicológico ou dos fatos, ao tempo afetivo da memória que se atualiza na escrita. Neste mesmo espaço do diário, Carr escreve sua vida e parte da história da cidade de Santa María – para Corti (2004), a cidade ficcional é um cronotopo onettiano – e escreve, ao pensar sobre o processo de escrita, como funciona o *contar el cuento* onettiano.

A literatura, para Onetti um fim em si mesma, se justifica como começo, meio e fim, como queria o escritor, e, por isso, como obra absurda, como escrita da vida, seja ela vivida duas vezes, seja ela rememorada como uma leitura particular da tradição literária. As páginas soltas do diário de Carr ou o verso dos panfletos políticos usados por Linacero são o espaço-tempo da literatura de Onetti, marcada pela emergência do imaginário - tantas vezes solapado pela razão que caracteriza o nascimento e a consolidação da modernidade, mas também suas vicissitudes – e pela supremacia do ficcional. Pela condensação do cronotopo ‘página’ em que se transforma um personagem em narrador-escritor e o fictício se separa do ficcional, se escreve a pertença de Onetti à tradição que escolheu, como escritor-crítico e em defesa de seus pressupostos poéticos. Escreve-se, ainda, como se faz num diário, a história dos fatos inventados e a história de sua composição. Cervantino pode não ser o termo mais preciso, uma vez que nomenclaturas e adjetivações tendem a ser limitantes e rígidas, como vimos acontecer com a noção de barroco. Apesar disso, entretanto, parece-nos que descreve melhor que o adjetivo barroco o lugar do escritor uruguaio em seu contexto de produção e de diálogo estético.

Diz-se, ainda, comumente que o manejo do tempo nas narrativas onettianas é circular e quase não possui relação com acontecimentos externos à diegese. De acordo com isso, percebemos que a forma do diário também proporciona um tratamento específico do tempo, porque, mesmo relacionado a fatos que são anteriores à escrita – se pensamos que Carr não cria o que escreve no processo de escrever – e externos à

individualidade, tudo será filtrado pela memória e pelo crivo da subjetividade, indicando um procedimento de representação literária muito caro a Onetti. Paralelamente, a escrita do diário como uma obra, ainda que não considerada literária, a qual se possa dedicar, à maneira de Camus – e, como vimos, também de Onetti –, um esforço inútil e absurdo que abarque e represente a condição absurda do ser humano, em si mesma constitui uma relação particular com o tempo enquanto instância organizadora do pensamento e da representação. O tempo da obra absurda de Onetti é o da escrita que, ao voltar-se sobre si e contar como se conta, deixa de lado até os fatos inventados – o domínio do fictício – e adentra no terreno que é próprio do ficcional, como observou Costa Lima (1896), mas também Saer (2006), Gamarro (2010) e Fuentes (2011). É a representação do tempo heterogêneo no interior da opressão do homogêneo, no entender de Benjamin (1994), consoante, acreditamos, à incessante provocação à sociedade burguesa por parte de Onetti por meio de sua obra literária sem finalidade para além de suas próprias regras. “Cuando ya no importe demasiado al mezclarse [el cuerpo] con hastío y resignación” (CYNI, p. 169) ainda se pode escrever para viver duas vezes, nem melhor nem pior do que já se fez, mas absurdamente, “para [la] dulce condenación” (GILIO, 2009, p. 18).

Considerações finais

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento: ler é fazer nosso corpo trabalhar [...] ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamalotada das frases.

Roland Barthes

À guisa de conclusão da leitura de um texto que aparentemente não se quer fechado, é preciso, antes, rever alguns pontos levantados ao longo deste trabalho, inclusive elucidar sua estrutura e os caminhos que nos trouxeram às conclusões que esboçaremos aqui. Alternando saber e sabor, perseguindo as sendas daquilo que não se conhece a fim de encontrar mais saberes que sabores, deparamo-nos com o oposto do que se havia, a princípio, planejado e almejado.

Vimos, por exemplo, no início, na longa discussão que empreendemos a partir da fortuna crítica de Onetti, que relacionava o autor e sua obra ao estilo barroco, que a confluência das atitudes públicas - e privadas insistentemente vasculhadas por jornalistas e críticos - do escritor e das especificidades de sua produção literária conformou uma imagem de obra e de personalidade artística singulares, às quais a crítica veio perseguindo, ao longo dos anos, tentando lhes conferir uma hipotética totalidade, ou, ainda, tentando localizá-las na história da literatura uruguaia e latino-americana. Para tanto, um dos caminhos reiteradamente percorridos pela crítica onettiana – talvez inconscientemente, mas é provável que devido à hipótese que levantamos – foi o de associar o estilo particular do escritor e suas excentricidades ao barroco, ora numa chave depreciativa e recriminatória, ora laudatória e entusiasmada.

No processo de pesquisa bibliográfica em torno da extensa fortuna crítica do escritor - a princípio para buscar considerações que nos auxiliassem em nossa hipótese primeira: um Onetti barroco em **Cuando ya no importe** (1993) -, surpreendeu-nos o fato de existirem tantos textos cujos temas tratavam da relação Onetti-barroco e tantos autores que das maneiras mais diversas empregaram a palavra barroco para referir-se ao

escritor uruguaio e a sua obra. Nenhum destes textos, no entanto, tratava particular ou exclusivamente do último romance de Onetti, nosso objeto de estudo.

Partindo deste recorte no interior da crítica que se ocupou da obra onettiana, chegamos a algumas conclusões de importância capital para o prosseguimento deste trabalho de mestrado, o que provocou, então, o abandono das primeiras motivações que nos levaram da leitura de **La vida breve** a **Cuando ya no importe**, a saber: usar um texto literário para provar uma certa teoria, mais especificamente querer provar a filiação barroca de Onetti em seu último romance tendo como base o entrelaçamento das teorias de Sarduy (1999), Echeverría (1998), Gamarro (2010), Cevallos (2012), Bustillo (1988) e Eco (1965). A primeira das conclusões a que chegamos consiste na impossibilidade de provar, mediante a análise de **Cuando ya no importe**, que há um estilo barroco característico de Onetti, que se acentuaria supostamente, porém, neste último romance seu. Uma das razões pelas quais sentimos que se havia inviabilizado o projeto primeiro foi a de que não há consenso a respeito da ideia de barroco e de seus aspectos constitutivos. De início, a título de exemplo, não se resolve o embate entre as posições de defesa do barroco como estética conservadora (MARAVAL, 1975¹²⁴; Weisbach (*apud* HATZFELD, 1988)) e do barroco como arte revolucionária (SARDUY (1999), ÁVILA (2008), CAMPOS (1989; 2013), tampouco a querela que opõe o barroco como estilo de época a um barroco como espírito opositor ao clássico (WÖLFFLIN (2000); D’Ors (*apud* BUSTILLO, 1988); ECO (1965)). Para Iriarte (2011), além da oposição a que chama “hipótesis del retorno” vs. “reconstrucción histórica” há, ainda, aqueles autores que estariam num limiar entre as vertentes que tanto consideram o barroco início do que se veio a entender, posteriormente, como modernidade, quanto como possibilidade de leitura do contexto presente (HAUSER, 1965; BENJAMIN, 1984). A questão se fez tão polêmica quanto antiga e, na visão de Anceschi (1991, p. 72) – um dos especialistas do problema do barroco – a totalidade das discussões constitui “un capítulo de la historia del gusto europeo”, o que, por si só, já pode dizer muito sobre as apropriações do conceito barroco pela crítica latino-americana.

