



“ABSOLVA-ME”

Liliana Reales
Universidade Federal de Santa Catarina

Nascido em Montevideu no início do século passado, ou seja, nascido do outro lado dessa margem cultural que era Buenos Aires, os começos literários de Juan Carlos Onetti foram acompanhados de uma profunda incompreensão. A cena cultural e literária de Buenos Aires, cidade onde Onetti também morou naqueles anos, estava demasiado ocupada por discussões que procuravam conciliar uma nova literatura nacional com a herança do século XIX e a modernização frenética de uma cidade que recebera grande número de imigrantes europeus. Se bem que o jovem Onetti participou das discussões da época, sobretudo, através de suas crônicas publicadas no lendário semanário *Marcha*, a sua resposta radical a esse momento de profundas controvérsias foi a sua primeira novela, *O poço*, escrita aos trinta anos de idade, publicada em dezembro de 1939 por uma pequena editora fundada por amigos seus, a Signos, que lançou 500 exemplares dos quais, muitos anos mais tarde, apenas 49 foram vendidos.

Muitos motivos poderiam ser apontados para a falta de leitores da “história de um pobre homem que vive só e sonha”, dessa “coisa escrita às presas e que não servirá para conseguir-me nenhum prêmio acadêmico”, segundo palavras do próprio autor em carta a seu amigo Julio Payro, conhecido crítico de arte argentino, mas certamente não será a “pressa” da escrita. Considerado por alguns como o texto que, de certo modo, prenuncia “toda a literatura de Onetti”, o que é exagerado, *O poço* é, assim como os grandes momentos do uruguaio, o que Barthes chamaria um texto de gozo, aquele que “faz vacilar os fundamentos históricos, culturais, psicológicos do leitor”. De fato, a novela rompe com a tradição realista e regionalista da herança literária uruguaia de Onetti e inaugura um texto intimista que devasta não somente os fundamentos de uma falsa moral e de uma ética cínica como também as normas vigentes da narrativa linear, introduzindo o fragmento, o inacabado, a ambiguidade e a assunção incondicional da escritura literária como puro gozo nesse definitivamente incompreensível intervalo entre o nascimento e a morte.

O poço narra um homem, Eladio Linacero, que, nas vésperas de seus quarenta anos, percebe a vida e *se* percebe perspectivado por várias circunstâncias de sua existência, num monólogo interior retomado de escritores estimados por Onetti como, por exemplo, James



Joyce. A narrativa emana de uma noite de Linacero no quarto que compartilha com um militante de esquerda, Lazaro, num subúrbio portenho, noite em que vivencia seu particular ritual de iniciação como escritor: “Isto que escrevo são as minhas memórias”. Essas memórias irão transitar entre o “real” e o imaginário, revelando-se como evocações fantasmáticas e elaborações oníricas que darão conta de fragmentos de vida dificilmente ordenáveis em verdadeiros ou falsos, ou “reais” e inventados. As confissões do narrador, oscilando entre relatos de sonhos, desejos, recortes de narrativas de aventuras, decepções, desesperança, observações pessimistas da condição humana, demandam mais do que um leitor confidente, um leitor *voyeur*, participante clandestino e inconfessável do prazer quase perverso de ver a corrosão de toda divindade e de toda moral numa noite que, como a de Linacero, faz possível a escritura.

De seus sonhos ou memórias, Linacero escolhe, de início, uma espécie de cena primitiva: a violação de um corpo (da jovem e ingênua Ana Maria, que mais tarde se suicida) que na economia narrativa funcionaria simbolicamente como a violação do corpo da letra ou da escritura socialmente aceita. Somente a partir daí é possível escrever. As lembranças da violação se misturam com recortes de literatura de aventura e cenas quase pictóricas de teor erótico: “Às vezes, quase imóvel, sem um gesto, creio ver a pequena fenda do sexo, o fraco e confuso sorriso”. Toda a novela se escreve sob o signo de rupturas violentas e abandonos que o narrador irá vivenciando com mulheres, com amigos, com seu trabalho de jornalista e, finalmente, com o mundo. A trama de *O poço* se dá não pela somatória linear de fatos narrados e sim pela inscrição de temas que tendem a definir e explorar a variedade e intensidade das rupturas, da raivosa náusea e do asco irreversível que as coisas do mundo provocam em Linacero. Seu desprezo cáustico se dá tanto pelo militante de esquerda, Lazaro, quanto pela “imbecilidade dos americanos do Norte”, passando pela aversão às “bestas loiras” nazistas e aos intelectuais pequeno-burgueses.

