

## De onde se fala – narrativa e espaço ficcional em Juan Carlos Onetti

Doutoranda Ariadne COSTA (PUC-Rio)

### Resumo:

*Este trabalho analisa os sentidos do espaço ficcional na obra de Juan Carlos Onetti. Para o autor, como aponta Josefina Ludmer, a criação de um espaço ficcional como um universo inteiramente novo está ligada a um processo de entrada na escrita que possibilita a um personagem conquistar a condição de sujeito do discurso, daquele que enuncia. Assim, a criação da cidade imaginária de Santa Maria no romance *La vida breve* indica a inauguração de um ambiente de fala onde a narrativa se torna possível. Para os personagens que a habitam nas obras posteriores do autor, no entanto, viver em Santa Maria é estar aprisionado em um mundo ficcional cujas regras não lhes cabe controlar. O espaço nascido de um gesto de autonomia se transforma, como o mundo real que o antecede, em um lugar de esgotamento e desesperança.*

**Palavras-chave:** Juan Carlos Onetti, espaço ficcional, autor

Em 1939, quando era colunista do periódico *Marcha*, de Montevidéu, e se dedicava com afinco à tarefa de atirar semanalmente pedras no “charco vazio da literatura uruguaia”, Juan Carlos Onetti disparava um protesto e uma reivindicação:

*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 nace de su tierra, espontáneo e inconfundible, como un fruto del árbol, no es instrumento apto para la expresión total. (Marcha, 23/06/1939)<sup>i</sup>*

A reclamação de Onetti, tem menos a ver com a adoção do cenário real pelas letras que com a bravura de romper com a retórica da repetição. É, por um lado, um pedido de modernização da ficção uruguaia – que já vinha acontecendo no âmbito da poesia –; mas é, ainda, uma exigência de honestidade, de fidelidade a uma verdade literária. A terra nativa que Onetti reclama para a literatura é, portanto, não um espaço físico, mas um lugar de fala. O lugar que ele busca é aquele de onde pode surgir uma voz própria, “espontânea e inconfundível”<sup>ii</sup>. Esse espaço que Onetti reclama é construído, em sua obra ficcional, como um intervalo que se abre dentro da linguagem, a conquista de um lugar de onde se pode narrar.

Para Onetti, o compromisso com a literatura adquire muitas vezes o aspecto de uma aventura viril que demanda coragem, renúncias, solidão: “*Hay solo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos.*”<sup>iii</sup> (Marcha, 01/09/1939)<sup>iv</sup> Cabe ao escritor a missão de abrir uma senda para uma terra virgem, ainda não trilhada.

Levando ao pé da letra sua própria lição, Onetti ergue, para sua escrita, uma cidade inteiramente nova. Em 1950, com a publicação de *La vida breve*, surge a cidade de Santa María, que passará a cenário privilegiado da maior parte da obra posterior de Onetti, conectando seus textos em uma saga não linear e sem heroísmos. O romance conta a história da transformação de seu protagonista, Juan Maria Brausen, em um autor. Em um período em que a solidez de seus compromissos entra em crise – seu casamento chega ao fim, seu emprego está em risco, as antigas relações de amizade já não são gratificantes – Brausen, um publicitário uruguaio radicado na Argentina, recebe a encomenda de produzir um roteiro de cinema. É um trabalho *freelancer* que alguém lhe propõe por camaradagem, para ajudá-lo a juntar algum dinheiro. Mas a tarefa oferece a Brausen um caminho para escapar de seu cotidiano em ruína, e ele passa a se dividir entre a vida concreta, da qual vai gradualmente se despedindo – e se despidendo – e o universo imaginário, cuja

