

Sobre fantasmas e homens

Passado e exílio em Onetti

On Ghosts and Men

Past and Exile in Onetti

JÚLIO PIMENTEL PINTO

Departamento de História

Universidade de São Paulo

Alameda Campinas 967 ap. 61, São Paulo, SP, 01.404-001, Brasil

RESUMO O texto analisa a relação entre história e ficção na obra do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994) a partir de dois temas que são recorrentes em sua obra: o passado e o exílio. Para tanto, recorre a dois contos, distantes quase vinte anos um do outro: “La cara de la desgracia”, publicado originalmente em 1960, e “Presencia”, de 1978. Em “La cara de la desgracia”, as lembranças atormentam o narrador, que entrevê, num encontro casual com uma garota, a possibilidade de reconstruir a própria memória e libertar-se do peso e da possessão do passado. Em “Presencia”, conto de forte conotação política, escrito durante o exílio de Onetti, o protagonista, também exilado, reinventa a realidade, por meio de uma falsa investigação, para “compensar a perda desorientadora, criando um mundo novo para governar” (Edward Said). Nos dois casos, desponta a figura de um escritor “impertinente”, estranho à tradição do chamado *boom* literário latino-americano dos anos 1960 e capaz de problematizar as fronteiras entre história e ficção.

PALAVRAS-CHAVE Juan Carlos Onetti, passado, exílio, história e ficção

Recebido: 10 out. 2016 | Revisto pelo autor: 7 dez. 2016 | Aceito: 6 jan. 2017

<http://dx.doi.org/10.1590/0104-87752017000200005>

Varia Historia, Belo Horizonte, vol. 33, n. 62, p. 363-386, mai/ago 2017

ABSTRACT The text analyses the relationship between history and fiction in the Uruguayan writer Juan Carlos Onetti's (1909-1994) work through the representation of the past and the exile. To accomplish this, the text examines two tales, written almost twenty years apart: "La cara de la desgracia" (1960) and "Presencia" (1978). In "La cara de la desgracia", memories disturb the narrator, who glimpses, in a casual meeting with a young girl, the possibility to rebuild his memory and to free himself from the possession of the past. In "Presencia", a political tale written in Onetti's exile in seventies, the protagonist — who is also an exile — recreates reality through a fake investigation, to "compensating for disorientating loss by creating a new world to rule" (Edward Said). In the two tales, Onetti emerges as an "impertinent writer", foreign to the tradition of the Latin American boom and able to explore the boundaries of history and fiction.

KEYWORDS Juan Carlos Onetti, past, exile, history and fiction

A referência de toda despedida é o passado.
George Steiner, *Gramáticas da criação*

Durante décadas, o uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994) foi secretário de redação do tabloide *Marcha*. Ele cuidava da seção cultural e publicava relatos e pequenas notas de crítica. Em 1939 lançou seu primeiro romance, *El pozo*, que fez rápido sucesso entre jovens intelectuais e candidatos a escritor uruguaio. Sua fama ficou confinada, no entanto, a esse pequeno grupo mesmo durante os quinze anos, de 1941 a 1955, que Onetti morou na agitada (cultural e politicamente) Buenos Aires.

El pozo se passa em Montevideú; o romance seguinte, *Tierra de nadie* (1941), em Buenos Aires. Mas em ambos já se percebe a forma de representação urbana que Onetti desenvolveu depois, em muitas histórias, sob o nome da cidade fictícia Santa María. É uma cidade de imigrantes, como as que os vanguardistas dos anos 1920 conheceram tão bem. Só que, em Onetti, a cidade, minuciosamente descrita, não é ambiente ou

espetáculo frenético, não é exposição do avanço técnico ou problematização dos ritmos erráticos do projeto moderno na América Latina; ela está no centro da obra, é uma espécie de mundo novo, regula e move os personagens, que imergem, angustiados, numa modernidade precária e desorganizada, em que quase sempre se abandonam, preguiçosos, por trás de seus cigarros, enfiados em espaços íntimos, às vezes claustrofóbicos, e em vidas simplificadas e comuns, varadas de desenganos, ilusões, cansaços e mentiras — tudo em doses miúdas, discretas, contidas, simbolicamente reunidas numa Yoknapatawpha latino-americana.¹

Muitos desses personagens narram suas próprias histórias, incorporando vozes e olhares alheios, produzindo pequenas tramas que se sucedem e se misturam. São personagens que reaparecem seguidamente nos contos e romances, fazendo com que os romances se pareçam com sucessões de contos e os contos, com capítulos de romances (Muñoz Molina, 2006, p.13) ou com novelas marcadas pelo esforço compreensivo do passado, mais do que pela disposição de indagar os desdobramentos futuros da trama (Deleuze; Guattari, 2012). No conjunto, os personagens garantem a unidade orgânica da obra e dissolvem, ao menos parcialmente, a linha que separa um gênero do outro: trançam-se as histórias, combinam-se os gêneros. A esse universo, Onetti acrescentou o rigor literário, a discussão sobre tempo e memória e, com *La vida breve* (1950), ampliou seu temário, incorporando a ficção dentro da ficção e um caleidoscópio de mundos imaginários.

O reconhecimento, de fato, do significado amplo de sua obra só veio após 1960. Mesmo assim, sua diferença em relação aos escritores do chamado *boom* literário latino-americano — termo inventado pela crítica, na tentativa de caracterizar uma geração de escritores desiguais — era patente e o mantinha à margem de muitas iniciativas editoriais e de parte do vasto público leitor que se formou em torno dos relatos, por exemplo, de

1 Yoknapatawpha é a cidade imaginária e sintética onde se desenvolve a trama de *Absalão, Absalão*, de William Faulkner, livro publicado em 1936. Além de Faulkner ser uma referência constante na ficção de Onetti, ambas as cidades — Santa María e Yoknapatawpha — representam a função de microcosmos, para que confluem e onde se concentram tensões simultaneamente universais e singulares: espaços nos quais as experiências históricas e míticas dialogam.

Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez ou Mario Vargas Llosa. As influências de William Faulkner, Louis-Ferdinand Céline e Jorge Luis Borges deixavam-no distante da magia e do maravilhoso explícitos em alguns de seus (quase) contemporâneos e que, no uruguaio, manifestavam-se cuidadosamente vestidos de um realismo acintoso, repleto de detalhes e descrições, de um esforço de constituir “una realidad que finge estar calcada de la realidad más objetiva y reconocible” (Vargas Llosa, 2008, p.107). Ao contrário do que ocorre na obra da maioria dos escritores do *boom*, em Onetti nunca houve qualquer preocupação aparente com cor local ou disposição de caracterizar uma literatura latino-americana, capaz de denotar a experiência singular do subcontinente, sua história e suas perspectivas futuras. Ele rejeitou o recurso à ficção como parte do esforço de identificação da América Latina e dos latino-americanos e, mais de uma vez, ironizou de forma cruel a tentativa de reunir, numa só rubrica, as diversas manifestações e expressões artísticas do continente:

Los escritores se agrupan en generaciones para ayudarse ellos mismos. Después organizan mafias.

No creo que exista una narrativa latino-americana como tal. Más bien me inclino a creer en la existencia de varios escritores aislados. (*apud* Olmos, 2015, p.90).

De forma equivalente, Onetti reagiu a uma resenha norte-americana de *El astillero* (1961) que associava diretamente o livro ao panorama socioeconômico uruguaio. Comenta Vargas Llosa:

Cuando Onetti leyó la crítica de David Gallagher al aparecer *El astillero* en inglés según la cual esta novela puede ser leída como una alegoría de la decadencia de Uruguay, protestó, repitiendo algo que ya había dicho antes: “No me interesa ese tipo de novela. No hay alegoría de ninguna decadencia. Hay una decadencia real, la del astillero, la de Larsen”. [...] Esta reacción hay que entenderla sobre todo como un rechazo de la miopía de la crítica que desnaturaliza las obras literarias para convertirlas en meros vehículos de propaganda y divulgación ideológica. (Vargas Llosa, 2008, p.153-154)

Para Ana Cecilia Olmos, mais do que aceitar de pronto o desinteresse de Onetti em relação à experiência histórica e à sua ocasional projeção no contexto ficcional, é necessário reconhecer, em tal negativa, a “impertinência da posição de Onetti” e sua posição continuamente excêntrica em relação à “vocação latino-americanista” e à “intenção de representatividade” — que emergiram nos anos do *boom* e que correram paralelamente à produção ficcional do uruguaio —, e a “distopia de sua própria narrativa com relação a uma especificidade latino-americana” (Olmos, 2015, p.90-92). Conclui Olmos:

Se há algo que interessa destacar ao pensar sobre a narrativa de Onetti no contexto do boom latino-americano é como ela resistiu às metáforas macondianas que tentavam dar conta da modernidade desigual e tardia dessa região do continente e que, apesar de sua eficácia estética, ameaçavam absolutizar a alteridade cultural em um enigmático exotismo impossível de ser apreendido pelos parâmetros da razão. Em outras palavras, quando a narrativa dos anos 1960 impôs a dimensão mítica como modelo fundador da literatura latino-americana, a narrativa de Onetti já estava aí para preservar a potência da negatividade da ficção e corroer as certezas de qualquer relato de origem.” (Olmos, 2015, p.100).

A rejeição onettiana ao referencialismo direto e imediato e à produção de uma síntese identitária não implica a exclusão de toda e qualquer referência às circunstâncias históricas latino-americanas; ao contrário, como se pode notar em “La cara de la desgracia” e “Presencia”, passado e presente manifestam-se por meio de cifras e alusões que compõem, sob o signo da descrença nas totalizações, uma América instável e em contínuo processo de reinvenção. Em outras palavras, ao rejeitar a odisseia em busca de uma identidade de latino-americana, a que tantos autores e boa parte da fortuna crítica do *boom* se dedicaram, Onetti “renuncia” à manifestação direta do cotidiano (Villoro, 2007, p.326), imerge num espaço ficcional — equiparando seu mundo, na expressão que intitula o livro de Vargas Llosa, a uma “viagem à ficção” —, potencializa a capacidade da escrita imaginativa mesmo sem explicitar suas bases teóricas

(Saer, 2006, p.220) e desdobra a expressividade da narrativa. Segundo Liliana Reales,

Veremos que o que está por “trás das linhas” onettianas desenha vários pontos de refletividade que tem a ver com o discurso de uma narrativa que irá construindo um relato feito de montagens. O recorte assume a elipse como forma de construir. O texto se torna irônico e ambíguo, gerando uma polissemia labiríntica, gerando a perda *do* sentido para garantir a proliferação de sentidos. (Reales, 2001, p.15).

Essa “proliferação de sentidos”, entre outros efeitos, aproxima o registro de Onetti da prática historiográfica. Não por acaso, as constantes comparações que a crítica recente fez entre a obra do uruguaio e a do argentino Jorge Luis Borges — outro autor que, por décadas, foi visto como alheio à experiência histórica — enfatizaram as estratégias alusivas a que ambos recorreram para, sem qualquer imposição de um sentido ou de uma lógica histórica aos leitores, sugerir movimentos de interpretação da experiência vivida.² Exemplar, nesse sentido, é a sutileza com que as marcas nacionais e a flutuação entre o específico e o universal aparecem nos dois autores:

Com a narrativa do uruguaio Juan Carlos Onetti acontece algo similar ao que acontece com os textos do argentino Jorge Luis Borges: sendo profundamente nacionais são, também, profundamente universais [...]. de fato, a literatura de Onetti constitui uma retomada, a partir da imaginação, das grandes questões que têm inquietado o homem contemporâneo e que encontram seu ponto de deflagração na ideia de desfundamentação do ser. Um forte rumor heideggeriano ressoa em Onetti e é aquele que diz “o ser não é”, o ser apenas acontece; é apenas um acontecimento

2 Para tais aproximações, vejam-se os já citados estudos de SAER, 2006 e VARGAS LLOSA, 2008. Quanto à revisão da abordagem crítica acerca da relação de Borges com a história — que não é objeto deste texto — leia-se, por exemplo, “Borges e a experiência histórica”, ARRIGUCCI, 2001, p.117-120.

histórico-cultural num mundo que se experimenta dentro do horizonte constituído pelas ressonâncias da linguagem. Para investigar as consequências e implicações dessa ideia, Onetti demarca o espaço imaginário de Santa María, que recria os problemas cruciais do homem urbano contemporâneo como a fragmentação e a dissolução do eu. (Reales; Costa, 2001, p.09).