Além disso, dentre teorizações e leituras existentes que pudemos ter acesso, nenhuma correspondia exatamente àquilo que enxergávamos no texto de Onetti; eram

¹²⁴ Maraval (1975), na verdade, não considera o barroco um estilo da arte, mas uma cultura de época, cuja arte servia aos propósitos do Estado. Por isso, como observa Iriarte (2011), Maraval opõe barroco a feudal, não a clássico.

restritas ou generalizantes em demasia, porque todas elas derivam, de um jeito ou de outro, do problema inicial. Uma outra razão era a impossibilidade de operacionalizar o conceito de barroco – fato decorrente da primeira razão - para realizar a análise do texto literário de modo a extrair dele elementos produtivos para se pensar o romance individualmente e em relação ao restante da obra ficcional onettiana.

Especificamente, neste trabalho, a discussão sobre o barroco nos levou a descobrir mais elementos sobre a crítica de Onetti do que sobre o escritor e sua obra.

O que chamamos de crítica de constatação, na fortuna crítica de Onetti, a partir da análise que fizemos dela, nos permitiu apreender, por um lado, que a noção de barroco se havia tornado um subterfúgio - para bendizê-la e para maldizê-la - para a abordagem de uma obra e de um estilo que, no momento de sua aparição, se opunha ao modelo literário hegemônico e problematizava questões concernentes ao papel do escritor, à fidelidade à tradição nacional, à reintrodução de poéticas de vanguarda no período em que pareciam se haver arrefecido os ânimos em favor de uma determinada visão de literatura e de representação. Ainda que tenhamos ponderado mais detidamente as considerações – negativas - de Rodríguez Monegal (1961; 1966) a respeito do estilo de Onetti e do uso que faz o crítico do adjetivo barroco para caracterizar o escritor, as opiniões de Imbert (1961) e de Harss (1966), contemporâneas às do crítico uruguaio, são tão judicativas quanto as que analisamos. Entretanto, nos demoramos comentando a construção da crítica de Rodríguez Monegal, como afirmamos naquele capítulo, por sua importância como leitor de Onetti e na promoção de toda uma geração de escritores, dentro e fora dos limites latino-americanos. Uma das imagens de Onetti que se cristalizou e ainda hoje se pode encontrar como elemento de leitura de sua obra provém, dentre outras opiniões, das análises de Rodríguez Monegal e de sua preferência – não explicitada – ao realismo, por um lado, e a uma linguagem literária mais direta e afeita aos propósitos da narração tradicional. Em comparação aos autores que negaram a filiação barroca de Onetti, a crítica de constatação negativa se assemelha àquela pela ausência de teorização sobre o barroco e, de certa maneira, também se aproximam por aludir ao estilo barroco como menor, quando não como a expressão da falta de apuro estético e formal. Embora se possa questionar a validade da dicotomia clássico x barroco, seja como “éon”, de D’Ors, seja como embate localizado temporal e exclusivamente no século XVII, existe, ainda, no discurso de certa crítica um resquício do velho debate. Indica, ainda, principalmente a partir daqueles que dissociaram Onetti do barroco, que as propostas estéticas barrocas como as de Carpentier, Lezama e Sarduy eram, no limite,

inferiores. De maneira geral, concluímos desse cotejamento inicial - de opiniões a respeito de Onetti e de seu suposto estilo barroco - que imperava o domínio do gosto cujo resultado era uma análise mais impressionista, mas com pretensões de objetividade crítica, uma vez que tais vozes gozavam de autoridade e legitimidade nesse campo.

Examinamos, também, as críticas que elogiaram Onetti por seu pretense estilo barroco. Se os detratores, embora não o afirmassem claramente, viam no trato linguístico o problema do estilo do escritor, os entusiastas enxergaram soluções narrativas e elementos temáticos como pontos barrocos e positivos e, por isso, dignos de destaque porque relativos a uma tradição distintiva. Em poucos casos – Linares (s/d) e Soria (2011), mais precisamente – o tema do estudo envolvia diretamente o barroco. Na maior parte deles o que se via eram, como no caso dos depreciadores do estilo, adjetivações que aparentam funcionar como simplificações de temas mais amplos e problemáticos, já que não tinham foco no barroco nem no estilo de Onetti. Fazendo um balanço dos três primeiros grupos – i) crítica depreciativa; ii) crítica que nega; iii) crítica elogiosa -, pode-se dizer que, assim como as opiniões dos teóricos do barroco não coincidem quanto às especificidades e aos elementos constitutivos do estilo, os comentadores de Onetti também não chegam a um mesmo lugar. Nesse panorama crítico, barroco é anticlássico, fragmentário, obscuro, ambíguo, difícil, labiríntico, inconcluso, impreciso, hermético – no bom e no mau sentido dos termos. Pareceu-nos, por isso, que o debate acerca do barroco enquanto estilo ainda está em aberto e muito do que se escreveu sobre Onetti a partir desse aspecto possui mais elementos subjetivos de gosto dos críticos do que de uma análise detalhada ou de uma investigação teórico-analítica aprofundada. De uma forma ou de outra, procurou-se encontrar, para Onetti, um lugar na história da literatura latino-americana e, os caminhos pelos quais se buscou isso, revelou, por um lado, uma possível pequena história do gosto estético latino-americano – e, de maneira mais localizada, do gosto uruguaio ou mesmo rio-platense – e, por outro, a relevância do diálogo crítico entre as perspectivas sincrônica e diacrônica com vistas a aprofundar o estudos de obras e autores.