importância crescente termina por suplantá-lo do mundo real. Brausen começa por imaginar a história de um homem, o médico Días Grey, e da cidade por ele habitada, Santa María. Pelos olhos de seu personagem, através da janela de seu consultório, Brausen vai desenhando o mapa: o rio, a colônia suíça, o estaleiro ao longe, a praça central com a igreja. Paralelamente à criação dessas imagens e das situações que envolvem o médico, Brausen vai se desprendendo de tudo aquilo que o ata à sua própria realidade: seu casamento, seu emprego, suas relações sociais e, por fim, seu nome próprio. E inventa para si uma outra identidade, Arce, sob a qual passa a levar uma vida paralela, até tornar-se um fugitivo e abandonar definitivamente sua vida em Buenos Aires. Seu percurso de fuga termina justamente na Santa María de sua criação, onde, anônimo, ele presencia um diálogo entre seus próprios personagens (diálogo este que figurará no final do romance *Juntacadáveres*, publicado catorze anos depois). Têm início, assim, a saga de Santa Maria, que é lida aqui como um único texto, longo e fragmentado, cujas partes se podem juntar, com um quebra cabeça, para contar a história da vida da cidade e de seus moradores. As obras seguintes de Onetti já têm lugar nessa terra imaginária, seus habitantes são os personagens Brausen.

As perguntas que tento responder aqui partem dos sentidos dessa passagem. O que significa migrar de Buenos Aires a Santa María? O que significa a opção por habitar o espaço ficcional? Fugir de Buenos Aires a Santa Maria implica, para Brausen, muito mais que um trânsito físico. Como mostra a análise de Josefina Ludmer (1977), *La vida breve* se desenvolve na tensão entre dois reinos, o real e a ficção, que no texto se materializam na alternância entre os dois espaços: Buenos Aires, a cidade real habitada por Brausen, e Santa María, a cidade imaginária, habitada pelos personagens de Brausen. Em todo seu ensaio, Ludmer mostra como a conquista da possibilidade de narrar está estritamente ligada a esse deslocamento e ao interstício que ele gera. Começar a contar é já criar um mundo. Cada nova narrativa inaugura um novo espaço e, havendo dois ambientes, haverá sempre, entre eles, uma fronteira. Brausen habita essa fenda.

Ao começar a narrar, ele funda um espaço inaugural e adquire um poder que o permite romper com o mundo real, onde a vida que ele, até ali, construiu para si já não o satisfaz. Mas a cisão espacial indica, ainda, uma partição no sujeito que navega entre os dois ambientes. O romance relata a passagem de Brausen para o “outro lado”. É a história de um trânsito. Migrar de Buenos Aires a Santa María é passar de personagem (objeto da fala) a narrador (sujeito da fala), ou ainda, de escritor (pessoa) a autor (função do discurso). Santa María nasce do ato de narrar executado por Brausen, mas esse mesmo ato também transforma seu agente.

Nas obras posteriores de Onetti, quando Santa María torna-se o cenário definitivo, Brausen já não existe como indivíduo dentro da cidade, mas seu nome circula constantemente entre os moradores. Ele agora é reconhecido pelos personagens como o fundador de Santa María. Uma estátua em sua homenagem ocupa o núcleo da praça central, o lugar tradicional do prócer. No entanto, Brausen é também o nome que os habitantes da cidade utilizam para se referir a deus. Além de Santa María, estão Rosário, Buenos Aires, Montevideu, as cidades reais. Mas só ali, na cidade que ele ergueu, Brausen é visto com uma divindade. Fundador e demiurgo são, assim, uma só figura. A não distinção entre essas duas funções demarca Santa María como um lugar estritamente ficcional. Ao confundir as duas funções criadoras (fundador e deus), os habitantes da cidade reconhecem sua própria condição de personagens. Aquele que ergueu a cidade física é o mesmo que, por meio de sua palavra, gerou aquele mundo e deu vida aos seres que o habitam. Isso é possível porque essas duas funções convergem em outra, que as antecede: a função de autor.

Fundador e deus são os nomes do autor em Santa María. Se tomarmos à risca as palavras do Onetti crítico, concluímos que os personagens de Brausen, filhos da cidade, estão sujeitos a essa figura soberana. Na crônica *Reflexiones de un atócrata*, diz Onetti:

*En realidad, son muchos los escritores que me cuentan: “Fíjese: yo lo había planeado así y me salió así”. Yo me solidarizo con sus cuitas pero no llego a comprenderlas del todo. El autor prefiere el derrotero de cada personaje (el autor*