Em dezembro de 1939, referindo-se à recepção crítica da novela, Onetti escreve a seu amigo Payro: “Você não tem a obrigação de relê-la. Sobretudo quando me disseram tantos horrores dessas humildes cem páginas. Amoral e degenerado foram os adjetivos mais reproduzíveis coletados até agora”. E, mais adiante, em defesa de sua novela, ele confessa: “Sinto algo daquilo que France chamava de beleza invisível: uma comunicação brutal, suja, espessa, como você quiser, mas que me parece mil vezes mais verdadeira, mais minha, mais cálida, que todas as belas coisas que eu pudesse escrever e que tenho escrito. Absolva-me”. Evidentemente, o pedido de “absolvição” é irônico e provocativo naquele homem que irá



conservar, ao longo dos anos, uma obstinada irreverência e relativo isolamento. Com a idade de seu personagem Linacero, aos quarenta anos, quando escreve *A vida breve*, um dos romances mais extraordinários escritos na América Latina, Onetti continuará sendo quase um desconhecido. No entanto, sem temer a incompreensão, levado pela “enorme e raivosa vontade de escrever”, Onetti continuou alimentando o mito pessoal de artista, para quem seu gozoso e único destino seria a literatura.

A vida breve inaugura a fase mais “literária” do escritor. Trata-se de uma obra-prima, um romance que indaga o gênero romance, implodindo suas leis e inaugurando, em dois registros, a possibilidade e a impossibilidade de se escrever um romance - explorando os limites da escritura. O romance também apresenta uma exploração da experiência limite de seu narrador, Juan Maria Brausen, um homem acossado por “Gertrudis e o trabalho imundo [...] pelas contas para pagar e a certeza inesquecível de que não há em parte alguma uma mulher, um amigo, uma casa, um livro, nem sequer um vício, que possam me fazer feliz”.

O romance retoma o tema essencial de *O poço*: o narrador que deseja tornar-se escritor como única forma de salvação, entendendo a escritura literária como expansão de si em outras possibilidades de vida, como intervenção lúdica numa realidade reificada e sufocante. Durante a convalescença de sua mulher depois da retirada de uma mama com câncer, Brausen começa a imaginar ou evocar a cidade que se tornaria mítica na literatura de Onetti, Santa Maria: “Estava um pouco enlouquecido [...], sentindo minha necessidade crescente de imaginar e aproximar-me de um apagado médico de quarenta anos, habitante lacônico e desesperançado de uma pequena cidade colocada entre um rio e uma colônia de lavradores suíços, Santa Maria, porque eu fui feliz ali, anos antes, durante vinte e quatro horas e sem motivo”. Santa Maria se tornará, ao longo do romance, o espaço literário que Brausen vai modelando na sua mente, num monólogo interior de extraordinária beleza, onde o próprio personagem se desdobra em outro personagem e outra personalidade: Diaz Grey, o médico da provinciana Santa Maria.

Ao mesmo tempo, Brausen inicia um envolvimento com a prostituta Queca que se mudara ao apartamento ao lado e começa a visitá-la com uma identidade e um nome falsos: Arce. Brausen se narra como Juan Maria Brausen, um homem incapaz de mudar seu medíocre destino a não ser por meio de desdobramentos esquizóides de personalidade. Esses desdobramentos se concretizam como o Arce que se envolve com Queca em uma aventura sem retorno e, como o médico Diaz Grey irá viver uma história de contravenções alucinadas.



Os desdobramentos de personalidade de Brausen são movimentos em sintonia com essa outra alteridade radical que Onetti explora em *A vida breve*: para aceder ao gênero que lhe garantiria a sua circulação enquanto tal, o romance se auto-estranha, se questiona, se indaga, se põe a nu, expondo os próprios procedimentos que lhe permitem o acesso ao gênero, desconfiando deles e de toda uma tradição herdada, introduzindo um dos gestos mais perturbadores que discute, desde a ficção, grandes temas que ocupam uma boa parte da cena das reflexões teóricas. Questões como a opacidade de todo texto, o texto como rede de citações, o questionamento da autoridade do autor, a incomunicabilidade das experiências, o fragmento como condição da existência, a cisão do eu, a instabilidade da barreira entre o real e o imaginário, o “valor” da obra, o próprio conceito de “obra”, a multiplicidade da linguagem, a história como essencialmente anacrônica e a narrativa como máquina de multiplicar narrações, por exemplo, são alguns dos que explora.

Alguns desses temas são retomados em *Para uma tumba sem nome*, de 1959. Mas, essa novela traz como tema principal uma indagação quase obsessiva do sentido, que revela, mais do que uma crise geral do sentido, a crise de um certo regime de sentido. Pois a novela explora a necessidade de determinar o sentido dos fatos que constituem uma história, qualquer história, para torná-la intercambiável e assim garantir a comunicabilidade das experiências e, evidentemente, a ordem das coisas. Neste caso, se trata da história de alguém cujo corpo é enterrado modestamente no cemitério de Santa Maria por Jorge Malabia, jovem filho de uma família influente da cidade.