O paradoxo é apenas aparente: a recusa da contaminação direta entre referente e texto e a imersão na ficção operam como estratégias discretas, mas vertiginosas, de recriação imaginativa do real vivido. Sem alinhar-se aos sonhos redentores do *boom*, Onetti estabeleceu uma outra forma de aproximação com a história: “labiríntica”, “polissêmica”, jamais essencialista e sempre inquieta diante da instabilidade e da variabilidade da experiência histórica. Vargas Llosa preocupa-se em expor o entranhamento profundo entre fantasia e realidade em Onetti:

La literatura no es un mero producto de la “superestructura” que refleje la estructura social como un espejo. Por el contrario, es una realidad autónoma, construida con la fantasía y las palabras y a partir de la experiencia de un creador que, aunque comparta de un modo general las vivencias sociales e históricas de su tiempo y sociedad con sus contemporáneos, representa sobre todo una conciencia individual insubordinada en tanto que artista y creador contra el mundo en el que vive, al que, más que describir, trata en su obra de reemplazar, oponiéndole otro, hecho a imagen y semejanza no del mundo real sino de su propia rebeldía o desacato del mundo tal como es. Por eso, en literatura lo realmente literario de una obra no es lo que ésta refleja de la realidad, sino lo que le añade — quitándole o agregándole — en la ficción: el elemento añadido. (Vargas Llosa, 2008, p.155).

Mesmo que não caminhemos até o fim na trilha da leitura de Vargas Llosa — que, lembra Olmos, “prefere insistir em uma leitura da narrativa de Onetti com base naquele paradigma dominado pela reflexão sobre a identidade latino-americana” (Olmos, 2015, p.99) e acaba por identificar,

nele, traços que o igualam à crítica do subdesenvolvimento latino-americano e à disposição redentora de García Márquez ou Carpentier (Vargas Llosa, 2008, p.167) —, é preciso reconhecer que sua constatação da forma ambígua e alusiva como Onetti se refere à experiência histórica persiste válida e não impede que se reconheça a posição “excêntrica” e “impertinente” da obra do uruguaio, cuja estratégia alusiva à história resistiu e hoje, inclusive, pode soar mais atual e de maior vigor crítico do que as alegorias e metáforas dos escritores do *boom*: “No mínimo, poderíamos dizer que a ficção de Onetti preservou uma potencialidade crítica que algumas daquelas narrativas, pelo fato de estarem vinculadas a uma representatividade latino-americana, perderam rapidamente.” (Olmos, 2015, p.99).

Dois contos de Onetti — “La cara de la desgracia” e “Presencia” —, distantes quase vinte anos um do outro, reforçam essa percepção e reiteram o caráter coeso da obra do uruguaio, ao mesmo tempo que explicitam algumas de suas questões centrais: o peso do passado sobre o presente e a valorização da escritura ficcional — que incorpora a realidade vivida, integrando-se a ela e oferecendo uma potente estratégia interpretativa da história. São contos que surgem e se desenvolvem em zonas de fronteira, zonas porosas: os limites permeáveis que separam a ficção da história e as margens quase imperceptíveis que diferenciam o passado do presente e configuram, inclusive, espaços de exílio — como Onetti já mostrara em *La vida breve*.

§

“La cara de la desgracia” foi publicado em 1960 e retoma, em versão ampliada, um conto de 1944, “La larga historia” — relato em que a dimensão policial do enredo era mais claramente definida. “Presencia” é de 1978, quando Onetti vivia no exílio madrileno do qual jamais regressou. As tramas dos dois contos são, à primeira vista, relativamente simples.

Em “La cara de la desgracia”, o narrador se hospeda num balneário e enfrenta a culpa que se auto-atribui pelo recente suicídio do irmão. A aproximação gradual com uma garota de quinze anos o tira, ao menos

parcialmente, da imolação e das noites insones; depois que eles se encontram e se deitam na praia, ele relata a ela suas angústias e, ao narrar, liberta-se, sente-se redimido. Na manhã seguinte, é preso, responsabilizado pelo assassinato da menina, ocorrido na noite anterior. Ele sabe que não a matou, mas aceita a culpa.

O conto é aberto com a primeira descrição da garota. Ela surge pedalando, de passagem, num entardecer, “el cuerpo vertical sobre la montura, movía con fácil lentitud las piernas, con tranquila arrogancia”, “las rodillas eran asombrosamente redondas, terminadas”. O narrador a observa a partir da varanda do hotel, sozinho. Ele explica que “la luz hacía llegar la sombra de mi cabeza hasta el borde del camino de arena entre los arbustos, que une la carretera y la playa con el caserío”. É “justamente al lado de la sombra de mi cabeza” que ela freia a bicicleta e desce, pisando “en la sombra de mi cuerpo.” Ele a analisa e calcula que “veinte metros y menos de treinta años” os separam. Ela “ofrecía” um sorriso ao “cansancio” dele e a paisagem crepuscular —“aquella luz del sudor y la fatiga que iba recogiendo el resplandor último o primero del anochecer para cubrirse y destacar como una máscara fosforescente en la obscuridad próxima” — reitera o contraste entre os dois e anuncia, mais do que duas idades, dois tempos em que é possível viver: ela é o presente e a iminência sempre incerta do futuro, ele é completo passado, é finitude, é esgotamento.³