*soy yo) y vigila para que se cumpla. (...) Es necesario que el personaje discrepe, sugiera, tenga sus pequeñas ambiciones de cambio. Pero es el autor quien dirá que sí o que no y el Juan o la María del drama no tienen otro recurso que someterse, obedecer y cumplir lo que para ellos se determina. (ONETTI, 1995. p. 29-30)<sup>v</sup>*

Logo, se Brausen é o autor de Santa María, seus personagens estão categoricamente submetidos a seus desígnios e a cidade se transforma em uma espécie de prisão sem portas, um cárcere cujos limites não são fronteiras físicas, mas o limiar entre realidade e ficção. Desse modo, os personagens de Brausen, autor criado por Onetti, não têm livre arbítrio, pois seus destinos estão atados à mão que os escreve. Conscientes de sua condição ficcional, muitos deles sabem que já nasceram adultos. Assim o expressa Días Grey no conto *A morte e a menina*, em 1973: “Brausen pode ter me feito nascer em Santa Maria com trinta ou quarenta anos de passado inexplicável, para sempre ignorado.” (ONETTI, 2006, p.329-330) Ou ainda: “Embora intemporal, embora sabendo-me escravo do sonho de um infeliz paranóico...” (ONETTI, 2006, p.345) A consciência da condição ficcional justificaria o prevalecente desengano que caracteriza a existência em Santa María. Não tendo controle sobre o próprio destino, eles não têm possibilidade de esperança.

Alguns desses personagens auto-conscientes passam a desenvolver estratégias para escapar dos domínios do autor, reproduzindo, algumas vezes, o gesto que fez o próprio Brausen em Buenos Aires, em um intento de tomar para si o comando do próprio destino. Uma dessas figuras é Larsen, o antigo cafetão que, em *Juntacadáveres* (1964), é expulso da cidade e que retorna cinco anos depois, em *El astillero* (1961)<sup>vi</sup>, tentando reinventar para si um papel. Larsen trata sua vida-narrativa como um jogo cujas regras é preciso decifrar. Cada decisão é uma cartada. Cada fracasso pede uma nova estratégia. *El astillero* narra seu último intento, quando sua fé na possibilidade de ganhar o jogo começa a arrefecer:

*Avanzó lentamente la cabeza, impasible, casi inocente, gozándose en su solitaria delincuencia, sospechando confusamente que el juego deliberado de continuar siendo Larsen era incontables veces más infantil que el que jugaba ahora. (ONETTI, 1998. p.111)*

*El doctor estaba un poquito loco, como siempre, pero tenía razón; somos unos tantos los que jugamos al mismo juego. Ahora, todo está en la manera de jugar. (ONETTI, 1998. p.144)*

*Desde muchos años atrás había dejado de creer en las ganancias del juego, en la mentira acordada, en el olvido. (ONETTI, 1998. p.148)<sup>vii</sup>*

A habilidade de jogar é, para ele, a garantia de sobrevivência. A crença no jogo estabelece um certo tipo de ordem que lhe permite planejar a forma de conduzir seus passos. Larsen, no entanto, se equivoca. Em sua condição de personagem, ele não é um jogador, senão uma peça no tabuleiro do autor. Dentro do espaço ficcional que ele habita, narrar é uma forma de poder. Foi esse poder que permitiu a Brausen fundar Santa Maria. Mesmo sendo sempre o centro do relato, a Larsen não é dada a possibilidade de enunciar. Ele nunca narra em primeira pessoa, esta posição lhe é apenas emprestada, em forma de discurso indireto livre, de modo que ele não tem jamais o controle sobre o texto, não poderia de nenhum modo ganhar o jogo.

Em *El astillero*, a expressão de Larsen é mediada por uma voz narrativa anônima que fala em nome do coletivo, reúne as partes do relato aqui e ali, uma voz que se deixa ver, mas nunca se identifica: “Nos estuvo mostrando – y algunos fuimos capaces de verlo –, un poco inexacto, un poco remendado, al Larsen de entonces.”<sup>viii</sup> (ONETTI, 1998. p.203)