Contrariamente aos autores da crítica de constatação, aqueles que classificamos como crítica de conceituação empreenderam análises mais detidas de características formais e temáticas de obras de Onetti e tinham como objetivo central provar que o autor pode ser considerado barroco. Estes críticos têm em comum o fato de afirmarem que é possível ser barroco de várias maneiras, e a que atribuem a Onetti é apenas uma delas. Todos os três autores que trouxemos no capítulo 3 dedicam seus estudos a mais

de um autor e em todos Onetti figura como um escritor cuja raiz barroca está, principalmente, na montagem narrativa de seus textos. Chamou-nos a atenção certa semelhança com outra parte da crítica de constatação que optou por empregar o adjetivo cervantino em lugar de barroco, indicando que uma das especificidades de Onetti enquanto narrador diz respeito ao tratamento que dá a forma do romance. Ficção barroca, barroco latente ou barroco da fragmentação ou, ainda, forma aberta, foram noções que a crítica de conceituação empregou com o objetivo de melhor analisar a obra de Onetti, apesar de todos se centrarem no romance **La vida breve**, obra paradigmática na produção ficcional do uruguaio por ser aquela em que criou a cidade de Santa María pela ação do protagonista Juan María Brausen. **La vida breve** foi o ponto de onde partiram, de maneira unânime, também, os autores que advogam pela herança de Cervantes, trazendo o elemento da realidade da ficção como o fio condutor da aproximação empreendida.

Para os comentadores que argumentaram em favor de uma tradição cervantina, **La vida breve** trata-se de um texto emblemático no qual se destaca a coexistência de uma prática e uma teoria do literário, o que problematizaria, naquele momento da história da literatura latino-americana, as relações entre realidade e ficção, entre realismo e fantástico e acionaria, nas palavras de Saer (2006), a realidade da ficção segundo suas próprias regras. Como vimos na parte final do capítulo 3, a discussão suscitada pelos autores da crítica de conceituação ficou mais clara com os apontamentos dos que defendem a herança cervantina: ficção barroca, para Gamerro (2010), barroco latente para Cevallos (2012) e barroco da fragmentação/obra aberta para Bustillo (1988) são outros nomes para o fenômeno da ficção dentro da ficção, que resulta num rearranjo diegético que privilegia a ambiguidade, a fragmentação, a inconclusividade em nome do possível do ficcional, a fim de questionar o próprio caráter supostamente objetivo da realidade – para Onetti, como vimos, são muitas as realidades fundadas pela absurda aventura do homem na terra.

A resposta que encontramos com Luiz Costa Lima (1986) em torno da constituição do ficcional moderno em **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha** pareceu-nos esclarecer não apenas a querela de opiniões conflitantes a respeito de um Onetti barroco ou não barroco, mas uma possibilidade de leitura da narrativa de Onetti que convergiu com a relação que estabelecemos entre seus pressupostos poéticos e seus textos ficcionais, no contexto de seu surgimento como escritor nos anos 1930. Por um lado, a possibilidade de pertencer a uma tradição cervantina permite nossa

leitura da obra de Onetti enquanto estrutural e tematicamente crítica, no entendimento de modernidade literária de Paz (1998) e Magris (2009), por exemplo, e, por outro, possibilita a relação entre a prática e a teoria da ficção – dentro da ficção – com o universo da escrita, da literatura enquanto registro material e simbólico, e como um mundo outro, absurdo duas vezes, porque criado e porque vivido duplamente, não tão inventado como se crê, e nem tão real a ponto de ficar impune ao olhar “inquieto”, como diz Camus (1995) ser o início do despertar para a consciência do absurdo.

Nesse sentido, parece-nos que a nomenclatura que se emprega para descrever e caracterizar a obra de Onetti importa, porque o intuito de elaborar conceitos e terminologias é tentar objetivar a análise empreendida e circunscrever a obra estudada. Antes, no entanto, fez-se necessário investigar quais procedimentos narrativos constituíam essa maneira onettiana particular de representar e tentar retirar deles alguma leitura plausível que não necessariamente obedecesse a uma teoria na qual se desejasse encaixar as obras ficcionais. Por isso, como já afirmamos, abandonamos a primeira ideia de provar que **Cuando ya no importe** era uma obra barroca. Rotular o romance a partir de elementos que podem ser tanto barrocos como de vanguarda, ou românticos – se levássemos em consideração a ideia que Paz (1990) tem da poesia moderna -, expressionistas ou fantásticos serviria mais para demonstrar que determinada leitura do barroco é mais acertada ou conveniente para esse fim. O romance em questão, por sua vez, ficaria aprisionado nas regras teóricas impostas à leitura em vez de se assomar ao primeiro plano da análise. Assim, optamos por descrever e analisar elementos do romance que, inicialmente, nos haviam despertado a sensibilidade e o interesse e, nesse processo, vimos que, por mais que a crítica pontuasse diferenças entre **Cuando ya no importe** e os outros romances de Onetti, nossa leitura apontava para um diálogo profundo, intermediado, por um lado, pela poética onettiana e sua maneira específica de entender a arte, a representação literária, o papel do escritor, o manuseio dos materiais da ficção; por outro lado, apoiamos-nos numa ideia que, a princípio, encaramos como trivial e lateral: o fato de **Cuando ya no importe** ser um testamento literário. Como tal, e por isso mesmo, essa obra volta-se insistentemente sobre a produção ficcional de Onetti ao mesmo tempo em que explicita os meios pelos quais realiza essa revisão/revisitação. No entender de Alan Pauls (1996), o caráter testamental é um dos elementos do gênero diário, fato que relaciona a rememoração do passado com aquilo que se pretende legar à posteridade:

Es cierto que su afán más inmediato y pueril consiste en registrar, desmenuzar y, naturalmente, alucinar el flujo de una vida, pero también que el diario es un libro que recién suele salir a la luz cuando la vida se ha extinguido para siempre y cuando su autor, el autor de sus días, ya no está allí para sostener con su propio cuerpo la primera persona que confesó, apremiado por la métrica del calendario, sus preciosas insignificancias y sus dramas triviales (PAULS, 1996, p. 2)