Num diálogo silencioso, os olhares de ambos confluem para a linha do horizonte, e a imagem orienta um caminho para a leitura do conto: linha do horizonte, afinal, é metáfora da verdade possível, da certeza que temos ou podemos ter; linha do horizonte é a perspectiva que buscamos, a angulação de nosso olhar num mundo que não oferece razões puras ou verdades absolutas, cujo conhecimento direto é impreciso e limitado. Linha de horizonte abre também, na metáfora que Carlo Ginzburg colhe na obra de Marcel Proust, a possibilidade de representar “ao revés”: descartar as ideias pré-concebidas, “as fórmulas pré-constituídas, os

3 ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos (1933-1993)*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009, p.206-207.

hábitos rígidos” (Ginzburg, 2001, p.38); rejeitar uma versão estática do passado que se tenta se impor, absoluta, ao presente.

Na confluência dos olhares e do sorriso da menina com o cansaço do narrador de Onetti, abre-se a possibilidade de o narrador observar o passado de outra maneira, reconstruí-lo, ressignificá-lo, percebê-lo esfumado, denso e profundo, destituído de verdades plenas, aberto à imaginação do presente; o narrador constata: “Era como si nos hubiéramos visto antes, como si nos conociéramos, como si nos hubiéramos guardado recuerdos agradables.” (Onetti, 2009, p.208). Ele não sabe quem ela é, rejeita nomeá-la. A garota vai embora na bicicleta, mas prossegue na imaginação do homem como baliza e proporção — pelo antagonismo — de seu desconforto: “Traté de medir mi pasado y mi culpa con la vara que acababa de descubrir: la muchacha delgada y de perfil hacia el horizonte, su edad corta e imposible” (Onetti, 2009, p.208). Ele, que iniciara o encontro apenas como uma sombra, vislumbra a suavidade que a vida lhe tirara.

A primeira referência direta à morte de Julián, irmão do narrador e origem de sua culpa, só aparece no final da terceira página do conto. Julián, morto e nomeado, irrompe em cena por meio de uma lembrança e de uma foto desbotada num recorte de jornal. O narrador confessa: o ritual de tirar repetidas vezes o pedaço de papel da mala e observá-lo longamente era “un rito imbécil”, “una forma de la locura”. Ele olha a imagem impressa — um homem de cara espantada, boca ligeiramente sorridente e bigode caído — e relê a crônica que havia decorado desde a manchete: “Se suicida cajero prófugo” (Onetti, 2009, p.209). A lembrança da menina reaparece e ele constata que tê-la notado foi inútil, mera futilidade:

Recordé la esterilidad de haber pensado en la muchacha, minutos antes, como en la posible inicial de alguna frase cualquiera que resonara en ámbito distinto. Éste, el mío, era un mundo particular, estrecho, insustituible. No cabían allí otra amistad, presencia o diálogo que los que pudieran segregarse de aquel fantasma de bigotes lánguidos. (Onetti, 2009, p.209).

O presente é fútil e o passado o espreita; é no passado — e só nele — que o narrador consegue viver: “Éste, el mío, era un mundo particular, estrecho, insustituible.” No momento em que os olhares dele e da menina se cruzaram e, associados, construíram a linha do horizonte, ele, homem que vivia entre fantasmas, entreviu, de maneira efêmera, a necessidade de afastar-se da tirania do passado e de reinventá-lo. O retorno ao hotel, porém, representou também a volta à antiga percepção fixa do passado e ele não consegue avançar em direção a outra representação da experiência vivida: descarta, então, a jovialidade, o sorriso suave da garota, os olhares conjugados no horizonte. Identifica-se apenas com o passado, expresso no “rito imbécil” de rever o recorte e lembrar o irmão — cuja herança é breve e banal: alguns volumes de romances policiais, roupas que não servem, a foto no jornal; herança também letal: as lembranças esparsas da infância e a capacidade única de “reconocer como hermano” o “difunto relativamente joven” (Onetti, 2009, p.209).

Onetti sintetiza um dilema que ultrapassa o narrador: qual é o peso do passado, como lidamos com ele? O passado, na aparência, é a mais compacta das dimensões do tempo: não tão fluido quanto o presente, não tão vago quanto o futuro. O passado nos dá certezas, nos rende memórias: garante vínculos. Vivemos no passado, já se disse, como numa casa previamente conhecida, cujas regras ninguém precisa explicar porque a intimidade já as decifrou, as fez previamente conhecidas (Lowenthal, 1985, p.28-35). Mas o passado também traz angústias e o desconforto do narrador é acompanhado — só à primeira vista de maneira paradoxal — pela satisfação triste de se sentir pertencente a uma família, a meia dúzia de lembranças, a certos gestos inconscientes — um movimento da boca, o encolher do ombro esquerdo.⁴ Para reagir à aparição vivaz da garota, nosso narrador se apega à fantasmagoria como traço de identidade e aceita, convicto, a “possessão” do presente pelo passado (Lowenthal, 1996).