Mas de onde fala essa voz? Que lugar ela ocupa? Os rastros que ela deixa no texto levam a crer que ela fala de dentro Santa María. É uma voz masculina, que como os outros homens da cidade frequenta o bar do Plaza. Mas ela não pode pertencer a nenhum personagem reconhecível. Não pode ser, por exemplo, de Días Grey, o primogênito de Brausen, pois ele é mencionado

repetidas vezes em terceira pessoa. Não se trata, pelo mesmo motivo, de Medina, o delegado de polícia. Mas ainda assim, a voz assume um tom detetivesco, de quem reúne as peças de um quebra-cabeça, recolhe depoimentos: “*Ahora, en la incompleta reconstrucción de aquella noche (...) llega el testimonio del barman del Plaza.*” (ONETTI, 1998. p.140) É uma voz que se põe em dúvida, que não cansa de indicar sua insuficiência e sua incapacidade de totalizar o relato: “*O tal vez sólo se besaron después (...). O tal vez, por entonces, no se besaron.*” (ONETTI, 1998. p.89) Além de organizar e apresentar o relato, essa mesma voz se identifica como aquela de alguém que o documenta, que registra em texto tudo o que narra: “*Esta parte de la historia se escribe por lealtad a un fantasma. No hay pruebas de que sea cierta y todo lo que podemos pensar indica que es improbable.*”<sup>ix</sup> (ONETTI, 1998. p.169) É a voz de um personagem escritor.

Mas a modéstia com que assume sua parcialidade é uma falsa pista. Essa mesma voz invade pensamentos, dá a ver monólogos interiores, interpreta intenções. Ela antecipa consequências, acompanha Larsen como uma sombra, joga com ele e anuncia desde o início seu fracasso:

*Después sería el fin, la renuncia a la fe en las corazonadas, la aceptación definitiva de la incredulidad y la vejez.* (ONETTI, 1998. p.64)

*Luego vino el primer encuentro verdadero (...) en que le fue ofrecido un símbolo de humillaciones futuras y del fracaso final, una luz de peligro, una invitación a la renuncia que él no fue capaz de interpretar.* (ONETTI, 1998. p.69)

*Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla (...).* (ONETTI, 1998. p.78)<sup>x</sup>

A *trampa* (armadilha) se manifesta, ao final, na bifurcação da voz narrativa. A história conclui com essa voz onisciente, centrada em Larsen, contando como ele escapa do estaleiro e de Santa María subornando barqueiros para que o levem clandestino. No entanto, terminado o relato, abre-se um longo parêntesis em que se narra o mesmo final segundo uma outra versão:

*(O mejor, los lancharos lo encontraron, pisándolo casi, encogido, negro, con la cabeza que tocaba las rodillas protegidas por el untuoso prestigio del sombrero, empapado por el rocío, delirando. (...) Tratando de no humillarlo, lo ayudaron a trepar y acomodarse en la banqueta de popa. (...) Murió de pulmonía en el Rosario, antes que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero.)*<sup>xi</sup> (ONETTI, 1998. p.233)

A versão alternativa, sob a perspectiva de uma testemunha distanciada, conta o que um relato centrado no ponto de vista de Larsen omitiria: sua humilhação, sua degradação, sua morte. A informação se despe da simpatia.

A interferência dos parêntesis abre uma fenda no texto onde se realiza um enxerto que desestabiliza todo o relato. A expressão “ou melhor” instala a possibilidade da existência concomitante de muitas outras formas de contar o mesmo acontecimento. Essas múltiplas versões concorrentes funcionam como um rompimento do contrato antes implícito entre essa voz narrativa e o personagem Larsen, mas, sobretudo, entre a narrativa e o leitor, comprometendo a confiança na verossimilhança do texto, expondo o artifício. Ao mesmo tempo, a divisão da voz desmembra a ambigüidade que se mantinha até então. O texto se narra por diversas as entradas. Por um lado, ele é contado desde dentro de Santa Maria e do universo ficcional por esse escritor anônimo coletor de dados. Por outro, o recurso da bifurcação remete à existência de uma instância que excede o texto<sup>xii</sup>, a um lugar de comando que sugere a presença do autor. Mas essa posição de controle está aí disseminada em uma multiplicidade de vozes, não é mais uma função unívoca. Aparentemente, a única figura que poderia assumir simultaneamente essas diferentes funções, porque transita nos dois terrenos, é Brausen, o escritor que criou Santa Maria e que, naquele espaço, é também um deus.