Dessa maneira, segundo nossa visão a respeito da poética onettiana que embasou nossa análise do último romance do autor, a forma do diário é um elemento simbólico para organização do último romance. Como percebemos e intentamos descrever, analisando alguns aspectos do texto no capítulo anterior, a própria natureza do diário pressupõe uma espécie de narração dos fatos – que não deixa de ser uma invenção de si – e um contínuo refletir sobre eles, a partir do trabalho da escrita que transforma a memória, por vezes disforme, em registro identificável, em identidade, ainda que ficcionalizada. Sob o signo da escrita, o narrador-escritor Carr escreve sua história lembrando-se dela como se a tivesse vivido, ao mesmo tempo em que dá sinais de que a está inventando no momento mesmo em que a redige, de que está contando como se compõe literariamente uma vida segundo as leis onettianas da ficção. Em seu processo de escrita, conveniente à forma diarística, Carr pensa como um escritor que lida com vários materiais disponíveis para sua criação/rememoração da vida, entre eles a ficção anterior de Onetti, as referências do *paideuma* do escritor, fatos biográficos de *Juan Carrlos Onetti*, novos temas suscitados pela reconstrução de Santamaría após o incêndio ocorrido em **Dejemos hablar el viento** (1979), quando o chamado ciclo de Santa María parecia ter sido encerrado. Se pensamos com Ludmer (2009, p. 177) que **Para una tumba sin nombre** é “narración del narrar”, **Cuando ya no importe** será, segundo nossa leitura, a escrita da escrita de Onetti, a escrita de como Onetti escreve e constrói a realidade do ficcional.

Por isso, decidimos trazer para a análise do romance **Cuando ya no importe** os seguintes elementos: a conceitualização de ficcional de Costa Lima (1986); o absurdo de Camus (1995) e o cronotopo literário de Bakhtin (1990). Nossa intenção, ao lançar mão do conceito de absurdo de Camus, em sua extensão à obra e ao sujeito absurdos, foi o de abordar temática e formalmente a questão da escrita em Onetti e do sujeito escrevente que, mais do que alguém que redige ou copia, é aquele que narra e elabora esteticamente sua criação, pois se trata de um criador. Como tal, segundo Camus, é um sujeito que já se deu conta de sua situação enquanto ser humano num mundo onde não

há salvação, deuses ou alternativa à condição absurda de ser. Criar absurdamente é criar inutilmente, é ser Sísifo carregando sua pedra porque nisso consiste ser e saber-se humano. Escrever/criar absurdamente, para Onetti, é a única maneira de escrever cumprindo o compromisso consigo mesmo e com sua concepção de *literatura sin literatura* o que, no limite, é continuar sendo aquilo que se é e quem se crê ser – se quer ser; igualmente o escritor constrói o protagonista narrador-escritor: sem os ambíguos papéis, Carr não pode ser Carr; sem seus escritos e sem sua ação de escrever/criar, Carr pode se deixar levar como Kirilov ou Díaz Grey. Como sua especificidade de obra absurda pressupõe a materialidade da palavra escrita, a noção bakhtiniana de cronotopo literário, especificamente a que elaboramos, a de que a página em branco é um cronotopo onettiano, pareceu-nos o ponto de ligação entre a estrutura diarística do romance, o ímpeto de criação absurda do narrador-escritor – que por sua vez é uma particularidade da narrativa de Onetti – e o terceiro elemento, o ficcional. É no espaço da página que o narrador-escritor pode ser o que pensar ser, ao mesmo tempo em que é o único espaço em que pode ser o que é, uma vez que só se torna escritor ao escrever sua criação absurda. Espaço-tempo de vida e de obra, cuja representação temporal se estilhaça ou se alonga, se congela ou se mobiliza de acordo com a disposição memorialística do autor de diário, a página enquanto cronotopo é o local privilegiado para o processo de separação do fictício e do ficcional - como os entendeu Costa Lima (1986) -, pois constitui-se como espaço de registro e criação eleito pela tradição ocidental para abrigar a literatura. Assim, a forma do diário, enquanto gênero que comporta num mesmo corpo textual a narração e seu comentário, a narração de um suposto real e sua transformação em linguagem, funciona, em **Cuando ya no importe**, como marca da estética onettiana levada às últimas consequências, segundo seus próprios pressupostos artísticos. É, assim, formal e tematicamente, o testamento literário (e) cervantino de Juan Carlos Onetti.

Portanto, na tentativa de concluir a leitura de uma obra que não se quer fechada, como dissemos, porque, como forma aberta pela fragmentariedade e pela ambiguidade, proporciona um lugar privilegiado – mas angustiante - ao leitor no jogo do ficcional, optamos por também não fechar, com rótulos demasiado rígidos, o que vimos em **Cuando ya no importe**. Há tempo ainda, de dar voz mais uma vez ao próprio autor:

Primero tendría que preguntarle por qué cree que “su realidad” es “la realidad”. Mis personajes están desconectados de la realidad de usted,

no de la realidad de ellos. En cuanto al mundo distorsionado..., coincido. Pero o uno distorsiona el mundo para poder expresarse o hace periodismo, reportajes..., malas novelas fotográficas. (GILIO, 2009, p.37)

Barroco ou antirrealista, no umbral entre real e fantástico, ou cervantino pela ação de um escritor-crítico que é leitor interessado da tradição que alça a primeiro plano i) a aventura do homem sobre a terra e ii) a emergência – insurgência - do ficcional, afirmamos que **Cuando ya no importe** é temática e formalmente onettiano, profundamente afim a sua poética absurda. Documento literário e poético de seu “vício, sua paixão e sua desgraça”. À maneira da poética intertextual de Onetti, concluimos com Blanchot, com quem, lá atrás, havíamos começado: “No subsisto como texto para ler sino por la consumación que lentamente te ha retirado el ser al escribir. [...] Nunca sabrás lo que has escrito, aun cuando no escribiste sino para saberlo” (BLANCHOT *apud* REALES, 2010, p.83).

Referências bibliográficas

AÍNSA, F. **Las trampas de Onetti**. Montevideo: Alfa, 1970.

_____. Onetti: la muerte tan temida. In: BECERRA GRANDE, E. (org.) **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**. Instituto Cervantes, 2009. Fonte: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/acerca/ainsa.htm> Acesso em 5 de fevereiro de 2018.

ALEGRÍA, F. Antiliteratura. In: MORENO, C.F. (coord.), **América Latina en su literatura**. México DF: Siglo XXI Editores, 2000, pp. 243-258.

ALONSO, D. Juan Carlos Onetti: el poder de las imágenes. **Revista Canadiense de Estudos Hiapánicos**, Vol. 40, nº 3, primavera de 2016, pp. 489-507. Fonte: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/rceh/issue/view/276/showToc> Acesso em 10 de fevereiro de 2017.