É quando chega, assoviando, Arturo, o amigo com quem divide os dias e o quarto. De imediato, Arturo o admoesta mais de uma vez:

4 Para as manifestações do corpo como sinais da memória, ver LOWENTHAL, 1985, p.127-147.

“Siempre el fantasma”, “Hay que embromarse” (Onetti, 2009, p.210-211). O amigo age como uma espécie de anticonsciência: tenta eliminar o remorso, a marca profunda do passado, e trazê-lo de volta ao presente. Arturo é todo vontade de presente, é anúncio de futuro. Convida o narrador para que o acompanhe nos prazeres imediatos e escape do tempo paralisado pela morte do irmão — tempo contínuo e repetitivo, enunciado na repetição do advérbio “siempre”. Arturo ridiculariza o remorso do amigo e contesta insistentemente sua culpa, enquanto se prepara para a noitada promissora de bebidas e mulheres: clichê viril que uma vasta tradição literária elegera como refúgio contra angústias e breve, mas eficaz, erradicação dos males que o passado impõe ao presente. À oferta gaiata de Arturo, o narrador opõe suas dúvidas, de outra tradição literária, talvez bíblicas, e carregadas de densidade: o que pode ser maior do que o vínculo entre dois irmãos?, vínculo nem sempre harmonioso, tantas vezes hostil, ocasionalmente letal, definitivo. O que pode superar os desvãos da morte? Há algum céu possível para aquele que não impediu o gesto suicida do irmão? Como não sucumbir ao passado como pátria única e inarredável, origem e destino? A explicação do narrador é categórica:

Tengo una culpa — murmuré con los ojos entornados, la cabeza apoyada en el sillón; pronuncié las palabras tardas y aisladas —. Tengo la culpa de mi entusiasmo, tal vez de mi mentira. Tengo la culpa de haberle hablado a Julián, por primera vez, de una cosa que no podemos definir y se llama el mundo. Tengo la culpa de haberle hecho sentir (no digo creer) que, si aceptaba los riesgos, eso que llamé el mundo sería para él. (Onetti, 2009, p.212-213).

Não importa que o amigo Arturo despreze sua resposta, a questão central já foi enunciada: a culpa existe no esforço, talvez irresponsável, de ter alertado Julián para o prazer e as possibilidades do presente e do futuro, de ter conclamado o irmão a viver, tê-lo estimulado a buscar a vida, a ultrapassar a monotonia quotidiana, a banalidade. A culpa de assumir que a vida é risco. A culpa que agora o atormenta — passado

amargurando o presente — deriva, portanto, de um gesto anterior, de um convite ao irmão para que afastasse o peso do passado e encontrasse o prazer do presente. Ou seja, vive-se a culpa de ter desprezado — com as devidas consequências factuais que provocaram o suicídio alheio — a força e o peso do passado, de ter subestimado sua hegemonia. Resta ao narrador, portanto, retornar ao passado e nele se enclausurar, exilado do presente, nutrido da memória. Mais do que um tempo ou uma de suas dimensões, o passado se anuncia, na voz do protagonista, como o Tempo uno e indivisível, substância formadora e deformadora dos homens. Eis um dilema diante do tempo que é recorrente em Onetti: ele parece fixo, não passa, é confuso, gira em torno de si mesmo, é imperioso; por isso, inclusive, é narrado numa sintaxe singular e tortuosa, caracterizada pela proliferação de adjetivos, pela disposição de reunir e concentrar, no texto, caminhos e possibilidades narrativas variadas e muitas vezes contrastantes. Não por acaso, à evocação de algumas lembranças de infância, se segue, na imaginação atormentada do narrador, a lenta descrição do velório do irmão (Onetti, 2009, p.214), velório atemporal, composto de horas vagas e inúteis, apresentado como uma memória da morte nua, sem adereços. Mais do que isso: para o narrador, o velório foi sobretudo o tempo de construir a culpa, apagar a própria voz, tornar-se silencioso e memorioso, exilar-se internamente, estranhando o mundo a que não sente mais pertencer.

O fluxo exaustivo das lembranças, do tempo perdido, compartilhado, ora morto, ora restaurado, é interrompido, no conto, por nova entrada em cena da garota. Dessa vez de vestido amarelo, sardas suaves “bajo el tubo de luz insoportable del comedor”; braços magros, fortes e nus, ombros protegidos pelas mãos; “ojos infantiles y acuosos”, “calmos y desafiantes, acostumbrados a contemplar o suponer el desdén”; “una ensoberbecida cara de la desgracia”. A reaparição provoca, no narrador, uma “sensación de cosa extraordinaria” e ele — novamente hesitante e num outro giro nas temporalidades — anestesia provisoriamente o passado e dispõe-se a decifrar o mistério que lhe parece cercá-la (Onetti, 2009, p.217-218). Os olhares novamente se encontram, e novamente em conluio: a imagem da jovem se contrapõe ao “aire tormentoso de la

noche”. Ele: noite no tempo, noite na alma; ela: paz, doçura e humildade — um quase não estar no mundo, que sugere ao leitor certa equivalência com Julián, aquele que precisava ser convocado à vida. À nova descrição do narrador sucedem-se comentários de Arturo e do garçom, que traduzem o “inaprehensible secreto” da menina em revelações prosaicas e algo maldosas (Onetti, 2009, p.217-218). Para ele, porém, e a despeito da ironia dos outros homens e de breve lembrança do irmão suscitada pelo rito de consultar o velho jornal, a garota é alumbramento, é vislumbre do presente, do futuro; é uma “salida”, uma “mañana, inalcanzable”; é “movimientos en la remota tarde”, proteção contra seu próprio passado, “imperecedera atmósfera de creencia y esperanza sin destino”, “aire caliente” que pode ser respirado quando tudo estava esquecido. Ela é a possibilidade de renovação da vida, por meio de uma outra representação do passado (Onetti, 2009, p.221).

O que segue é risco e vertigem: o encontro dos dois, as primeiras palavras trocadas, a voz gutural dela, criança, espécie de guincho ou ronco. É a sensação, pelo narrador, de uma solidão de outro tipo, “soledad, paz y confianza”. É a revelação cifrada, pela menina, de que o rosto do homem já traz impresso o desfecho de ambos. É silêncio e olhares e declarações e confirmações confusas e familiaridade e sexo. Finalmente, é o relato, pelo narrador, de sua história “grave y definitiva”, que ele faz “con una seria voz masculina, resuelto con furia a decir la verdad”. Ao relatar a ela sua sensação de culpa, o narrador consegue finalmente expiá-la: “todos los hechos acababan de perder su sentido y sólo podrían tener, en adelante, el sentido que ella quisiera darles.” A triste história do suicídio de Julián e do remorso acalentado se torna, no relato, ficção. Ela, a leitora, a ouvinte, prosseguiria a história de que ele agora se libertava.