No entanto, a partir de *La vida breve*, Santa María se tornou autônoma e Brausen desapareceu como sujeito. Como todo mito fundacional, Brausen é, agora, uma construção de Santa María. A

história se reverte. O autor é tragado por seu texto e passa a ser contado por ele. O escritor Brausen, o homem que um dia se sentou para imaginar Santa María, já não existe, ele se dissolveu no processo de tornar-se um autor, sacrificou-se para dar lugar à ficção. Neste caso, então, a cidade – ou caberia já dizer, aqui, a ficção – apaga sua própria origem. Deus, o herói fundador e o autor são a mesma figura, que não tem realidade material dentro daquele universo, só existindo como uma função do discurso. Em seu clássico texto *A morte do autor*, Barthes defende o reconhecimento crítico dessa dissolução vivida alegoricamente por Brausen na obra de Onetti: “(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 2004b. p. 57)

O jogo de Onetti, no entanto, não se interrompe com o aparente suicídio sem cadáver do autor. As narrativas de Santa Maria colocam um problema para qualquer intento de resolver de forma definitiva a questão da presença do autor no espaço ficcional. Em harmonia com a resposta que dará Foucault mais adiante, e Agamben, depois dele, a passagem de Brausen de sujeito escritor a autor como um ser do discurso, ao mesmo tempo em que opera o apagamento do sujeito que escreve e destitui a autoridade de seu nome, também deixa no texto as marcas da mão que modela o barro. Não se trata diretamente daquelas duas vozes narradoras que, em *El astillero*, se alternam para contar a história de Larsen, mas de um lugar onde as vozes convergem e para o qual apontam, uma função que se exercita na passagem, no trânsito de Buenos Aires a Santa María. Brausen desaparece, mas seu nome permanece lá, mesmo que ele não mais exista como sujeito, mesmo que o Brausen de que falem os *sanmarianos* não seja mais o roteirista uruguaio que costumava viver na Argentina. Esse nome repetido como um vestígio e o indício de uma ausência apontando para fora do texto é, em Onetti, o papel do autor. Agamben coloca o problema da seguinte forma:

*The author marks the point at which life is offered up and played out in the work. Offered up and played out, not expressed or fulfilled. For this reason, the author can only remain unsatisfied and unsaid in the work. He is the illegible someone who makes reading possible, the legendary emptiness from which writing and discourse issue.*<sup>xiii</sup> (AGAMBEN, 2007, p.69-70)

O autor está em marcha no texto ou, ainda, está em cena. Aquele jogo que Larsen pressentia e do qual fazia parte pode ser lido como o exercício que se dá na interação das diversas funções textuais. A noção de jogo é tratada, aqui, dentro da ambigüidade que a palavra alcança na língua inglesa (“play”) ou francesa (“jouer”): jogo como brincadeira, mas também como um exercício sujeito a determinadas regras; jogo como aposta ou competição (neste caso, o jogo deveria culminar em uma resolução, seria um processo teleológico); jogo, por fim, como um ato de representação, uma performance ou farsa. O autor, ao mesmo tempo ausente, é o que garante o funcionamento do jogo.

Se para os personagens de Brausen, a vida é a narrativa, então Santa Maria, o universo ficcional, é o campo ou o tabuleiro onde se dá o jogo – a aposta, o jogo de azar ou o jogo que se busca vencer – e o palco onde tem lugar a farsa, onde se encena a vida. A farsa pode ser entendida como encenação, mas, também, como ilusão, engodo. Em Onetti, existe sempre a possibilidade de que toda a verdade se desfaça. Como mostram as trapaças do narrador, o jogo nem sempre é limpo.<sup>xiv</sup>

Assim, por um lado, o caminho percorrido até aqui pode levar à conclusão de que os habitantes de Santa Maria são, como eles mesmos afirmam, escravos de um autor-deus-autocrata que os comanda e não têm, portanto, meios de decidir o próprio destino. Santa Maria seria, então, uma espécie de teia do autor, uma armadilha que enreda e sufoca seus habitantes.