ALVES-BEZERRA, W. Emir Rodríguez Monega, leitor de Quiroga e Borges. Em R. C. (orgs.), **Congresso Brasileiro de Hispanismo - Hispanismo 2004** (pp. 503-511). Florianópolis.

_____. Juan Carlos Onetti. Fonte: **O globo** (02 de novembro de 2009). Fonte: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/juan-carlos-onetti-por-wilson-alves-bezerra-237006.html> Acesso em 3 de setembro de 2017.

_____. **Páginas Latino-americanas. Resenhas (2009-2015)**. Rio de Janeiro: EdUFSCar/Oficina Raquel, 2016.

ARANGO, M. A. **Origen y evolución de la novela hispanoamericana**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989. 2ª ed.

ARGAN, G. C. El revival. Em G. C. (org.), **El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro** (R. Arqués, Trad., pp. 7-28). Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1997.

ARISTÓTELES. **Poética**. (A. M. Valente, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARNAIZ, M. S. La poética de Juan Carlos Onetti a través de sus artículos periodísticos. **Revista MONTEAGUDO**, 14, pp. 27-39, 2009. Fonte: <http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/105781> Acesso em 7 de março de 2017.

AZPEITIA, J. Onetti, la claustrofilia y la sacralización de la mujer. Una lectura sesgada de *La vida breve*. In: BECERRA GRANDE, E. (org.) **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**. Instituto Cervantes, 2009. Fonte: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/acerca/azpeitia.htm> Acesso em 5 de fevereiro de 2017.

BADIU, I. Enjeux théoriques dans l'étude des journaux intimes du XXe siècle. (A. R. Humaines, Ed.) **Revue Internationale des Sciences Humaines**, tomo IV, 2012. Fonte: <http://www.arches.ro/revue/no04/arches04.htm> Acesso em 6 de julho de 2017.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. São Paulo: Editora da UNESP/HUCITEC, 1990.

BALDERSTON, D. Onetti, lector. In: REALES, L. e FERRO, R. (org.) **Os anos de Onetti na Espanha**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

_____. "Hagan lo que quieran": en torno a los manuscritos de Cuando ya no importe. **Revista Fragmentos**, 20, pp. 103-108, 2011.

BARRAL, M. Sin nombre. Sin verdad. Sin saber. La narración en Para una tumba sin nombre. **Actas del V Congreso Internacional de Letras**, Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 291-297. Fonte: <http://2012.cil.filo.uba.ar/ponencia/sin-nombre-sin-verdad-sin-saber-la-narraci%C3%B3n-en-para-una-tumba-sin-nombre> Acesso em 5 de fevereiro de 2017.

BARTHES, R. Da ciência à literatura. In: _____. **O rumor da língua** (trad. M. Laranjeira), pp. 3-12. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

_____. **Aula**. (trad. Leyla Perrone-Moisés) São Paulo: Cultrix, 2013.

BECERRA GRANDE, E. Juan Carlos Onetti: Historias del otro lado. In: BECERRA GRANDE, E. (org.) **Monográfico sobre Juan Carlos Onetti**. Instituto Cervantes, 2009. Fonte: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/obra.htm> Acesso em 5 de fevereiro de 2017.

BENEDETTI, M. Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre. In: _____. **Literatura uruguaya siglo XX**. Montevideo: Editorial Alfa, 1963.

BENJAMIN, W. (1994). **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. (L. Perrone-Moisés, Trad.) São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, J. L. **Obras Completas (1923-1972)**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

BUSTILLO, C. **Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1988.

CALLIGARIS, C. Verdades de autobiografias e diários íntimos. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, nº 21, pp. 43-59, 1998. Fonte:

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2071> Acesso em 1 de junho de 2017.

CAMPANELLA, H. Sobre <<Cuando ya no importe>>. In: ONETTI, J. C. **Obras Completas. Vol. II. Novelas II (1959-1993)**. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2009, pp. 1134-1138.

CAMUS, A. El mito de Sísifo. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H. e PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CARPEUX, O. M. **História da literatura Ocidental. Vol. 4 - O barroco e o classicismo**. São Paulo: Leya, 2012.

CARPENTIER, A. Lo barroco y lo real maravilloso. In: _____. **Ensayos selectos**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2007.

CEVALLOS, S. **El Barroco, marco de agua de la narrativa hispanoamericana**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.

CORNEJO POLAR, A. **O condor voa. Literatura e Cultura Latino-Americanas**. (Trad. I. V. Carvalho) Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CORTI, E. **Da Faulkner a Onetti: uno studio comparativo dei cronotopi letterari fra Yoknapatawpha e Santa María**. Milano: Shake, 2004.

CORTÁZAR, J. Situación de la novela. **Cuadernos Americanos** (México), vol. 52, nº 4, 1950, pp. 223-243. Fonte: <http://www.cialc.unam.mx/cuadernosprimera1.html> Acesso em 13 de novembro de 2017.

COSSE, R. El lenguaje de Onetti y su visión del mundo (El astillero y Cuando ya no importe). In: **Revista Deslindes** (Revista de la Biblioteca Nacional de Montevideo) nº4-5, diciembre de 1994, pp. 85-94. Fonte: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/30656> Acesso em 10 de janeiro de 2018.

COSTA LIMA, L. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

_____. **Mímese e modernidade. As formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. Enfim, a teoria do ficcional. In: _____. **História. Memória, Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CRAIG, L. **Juan Carlos Onetti, Manuel Puig and Luisa Valenzuela: Marginality and gender**. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2005.

CRUCES COLADO, S. Las traducciones de Camus en España durante el franquismo: difusión y censura. **Transitions -Journal of Franco-iberian studies**, nº 2, 2006, pp. 82-113. Fonte: <http://www.transitionsjournal.org/2006.html> Acesso em 6 de março de 2018.

CUETO, A. **Juan Carlos Onetti: el soñador en la penumbra**. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2009.

DALMAGRO, M. C. Para una tumba sin nombre (1959) y Cuando ya no importe (1993), de Juan Carlos Onetti: postmodernidad y práctica crítica. **Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas Universidad Nacional de Mar del Plata**, pp. 233-241, 1996. Fonte: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/657/682> Acesso em 3 março de 2017.

DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Ed. Papirus, 1991.

DÍAZ, J. P. La necesidad de lo imaginario. In: ONETTI, J. C. **Novelas cortas**. Edición crítica coordinada por Daniel Balderston. Córdoba: Alción Editora, 2009, pp. 857-867.

DICCIONARIO DE LITERATURA URUGUAYA. **Tomo III. Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, períodos culturales**. Alberto F. Oreggioni (org.) Montevideu: Arca editorial, 1991.