A história é narrada pelo médico de Santa Maria, aquele que conhece as famílias e seus segredos, aquele que assiste partos e óbitos, aquele que tudo sabe sobre os habitantes da cidade, mas que nada sabia sobre uma estranha história cujo enterro ele assiste sem ter sido convidado. Uma semana depois do episódio do cemitério, o jovem procura o médico com a finalidade aparente de lhe narrar o que o envolvia à morta, Rita, uma mendicante na estação Constitución de Buenos Aires que contava falsas histórias aos viajantes em troca de dinheiro, acompanhada de um bode.

Rita tinha sido empregada doméstica da família Malabia e objeto de desejo do rapaz quando este era ainda adolescente. No entanto, Rita se tornaria amante do transviado Marcos Bergner, irmão da louca Julita, casada com Frederico, irmão mais velho de Jorge - que morre tragicamente - fatos estes que são narrados em *Junta-cadáveres*, de 1965. Um ano mais tarde, o médico reencontra Malabia e lhe dá a ler um texto que escrevera sobre aquilo que o jovem lhe contara. Com ironia, o jovem desmente a sua primeira versão acrescentando fatos novos



que estremecem qualquer certeza do médico. Isso deflagra a busca do médico por versões que possam esclarecer os fatos, numa mórbida inclinação à autópsia, neste caso, do *corpus* que narra um corpo que, a rigor, nunca aparece no relato. Jogando com uma tendência moderna da literatura, que elide o nome de certos personagens, que são apenas um “ele” ou uma “ela”, a novela elide o *corpo* que é substituído por um *corpus*, ou seja, por narrações de narrações que, em definitivo, mostram a instabilidade do nome, ou a ausência essencial do nome, que possa restituir a fé ou a crença em algo estável e verdadeiro, preservado pela palavra que o designaria. A novela é uma belíssima metáfora do segredo essencial de toda literatura, de todo gesto poético e, a final, de toda vida.

O tema do segredo volta anos mais tarde, no romance *O estaleiro* de 1961. Ali se conta uma história simples: o capitão falido de uma indústria de barcos, Jeremias Petrus, decide aparentar que seu estaleiro continua em funcionamento enquanto negocia empréstimos que possam tirá-lo da ruína. Para isso, ele mantém dois empregados, dois “gerentes”, que moram em barracos miseráveis nas dependências da fábrica, situada num vilarejo próximo de Santa Maria, ao qual se acede por barco. Cinco anos depois de sua expulsão de Santa Maria Larsen, retorna à cidade onde fora o “Junta”, gerente do lendário prostíbulo de *Junta-cadáveres*. Este conhece a louca Angélica Inês, filha e única herdeira de Petrus. Larsen decide conquistar a mulher e se faz contratar por seu pai como Gerente Geral da firma. Larsen passa a gerenciar o estaleiro com a mesma convicção que gerenciara seu prostíbulo, decidido a levá-lo até as últimas conseqüências.

Mais do que as alegorias óbvias que possa oferecer, o romance se escreve como um jogo de simulacros em que cada personagem veste uma máscara que, no entanto, não o torna persona, ou máscara teatral, por trás da qual estaria escondido o ator. Cada personagem é a sua máscara, não podendo já discernir entre o jogo de simulações que representa e a sua “verdadeira identidade”. Identidade que não é outra além de uma apertada simbiose de desejos frustrados, sonhos fracassados, intensidades variáveis de projetos abortados e a farsa essencial que, para os personagens onettianos, torna a vida ainda possível. Num dos trechos mais esclarecedores do romance, o médico Diaz Grey diz a Larsen: “Nossa maneira de viver é uma farsa, capazes de admiti-lo, mas não o fazemos porque cada um de nós precisa, também, proteger uma farsa pessoal”. E mais adiante acrescenta: “Petrus é um farsante quando lhe oferece a Gerência Geral e você é outro quando a aceita. É um jogo, e você e ele sabem que o outro está jogando. Mas se calam e dissimulam”.



Se em *Para uma tumba sem nome* toda vida, assim como todo gesto poético, valia seu segredo essencial, agora, em *O estaleiro*, o segredo da vida é a farsa que a preserva. Farsa que, como um jogo, Diaz Grey levará até o fim, até o último texto de Onetti, *Quando já não importe*, onde retorna casado com a louca Angélica Inês que o pobre Larsen desejara inutilmente conquistar. Não é o caso de Larsen, que sem forças de continuar a farsa se afastará, rio abaixo, como um inseto aprisionado pela longa noite viscosa. Talvez a mesma noite que Linacero teria gostado de “pregar no papel” de seus escritos “como uma grande borboleta noturna”.