Da angústia do passado e do presente emerge, assim, uma narrativa redentora, que afasta seu autor da verdade dos fatos e transpõe sua vida para o contexto ficcional. O próprio narrador determina a transição, que ocorre simultaneamente na trama narrada e no texto, sempre imbricados: “Hablé, claro, de mi hermano muerto; pero ahora, desde aquella noche, la muchacha se había convertido — retrocediendo para

clavarse como una larga aguja en los días pasados — en el tema principal de mi cuento.” A ficção dentro da ficção — explicitação do processo de ficcionalização — assume, na história, feição de epifania, uma renovação: ela o “había liberado de Julián, y de muchas otras ruinas y escorias que la muerte de Julián representaba y había traído a la superficie.” Seu caminho de volta ao hotel é errático, como acontece quando a realidade se torna fugidia; depois, seus sonhos emulam as horas tempestuosas na areia (Onetti, 2009, p.222-225).

No dia seguinte, a realidade restabelece seu primado e novamente se impõe à ficção, sob a forma, primeiro, da envelhecida amante do irmão, que o visita e ri de sua culpa, tornando patética e ambígua a redenção do narrador. Ele consegue, no entanto, contornar o novo dilema e reafirma a capacidade de encerrar o passado, de diminuir seu peso e sua presença, libertar-se dos fantasmas. Sente-se feliz, dispõe-se a esperar para “mirar como crece la mañana”, reconhece que “podía haber otros días esperándome en cualquier parte” (Onetti, 2009, p.231-232). O vislumbre do futuro, porém, é breve e o desfecho do conto expõe o narrador em sua opção final: depois de saber do assassinato da garota e de ver o corpo morto — outro defunto diante dos olhos, outra pessoa que o trouxera ao mundo e depois morrera —, assume o crime que não cometeu e decide viver na ficção, outra ficção, esta sem leitor ou ouvinte; a revelação, pelo policial, da surdez da criança não elimina o caráter expiatório da prosa na praia, nem da narração da culpa. Na conclusão do narrador, a ficção, afinal, “es preferible antes que la espantosa realidad.” (Vargas Llosa, 2008, p.145).

§

O fantasma que assombra Jorge Malabia, principal narrador de “Presencia”, é de outro tipo. O conto, tão breve quanto incisivo, divide-se essencialmente em três partes: na primeira, Malabia — jornalista de Santa María que vive no exílio em Madri — contrata um detetive particular para descobrir o paradeiro de María José, bibliotecária madrilenha desaparecida. O encontro dos dois homens se encerra com a saída de

cena de Malabia e o relato ingressa em sua segunda parte, em que uma voz onisciente segue o detetive, que nada investiga: paga dívidas de bebidas com o dinheiro recebido e bebe por mais três dias. Passeia, reza para agradecer sua sorte, aluga uma máquina de escrever. É nela que datilografa um relatório inteiramente falso, em que descreve a suposta rotina de María José e com que pretende dar satisfação a Malabia de suas atividades. Reproduzido parcialmente, o relatório fecha a segunda parte do conto.

Ao retomar a narração, na terceira parte, o jornalista constata, com emoção quase incontida, a experiência dos dias que se seguiram ao recebimento do relatório do detetive:

Así, pagando mil pesetas diarias, tuve a María José fuera de la cárcel sanmariana; la pude ver recorriendo calles con amigas, bajar hasta la rambla — con niebla y sol marchito, con los botes de los pescadores, los más frágiles del club de remo —, no del todo feliz, porque no estaba conmigo preguntándose qué intrusión de la vida impedía que yo le escribiera o imaginando mi última carta de mesurado optimismo que hacía resbalar entre líneas la promesa del reencuentro.

La veía ágil y burlona, rejuvenecida, casi niña por las mentiras tenaces que yo le había escrito. La veía libre, perfilada y veloz atravesando los paisajes que habíamos caminado, los descansos sombríos que buscábamos sin palabras para besarnos y palparnos. Y también la veía andar con sus piernas largas y las gotas de llovizna en la cara, yendo, ignorante, hacia la esquina en que nos encontramos por primera vez. (Onetti, 2009, p.416).

Nenhuma verdade sairia do relatório de investigação, pois Malabia já conhecia a verdade: María José não era bibliotecária, nem morava em Madri. Desaparecera, sim, tempos antes, vítima da “tiranía salvaje” que havia em Santa María e da qual o jornalista conseguira escapar, partindo para o exílio; ela, não. O relatório detetivesco representava um documento, mesmo se falso, que facilitava a Malabia suportar a

distância e o exílio;⁵ criava uma memória falsa para ele, permitindo-lhe trazer de volta María José.

Vinte dias depois do primeiro relatório, ele volta a conversar com o detetive, que agora lhe fala de uma casa de encontros, casa rica, em que teriam visto María José entrar, acompanhada de “un tipo alto, más viejo [...], algo canoso. Muy bien vestido” (Onetti, 2009, p.417). O narrador imerge no ciúme e, isolado e nu, reconstrói imaginariamente as cenas de carícias entre María José e seu amante. Tudo é sensual, tudo é intenso, tudo é terrível para o homem traído, que se lembra de outros dias em que esteve com ela. Só que as cenas que ele imagina não transcorrem em Madri, mas em Santa María, cidade recuperada da memória e reinventada pela imaginação do presente face à angústia do exílio.