DIELEKE, E. “En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti. **Revista Letral (Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura)**, nº 2, 2009, pp. 110-124. Fonte: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3601> Acesso em 10 de janeiro de 2018.

DOMÍNGUEZ, C. M. **Construcción de la noche: La vida de Juan Carlos Onetti**. Montevideo: Cal y Canto, 2009.

D'ONOFRIO, S. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

DONOSO, J. **Historia personal del <<boom>>**. Santiago de Chile: Alfaguara, 2007.

DUHART, O. G. **Tiempo y escritura. El diario y los escritos autobiográficos de Luis Oyarzún**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2009.

DWYER, J. Emir Rodríguez Monegal: autor/actor y antagonista. In: MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA DE LA REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY. **Homenaje a Emir Rodríguez Monegal**. Montevideo, 1987.

ECHEVERRÍA, B. **La modernidad de lo barroco**. México DF: Ediciones Era, 1998.

_____. **Crítica de la modernidad capitalista (Antología)**. La Paz: Publicado pela Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia com apoio da OXFAM, 2011., Fonte: https://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/bolivar_echeverria.pdf Acesso em 25 de julho de 2017.

ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1965.

ESPÍNOLA, F. Un artista de raza. In: ONETTI, J.C. **Novelas Cortas** - Edición crítica coordinada por Daniel Balderston. Córdoba: Alción Editora, 2009, pp. 657-659.

FERRARI, O.; BORGES, J. L. **En diálogo/I**. México DF: Siglo XXI Editores, 2005.

FERRO, R. **Juan Carlos Onetti: La vida breve**. Buenos Aires: Editorial Edicial, 2001.

_____. Dejemos hablar al viento: la catástrofe de la incesancia. In: REALES, L. e FERRO, R. (orgs.) **Os anos de Onetti na Espanha**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2010, pp. 45-58.

FOUCAULT, M. Las meninas. In: _____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. (M. M. Curioni, Trad.) São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

FUENTES, C. **La nueva novela hispanoamericana**. México D.F.: Cuadernos de Joaquín Moritz, 1974.

_____. **Geografia do romance**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

_____. **La gran novela latinoamericana**. Madrid: Alfaguara, 2011.

GAMERRO, C. **Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández**. Buenos Aires: Editorial Eterna Cadencia, 2010.

GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GILIO, M. E. **Estás acá para creerme – Mis entrevistas com Onetti**. Montevideo: Cal y Canto, 2009.

GOIC, C. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Vol. III. Época contemporánea**. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

_____. **Estructuras de la novela hispanoamericana contemporánea**. In: _____. Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana. Amsterdam: Editions Rodopi, 1992.

GOÑI, J. “La literatura es mi amante”. Entrevista a Juan Carlos Onetti. **El País** 15 de março de 1993. Fonte: https://elpais.com/diario/1993/03/15/cultura/732150002_850215.html Acesso em 11 de julho de 2017.

GONZÁLEZ, M. **Um conceito novo: Maneirismo**. In: _____. Leituras de Literatura Espanhola (da Idade Média ao século XVII). São Paulo: Letraviva/FAPESP, 2010, pp. 228-243.

GRIMAL, P. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUETHI, A. F. Um romance-manifesto: La vida breve, de Juan Carlos Onetti. Trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Letras Português/Espanhol. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2015.

GUETHI, A.F. e ALVES-BEZERRA, W. A visão disfórica da cidade moderna nos primeiros textos de Juan Carlos Onetti. **Cadernos do IL**, nº 53, julho-dezembro de 2016. Fonte: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/67819> Acesso em 26 de janeiro de 2018.

HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Revista TERESA**, número 2, 10-67, 2001.

HATZFELD, H. **Estudos sobre o Barroco**. (C. Berrettini, Trad.) São Paulo: Perspectiva, 1988.

HOBSWAM, E. **A era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

IMBERT, E. A. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Vol II Época contemporánea. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1961.

IRBY, J. La influencia de William Faulkner sobre Onetti. In: **Marcha**, ano XIX, nº 890, noviembre de 1957, pp. 28-29. Fonte: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/914> Acesso em 9 de novembro de 2017.

IRIZARRY, E. Procedimientos estilísticos de Juan Carlos Onetti. **Cuadernos Hispanoamericanos**, 4, outubro-dezembro de 1974, pp. 669-695. Fonte: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/num-292-294-octubre-diciembre-1974/> Acesso em 1 de junho de 2017.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.

JAUSS, H. R. **História da Literatura como provocação à teoria literária**. (S. Telarolli, Trad.) São Paulo: Ática, 1992.

LEJEUNE, P. **El Pacto Autobiográfico y Otros Estudios**. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

JIMÉNEZ TOBÓN, J. C. Suicidio y supervivencia en «El posible Baldi», «Bienvenido, Bob» y *Cuando entonces* de Juan Carlos Onetti. **Revista Lingüística y Literatura** (Universidad de Antioquía), año 37, nº 70, jan-jun., 2016, pp. 121-133. Fonte: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/325174> Acesso em 5 de fevereiro de 2018.

JITRIK, N. Destrucción y formas en las narraciones. In: MORENO, C.F. (coord.), **América Latina en su literatura**. México DF: Siglo XXI Editores, 2000, pp. 219-242.

JOZEF, B. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, 3ª ed.

_____. Exilios, desplazamientos, narraciones: pasiva gesta de Onetti. In: REALES, L. e FERRO, R. (orgs.) **Os anos de Onetti na Espanha**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2010, pp. 9-15.

LEZAMA LIMA, J. La curiosidade barroca. In: _____. **La expresión americana**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LINARES, M. La posta de narradores o el arte de narrar em J. C. Onetti. **Revista Caracol**, nº 2, pp. 266-290, 2011. Fonte: <http://periodicos.usp.br/caracol/issue/view/4717/showToc> Acesso em 15 de janeiro de 2017.

_____. Barroco y vitalismo en la construcción de un espacio imaginario: La vida breve (1950). **Henciclopedia**. Fonte: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Linares%20Maximiliano/Barrocovitalismo.htm> Acesso em 15 de janeiro de 2017.

LLANO, A. d. Apuntando a Cuando ya no importe de Juan Carlos Onetti. **Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas Universidad Nacional de Mar del Plata**, pp. 65-75, 2007. Fonte: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/issue/view/27/showToc> Acesso em 2 de setembro de 2015.