Por outro lado, esse mesmo percurso pode conduzir à idéia de que Santa Maria é uma terra autônoma. A cidade é o espaço ficcional onde prevalecem as regras de um jogo que se auto-regula. O autor já não é a mão que acionou o mecanismo, mas uma força a mais dentro desse campo de

tensões que é o texto. A origem é uma ilusão. Essa talvez seja a maior armadilha que Onetti nos apresenta, porque ela indicaria que aquela escravidão em que se vêem os personagens é um equívoco. O texto remete infinitamente à origem, mas nunca chega ao marco zero. Brausen, o demiurgo de Santa Maria, é também um personagem. Mesmo Onetti, o autocrata, aparece, à moda de Hitchcock, como um personagem figurante em *La vida breve*, indicando que o autor mais uma vez renuncia à sua posição de sujeito, renuncia, em nome da narrativa, a seu lugar privilegiado de fala, renuncia a seu poder.

Tanto vale uma possibilidade como outra. Em Onetti, a conjunção que rege a narrativa não é o “e”, aditivo, sinal da somatória de acontecimentos que levam ao desenlace, mas o “ou”, da alternativa, da alternância, da possibilidade infinita de continuidade, do jogo. Assim como Brausen que, ao migrar de Buenos Aires a Santa Maria, se transforma numa entidade intermédia, também o leitor está condenado ao solo instável, a ser, como o autor, um morador de fronteira.

### **Referências Bibliográficas**

- [1] AGAMBEN, Giorgio. **Profanations**. Trad. Jeff Fort. Nova York: Zone Books, 2007.
- [2] BARTHES, Roland. “Que é a escrita”. In: **O grau zero da escritura**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004<sup>a</sup>, pp. 9-16
- [3] \_\_\_\_\_. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b, pp. 57-64.
- [4] LUDMER, Josefina. **Onetti – los procesos de construcción del relato**. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- [5] MILLINGTON, Mark. **Reading Onetti**. Liverpool: Francis Cairns, 1985.
- [6] ONETTI, Juan Carlos. “A morte e a menina”. In: **47 contos de Juan Carlos Onetti**. Trad. Josely Vianna Batista. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, pp. 325-362.
- [7] \_\_\_\_\_. **El astillero**. Madri: Cátedra, 1998.
- [8] \_\_\_\_\_. **La vida breve**. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- [9] \_\_\_\_\_. “Reflexiones de un atócrata”. In: **Confesiones de un lector**. Madri: Alfaguara, 1995, pp-27-31.
- [10] \_\_\_\_\_. **Requiem por Faulkner y otros artículos**. Montevideu: Arca, 1975.

---

<sup>i</sup> Em *Requiem por Faulkner y otros artículos* (1975, p.18).

“Não temos nosso idioma; pelo menos não é possível lê-lo. A crença de que o idioma riopratense é o dos autores nativistas, resulta ingênua de tão falsa. Não se trata de tomar versões taquigráficas para os diálogos dos personagens. Isso é cor local, para o uso de turistas que não temos. Trata-se da linguagem do escritor; quando ela não nasce de sua terra, espontânea e inconfundível, como um fruto da árvore, não é instrumento apto para a expressão total.”

<sup>ii</sup> Essa idéia de singularidade expressa repetidamente nos textos críticos do autor é cheia de contradições, sobre as quais não me deterei aqui. Basta indicar o modo bastante explícito como Onetti se filia a uma determinada “família literária” (Faulkner, sobretudo, mas também Céline, Roberto Arlt ou Dostoiévski, entre outros) e o pouco pudor que tem de exibir os rastros dos empréstimos tomados aos autores de sua preferência. Para um exame mais detalhado dessa questão, ver Millington, *Reading Onetti* (1985, p.18-20). Mas é na ficção que se desenvolvem com consistência as idéias expressas por Onetti de forma mais ligeira e lacunar em seu discurso crítico.

<sup>iii</sup> “Há um só caminho. O que houve sempre. Que o criador de verdade tenha a força de viver solitário e olhe para dentro de si. Que compreenda que não temos pegadas para seguir, que o caminho terá que fazer cada um, tenaz e alegremente, cortando a sombra do monte e os arbustos anões.”