Edward Said, ao refletir sobre a condição singular do exilado, constata: “grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um mundo novo para governar.” (Said, 2003, p.54). Malabia, com o auxílio oportunista do detetive, de fato constrói o seu mundo e, junto a ele, uma memória falsa, resultado de uma investigação falsa acerca de um caso falso. Enquanto recorda, Malabia só fisicamente está em Madri e no agora; na verdade, vive fantasiosamente em Santa María e no passado, rejeita o exílio no espaço e no tempo, busca controlar a vida que lhe escapou das mãos. Para tanto, governa o mundo de sua imaginação, que substitui a insegurança e a “condição ciumenta” do exilado (Said, 2003, p.51), em que o que se consegue não pode ser partilhado. Se “o exílio [...] é fundamentalmente um estado de ser descontínuo” (Said, 2003, p.50) — assim como a própria memória —, a construção de um enredo ficcional, com seus episódios e ações sequenciais, permite preencher as brechas da vida rompida e oferece uma possibilidade de ancoragem, identificação e pertença. Na obra de Onetti, lembra Vargas Llosa, a representação da realidade é sempre nebulosa e só a imaginação é límpida:

5 Para o papel dos documentos, ainda que falsos, como formas de “materialização da identidade” dos exilados, veja-se ROLLEMBERG, 1999, p.158-162.

Éste es uno de los aspectos que más incomoda al lector, a lo que más cuesta acostumbrarse en los cuentos y novelas de Onetti: que a menudo sea difícil, o imposible, saber con exactitud qué es lo que ocurre en ellos. Los hechos suelen quedar en la incertidumbre, desdibujados por una neblina de palabras, una prosa que a la vez que crea una historia la sutaliza y desrealiza. Así sucede con la realidad que soñamos o inventamos, una realidad que, a diferencia de aquella en la que vivimos, carece del orden que da el tiempo y que escapa a sus servidumbres de imágenes sin sucesión, de yuxtaposiciones arbitrarias. (Vargas Llosa, 2008, p.227).

A imaginação, com sua capacidade organizativa, fende a neblina do real e oferece uma perspectiva clara, pois falsa, do presente e do passado. Justamente por isso, “Presencia” é composta por uma sucessão de mentiras — do narrador para o detetive, do detetive para o narrador, do narrador para si mesmo. O leitor, no entanto, não pode se julgar enganado: para ele, ninguém mente. Tudo já estava exposto no título do texto, extraído de “un fascículo impreso en una multicopista siempre pobremente entintada”, redigido por “un desconocido grupo de sanmarianos” empenhados em divulgar, mundo afora, as atrocidades do General Cot, tirano que controlava a cidade (Onetti, 2009, p.413). *Presencia*, representação; como representação, é encenação e é também aquilo que enuncia, simultaneamente, uma ausência e uma presença. Para representarmos, o referente não pode estar mais lá; não se trata meramente de uma duplicação. Para representarmos, criamos o simulacro que substitui o referente ausente e assim o recolocamos em cena, o revivemos. Da mesma forma que os santa-marienses exilados tentam tornar presente, no exílio real que vivem, a cidade perdida — e o fazem por meio do fascículo que publicam—,⁶ Malabia pretende restaurar um passado e não hesita em montar a farsa da investigação. Dessa forma,

6 Denise Rollemberg analisa a “imprensa do exílio”, seu papel agregador e esclarecedor da comunidade de exilados, sua capacidade de manter ou (r)estabelecer vínculos, ROLLEMBERG, 1999, p.194-206.

representa a vida e a sobrevivência de María José, ocupando o espaço aberto por sua ausência com a presença imaginativa dela mesma, transportada para a personagem fictícia da bibliotecária madrilena.

A sucessão de mentiras prossegue até a cena final e a constatação, pelo investigador, de que María José “se hizo humo, evaporó”, “se la tragó el aire.” (Onetti, 2009, p.420). Nessa hora angustiada, Malabia lhe pede a fotografia de volta — aquela que emprestara para que o investigador buscasse a mulher e que, agora, sem novos fatos falsos que pudessem recolocá-la em cena, era o que lhe restava: outra representação. Passam-se, então, os infernais meses de verão antes que o jornalista receba o novo exemplar de *Presencia* e leia a notícia do desaparecimento real de María José, detida em Santa María desde o golpe militar e que sumira após ser libertada. Na novidade não havia mentiras e a verdade era brusca e dura. A desapareção real e muito mais trágica de María José sucedia seu sumiço fictício: a ficção antecipara a tragédia e preparara o narrador; ele já a vivera na ficção, já iniciara o trabalho de luto — elaboração do passado, redefinição da posição do enlutado no mundo que lhe restou, restituição (Avelar, 2003).

O desfecho do conto, com a (aparentemente) súbita intromissão da política na intimidade de Malabia e María José, ajuda a lembrar que “*Presencia*” talvez seja um dos textos mais explicitamente políticos de Onetti, que — como dito anteriormente — não gostava que buscassem, em seus escritos, motivações ou alegorias da vida vivida. Aqui, porém, é quase inevitável ouvir o eco de sua prisão sob a ditadura militar uruguaia, seguida de mobilização internacional pela libertação e pelo exílio madrileno até a morte, dezenove anos depois.

Sua ficção, no entanto, não sucumbe à emergência da denúncia e do discurso político simplificado e banalizado. Onetti não sacrifica a qualidade literária, nem instrumentaliza seu texto para que ele intervenha na política do presente. A “viagem à ficção” é seu refúgio, talvez o único possível. Não por acaso, o personagem Malabia compreende que a solidão e a desesperança de exilado só encontram antítese na construção ficcional, na projeção imaginativa da memória — e a aparição

do personagem em outros textos de Onetti, como no romance *Junta-cadáveres* (1964), confirma o esforço de valorizar a potência criativa da memória. Segundo Said, “para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vividos, reais, ocorrem juntos como no contraponto.” (Said, 2003, p.59). A memória confronta a história oficial (Rollemberg, 1999, p.19) e impõe uma nova perspectiva, um olhar capaz de eliminar o caráter negativo de todo exílio — “o exílio é fruto da exclusão, da negação, da dominação, da anulação, da intolerância” (Rollemberg, 1999, p.24) —, tornando-se a “negação da negação, a luta pela afirmação, a resistência” (Rollemberg, 1999, p.24).