LUCENA, K. C. **Um retrato do escritor quando jovem: os anos iniciais de Juan Carlos Onetti**. Tese de doutorado. 2012. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fonte: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/54095> Acesso em 2 de março de 2017.

LUDMER, J. **Onetti: los procesos de construcción del relato**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

LUQUE AMO, Á. El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. Castilla. **Estudios de Literatura**, pp. 273-306, 2016. Fonte: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/315> Acesso em 7 de julho de 2017.

MAC ADAM, A. Emir Rodríguez Monegallos parricidas y su juez. Em MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA DE LA REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY. **Homenaje a Emir Rodríguez Monegal**. Montevideo, 1987.

MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F. (org.), **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MACHADO, R. P. *Juntacadáveres*: Absurdo y abjección en la obra de Juan Carlos Onetti. **Taller de Letras**, nº 38 – 2006, pp. 55-77.

MATHIAS, M. D. Autobiografias e diários. **Revista Colóquio Letras**, nº 143-144, jan-jun de 1997, pp. 41-62. Fonte: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?issue&n=143> Acesso em 7 de maio de 2017.

MATTALIA, S. La piedra en el charco (Artículos periodísticos de Juan Carlos Onetti en Marcha y Acción). **Anales de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid**, nº 18, 1989, pp. 153-170. Fonte: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8989110153A> Acesso em 20 de dezembro de 2017.

_____. Onetti: una ética de la angustia. **Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2012.**

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, V. H. El humanismo radical de Juan Carlos Onetti. **Revista de El Colegio de México**, vol. V, nº 9, enero-junio, 2015, pp. 160-179. Fonte: <http://ojs.colsan.edu.mx/ojs/index.php/COLSAN/article/view/469> Acesso em 15 de janeiro de 2018.

MARTINS, A. F. **Autoficções: do conceito teórico à prática da literatura brasileira contemporânea**. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. Fonte: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746> Acesso em 10 de junho de 2017.

MENEGUETTI-PIRES, N. **História, autobiografia e ficção: a ilusão da realidade em Partes de África**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2016. Fonte: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/7843> Acesso em 10 de janeiro de 2018.

MIRANDA, W. M. **Corpos escritos. Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo, Belo Horizonte: EdUSP/ Editora da UFMG, 1992.

MOLINA, E. Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo. In: GIRONDO, O. **Obras de Oliverio Girondo**. Buenos Aires: Losada, 1996, 7ª ed, pp. 3-33.

MONSIVÁIS, C. Onetti: Los monstruos engendran los sueños de la razón. **Revista Texto Crítico**, nº18-19, jul-dic. 1980, pp. 12-21. Fonte: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6928> Acesso em 10 de janeiro de 2018.

MORAÑA, M. Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca. In: _____. **La escritura del límite**. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 51-92.

MUÑOZ MOLINA, A. Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti. In: ONETTI, J. C. **Cuentos completos (1933-1993)**. México D.F.: Alfaguara, 2013.

ONETTI, J. C. **El pozo**. Montevidéo: Arca: 1965.

_____. **Para esta noche**. Montevidéo: Arca, 1967.

_____. **Tierra de nadie**. Montevidéo: Ediciones de la Banda Oriental, 1968.

- ____. **Tiempo de abrazar**. Barcelona: Bruguera, 1981.
- ____. **Juntacadáveres**. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1995.
- ____. **La vida breve**. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- ____. **El astillero**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.
- ____. **Cuando ya no importe**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008.
- ____. **Dejemos hablar al viento**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008a.
- ____. **Para una tumba sin nombre**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008b.
- ____. **Obras completas. Volume II. Novelas II (1959-1993)**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- ____. **Obras completas. Volume III: Cuentos, artículos y miscelánea**. Barcelona: Galaxia de Gutenberg, 2009.
- ____. **Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009a.
- ____. **Novelas cortas**. Edición crítica coordinada por Daniel Balderston. Córdoba: Alción Editora, 2009b.
- ____. **Cuentos completos (1933-1993)**. México D.F.: Alfaguara, 2013.
- ORTEGA, J. Cuando ya no importe de Juan Carlos Onetti. **Revista La palabra y el hombre**, pp. 165-169, abril-junho de 1993.
- PAULS, A. Prólogo. Las banderas del célibe. In: _____. (Selección, prólogo e introducciones) **Cómo se escribe el diario íntimo**. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- PAZ, O. **El arco y la lira**. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PAZ LESTON, E. Victoria Ocampo y Albert Camus. **La Gaceta Literaria**, (Buenos Aires), 5 de septiembre de 2010. Fonte: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/396812/la-gaceta-literaria/victoria-ocampo-albert-camus.html> Acesso em 6 de março de 2018.
- PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Revista Letras de Hoje**, V. 42, n.º. 4, pp. _____ pp. 137-155, 2007. Fonte: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120> Acesso em 16 de fevereiro de 2016.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PERRONE-MOISÉS, L., & MONEGAL, E. R. **Lautréamont austral**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.
- PIGLIA, R. **Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación**. Barcelona: Anagrama, 2015.

____. **La forma inicial**. San José: Ediciones Lanzallamas, 2016.

PREGO, O; PETIT, M. A. **Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura**. Madrid: Sociedad española de librería, 1981.

PREGO GADEA, O. Onetti. **Perfil de un solitario**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009. 2ª ed.

PRIOR, A. *Juan Carlos Onetti: Los adioses*. In: ONETTI, J. C. **Novelas Cortas - Edición crítica** coordinada por Daniel Balderston. Córdoba: Alción Editora, 2009, pp. 659-660.

QUESADA GÓMEZ, C. Absurdamente, más vale persistir: Onetti frente al suicidio. **Revista Letral (Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura)**, nº 2, 2009, pp. 38-51. Fonte: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3594> Acesso em 5 de fevereiro de 2018.

RAMA, A. Origen de un novelista y de una generación literaria. In: J. C. ONETTI, **El Pozo** (pp. 57-111). Montevideo: Arca, 1965.

____. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

____. Meio século de Narrativa Latino-americana (1922-1972). Ensaio de interpretação. In: VASCONCELOS, S. e AGUIAR, F. (orgs.) **Angel Rama: literatura e cultura na América Latina**, 2001.

REAL DE AZÚA, C. **Antología del ensayo uruguayo contemporáneo**. Montevideo: Ediciones Universitarias de la Universidad de la República, 2012. Fonte: http://www.universidad.edu.uy/pmb/opac_css/doc_num.php?explnum_id=704 Acesso em 14 de junho de 2017.

REALES, L. **Onetti: a escritura como universo auto-referente**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, 1997. Fonte: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/12345678> Acesso em 28 de janeiro de 2017.