<sup>iv</sup> Em *Requiem por Faulkner* (p.30-31).

<sup>v</sup> “Na realidade, são muitos os escritores que me contam: ‘Veja: eu tinha planejado assim e me saiu assado’. Eu me solidarizo com suas aflições mas não chego a compreendê-las de todo. O autor determina o rumo de cada personagem (o autor sou eu) e vigia para que se cumpra. (...) É necessário que o personagem discrepe, sugira, tenha suas pequenas ambições de mudança. Mas é o autor quem dirá que sim ou que não e o João ou a Maria do drama não têm mais recurso que se submeter, obedecer e cumprir o que para eles se determina.”

---

<sup>vi</sup> A ordem de publicação dos dois romances inverte a ordem cronológica dos acontecimentos narrados. Para preservar essa particularidade, cito aqui as datas originais. As citações de *El astillero* apresentadas a seguir foram retiradas de uma edição posterior, citada nas referências bibliográficas.

<sup>vii</sup> Respectivamente:

“Avançou lentamente a cabeça, impassível, quase inocente, gozando sua solitária delinquência, suspeitando confusamente que o jogo deliberado de continuar sendo Larsen era incontáveis vezes mais infantil que o que jogava agora.”

...

“O doutor estava um pouquinho louco, como sempre, mas tinha razão; somos uns tantos que jogamos o mesmo jogo. Agora, tudo está na maneira de jogar.”

...

“Desde muitos anos atrás tinha deixado de crer nos ganhos do jogo, na mentira acordada, no esquecimento.”

<sup>viii</sup> “Esteve mostrando-nos – e alguns (de nós) foram capazes de vê-lo –, um pouco inexato, um pouco remendado, ao Larsen de então.”

<sup>ix</sup> Respectivamente:

“Agora, na incompleta reconstrução daquela noite (...) chega o testemunho do barman do Plaza.”

...

“Ou talvez só tenham se beijado depois (...). Ou talvez, por enquanto, não se beijaram.”

...

“Esta parte da história se escreve por lealdade a um fantasma. Não há provas de que seja verdadeira e tudo o que podemos pensar indica que é improvável.”

<sup>x</sup> “Depois seria o fim, a renúncia à fé nas intuições, a aceitação definitiva da incredulidade e da velhice.”

...

“Logo veio o primeiro encontro verdadeiro (...) em que lhe foi oferecido um símbolo de humilhações futuras e do fracasso final, uma luz de perigo, um convite à renúncia que ele não foi capaz de interpretar.”

...

“Agora a armadilha estava aí e era incapaz de dar-lhe nome (...).”

<sup>xi</sup> “(Ou melhor, os barqueiros o encontraram, quase pisando-o, encolhido, negro, com a cabeça que tocava os joelhos protegida pelo prestígio pegajoso do chapéu, empapado pelo orvalho, delirando. (...) Tentando não humilhá-lo, ajudaram-no a trepar e a se acomodar na banquetta da popa. (...) Morreu de pneumonia em Rosário, antes que terminasse a semana, e nos livros do hospital figura completo seu nome verdadeiro.)”

<sup>xii</sup> Remete, também, a um lugar anterior à obra, outra voz e outra cidade: William Faulkner, Condado do Yoknapatawpha. Ouve-se, aqui, um eco. Barthes dirá: “(...) a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas. A escrita é precisamente esse compromisso entre a liberdade e uma lembrança, é essa liberdade recordante que não é liberdade senão gesto de escolha (...).” (2004a, 15-16)

<sup>xiii</sup> “O autor marca o ponto em que a vida é ofertada e encenada na obra. Ofertada e encenada, não expressa ou realizada. Por este motivo, o autor só pode permanecer insatisfeito e não dito na obra. Ele é aquele alguém ilegível que torna a leitura possível, o vazio legendário a partir do qual a escrita e o discurso se produzem.”

<sup>xiv</sup> E roubar no jogo não é, também, uma forma de reconhecer a legitimidade de suas regras?

## **Autora**

Ariadne COSTA, Doutoranda

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

[ariadnecosta@gmail.com](mailto:ariadnecosta@gmail.com)