____. **A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.

____. El archivo Onetti, tempos después. In: In: REALES, L. e FERRO, R. (orgs.) **Os anos de Onetti na Espanha**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2010, pp. 81-89.

____. Os últimos manuscritos de Onetti e Cuando ya no importe. **Manuscritica – revista de crítica genética**, 24, pp. 104-108, 2013. Fonte: <http://revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/1475> Acesso em 8 de maio de 2017.

REIS, C. e LOPES, A. C. M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOUER, P. **Tempo e narrativa. Tomo I.** Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Ed. Papirus, 1994.

_____. “Entre tempo e narrativa: concordância/discordância”. **Revista de Filosofia Kriterion**, 53, nº 125, junho de 2012, pp. 299-310. Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100015 Acesso em 12 de julho de 2017.

ROCHA, J. C. **Crítica literária: em busca do tempo perdido?** Chapecó: Argos, 2011.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. JCO y la novela rioplatense. **Número**, 3, nº 13-14, 175-188, 1951. Fonte: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/111> Acesso em 8 de janeiro de 2018.

_____. Una o dos historias de amor: Los adioses de JCO. **Marcha**, nº 744, 14-15, 10 de diciembre de 1954. Fonte: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/2703> Acesso em 8 de janeiro de 2018.

_____. **Narradores de esta América.** Montevideo: Alfa, 1961.

_____. **Las raíces de Horacio Quiroga.** Montevideo: Asir, 1961.

_____. **Literatura uruguaya de medio siglo.** Montevideo: Alfa, 1966.

_____. **Genio y figura de Horacio Quiroga.** Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.

_____. Anacronismo de Onetti. **Temas**, nº 15, 18-22, jan-mar de 1968. Fonte: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/6022> Acesso em 20 de outubro 2017.

_____. Prólogo a las Obras Completas de Juan Carlos Onetti. Fonte: http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prologos/prol_05c.htm Acesso em 3 de maio de 2017.

_____. Tradición y renovación. In: MORENO, C.F. (coord.), **América Latina en su literatura.** México DF: Siglo XXI Editores, 2000, pp. 139-166.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996, pp. 75-97.

ROXLO, C. **Historia crítica de la literatura uruguaya. Tomo I.** Montevideo: A. Barreiro y Ramos Editor, 1912.

RUFFINELLI, J. Angel Rama, Marcha, y la crítica latinoamericana en los 60s. **Revista Scriptura**, nº 8-9, pp. 119-128, 1992. Fonte: <http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/94410> Acesso em 8 de janeiro de 2018.

_____. Juan Carlos Onetti (1909-1994). In: SMITH, V. (ed.) **Encyclopedia of latin American Literature.** Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, pp. 1102-1104.

SAAD, G. La literatura uruguaya. In: DE LEON, O. (org.) **Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas: Una introducción**. París: Ed. Orphrys, 1981.

SAER, J. J. **Trabajos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SÁNCHEZ CORTÉS, D. Verbitsky, Onetti, el hombre urbano, el hombre universal. **Revista Contorno** [Buenos Aires, nº 5-6, 1955, pp. 35-36], edición facsimilar. Ismael y David Viñas [et. al.]. - 1a ed. - Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007. Fonte: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/6556> Acesso em 13 de novembro de 2017.

SARDUY, S. Barroco. In: Gustavo Guerrero e François Wahl (coord.). **Obra completa vol. II-Edição Crítica**. Madri; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1999.

_____. El barroco y el neobarroco. In: MORENO, C.F. (coord.), **América Latina en su literatura**. México DF: Siglo XXI Editores, 2000, pp. 167-184.

SCRAMIN, S. Historiar o presente: um problema metodológico. In _____. **Literatura do presente – História e Anacronismo nos textos**. Chapecó: Ed. Argos, 2007.

SHAW, D. L. **Nueva narrativa hispanoamericana**. Boom. Posboom. Posmodernismo. Madrid: Editorial Cátedra, 2008, 9ª ed.

STEENMEIJER, M. La otra cara de la derrota: rebeldía romántica en EL pozo de Juan Carlos Onetti. In: ONETTI, J. C. **Novelas Cortas** - Edición crítica coordinada por Daniel Balderston. Córdoba: Alción Editora, 2009, pp. 503-510.

TADIÉ, J-Y. **O romance no século XX**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

THEVENET, H. A. Una novela uruguaya. JCO: La vida breve. **Marcha**, nº 590, 14-15, 24 de agosto de 1951. Fonte: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/1198> Acesso em 5 de agosto de 2017.

TODOROV, T. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

TORRES, A. T. Benito Milla y el proyecto editorial montevideano de los sesenta. Acta Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, pp. 505-515. La Plata, 31 de octubre al 2 de noviembre de 2012. Fonte: http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/search?Description=Torres%20Torres,%20Alejandra&portal_type%3Alist=File&submit=Buscar Acesso em 28 de setembro de 2017.

_____. «Semblanza de Editorial Arca (1962-1973)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), 2015.

Fonte: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-arca-1962-1973-semblanza/>
Acesso em 28 de setembro de 2017.

TWAIN, M. **As aventuras de Huckleberry Finn**. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&M Pocket, 2011.

UMBRAL, F. Juan Carlos Onetti. In: **BOLETÍN AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español)** N° 5, 1971. Fonte: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/boletin_05_03_71.htm Acesso em 5 de novembro de 2017.

VARGAS LLOSA, M. Novela primitiva y novela de creación en América Latina. In: **Revista de la Universidad de México**, n° 10, 1969. Fonte: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9226
Acesso em 10 de outubro de 2017.

_____. **El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti**. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

VERANI, H. Juan Carlos Onetti (1909-1994). **Revista Iberoamericana**, vol. LX, núm. 168-169, julho-dezembro de 1994, pp. 1185-1188. Fonte: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/251/showToc> Acesso em 9 de maio de 2017.

_____. **Onetti: El ritual de la impostura**. Montevideo: Ediciones Trilce, 2009.

VISCA, A. S. **Un hombre y su mundo**. Montevideo: Asir, 1960.

WESTERHOFF, D. K. Le journal intime, Méthodes et problèmes. (2005) Fonte: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/> Acesso em 06 de julho de 2017.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais de história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. (J. A. Júnior, Trad.) São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZUM FELDE, A. **Proceso intelectual del Uruguay. Tomo I**. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930.

_____. **Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Tomo II - La narrativa**. México D.F.: Editorial Guaranía, 1959.