Malabia cerca-se de mentiras, a rigor, para contar a única verdade que de fato desejava: a da vida de María José, de seu cotidiano de traição e engano — mas ainda assim de vida. Ele a reinventa, por isso, na ficção que constrói: para que ela sobreviva. Face à morte e ao exílio — que também significa perda e dissolução de referências —, esse conjunto de mentiras permite acesso à “verdadeira vida” que foi deixada para trás e substituída pela provisoriedade e precariedade da condição de exilado (Rollemberg, 1999, p.29). O conjunto de mentiras, no caso, é dado pelo trabalho da ficção; daí a constatação de Vargas Llosa:

Eso es la literatura — la realidad inventada con la fantasía y la palabra — en el mundo de Onetti: el simulacro que permite vivir en la ilusión, transitoriamente a salvo del horror de la vida verdadera. En esas condiciones, la literatura es algo precioso y decisivo, el quehacer que permite a los hombres soportar la existencia, superarla oponiéndola otra en la que tienen el poder de decidir sus vidas con una libertad de la que están privados en el mundo real. (Vargas Llosa, 2008, p.163).

Trata-se da busca de outro lugar e, simultaneamente, de outro tempo. Trata-se de rejeitar a plena (e algo vergonhosa) adaptação ao espaço onde o exilado foi constrangido a viver (Rollemberg, 1999, p.28-29). Trata-se de encarar a ficção como alternativa à crueza do real.

§

María José perdeu-se sob uma ditadura, Julián matou-se. A fantasia de Jorge Malabia lhe permite viver no interior da ficção; o narrador de “La cara de la desgracia” refugia-se na ficção mesmo que isso lhe custe o cárcere e a pecha de assassino — refúgio equivalente ao de outros personagens de Onetti, que, desde *La vida breve*, buscam guarida na mítica Santa María. Mas os fantasmas não os abandonam.

Há algo mais nesses dois contos — e em muitos outros textos de Onetti —, porém, do que o reconhecimento da ficção como uma terra de exílio. Há uma percepção complexa do passado, das formas como o presente dialoga com os tempos anteriormente vividos, das contaminações entre temporalidades e entre formas narrativas. Por isso, a ficção assume-se como um exílio peculiar, distinto dos terríveis exílios de fato: ela não se contrapõe ao passado; ao contrário, ajusta-se a ele, o recria, o percorre imaginativamente, permite que, a cada texto, os personagens onettianos ressurgam em diferentes situações, assumam biografia diversas.

Num texto famoso, Ricardo Piglia afirma que todo conto conta duas histórias: sob a trama da superfície caminha outro relato, ocasionalmente clandestino e talvez mais eloquente (Piglia, 1993, p.73-79). Nem sempre, alerta o argentino, o leitor se dá conta do que corre nas profundezas e conflui para, no desfecho, se encontrar com a história central e mais visível, capaz de remeter continuamente ao passado e sondar suas tensões e enigmas (Deleuze; Guattari, 2012). O relato do assassinato da menina de “La cara de la desgracia”, eixo da versão original de “La larga historia”, de 1944, mantém-se em segundo plano e só aparece rapidamente no final para terminar indeterminado: nenhuma investigação será feita e ninguém conhecerá a verdadeira história do crime. Prevalece o dilema do narrador, a evocação do suicídio do irmão e da culpa de que ele padece. Já na outra investigação que acompanhamos, a busca de María José, nada poderá resultar de verdadeiro porque os pressupostos que guiam Malabia e o detetive são falsos. Os princípios da narrativa policial contidos em ambas as histórias mostram-se ineficazes para revelar a

verdade. Esta, aliás, não é a disposição da escrita de Onetti, que sempre prefere revelar a ficção.

Por mais pungentes que as duas narrativas pareçam, elas se resumem a enganos, vazios, gestos vagos, errância, exílios. Por mais distintas que soem, elas remetem à mesma questão, narram o mesmo caso, e esse relato é contundente: é o diálogo ininterrupto da história com a ficção, das margens porosas que separam, com precariedade, uma da outra, que permitem que elas se visitem e revisitem, que se contaminem reciprocamente. É esse relato que emerge da profundidade de cada conto e se apossa do leitor, movido pelo estranhamento que sentimos ao olhar para outro tempo, para outro mundo; o estranhamento do “exílio interno”, da “sensação de não-pertencimento, a não-identificação” com um lugar ou com um tempo (Rollemberg, 1999, p.287). É o que ocorre também quando encaramos um tipo de narrativa a partir de terreno distinto, quando a perspectiva da história é orientada pelo prisma da ficção, ou vice-versa. Estranhamento que Ginzburg definiu como “o antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: banalizar a realidade” tanto do passado quanto do presente (Ginzburg, 2001, p.41). Para o historiador italiano, a literatura ajuda a pensar a história, pois “tanto os historiadores como os romancistas (ou os pintores) estão irmanados num fim cognitivo.” (Ginzburg, 2001, p.39-41).

“Olhar de fora”, pintar “ao revés”, recorrer à ficção para ultrapassar os limites da experiência vivida, ampliar a compreensão e a capacidade interpretativa e crítica. Não é outra a preocupação dos personagens de “La cara de la desgracia” e “Presencia”, que são forçados a aprender — e dificilmente aprendem — que, para compreender o passado e lidar com os fantasmas que insistem em assombrá-los, é necessário distanciar-se dele, evitar a familiaridade que apenas parece positiva e enfrentar o estranhamento; deixar de supor que o passado seja sua pátria e reconhecê-lo como terra estrangeira. Ou talvez recorrer à ficção, único local possível — segundo o “impertinente” Onetti — onde ainda se pode viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Davi Arrigucci, que anos atrás me sugeriu escrever sobre Onetti.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIGUCCI, Davi. Borges e a experiência histórica. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial, 2001. p.117-120.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LOWENTHAL, David. *Possessed by the Past*. New York: Free Press, 1996.
- LOWENTHAL, David. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. Sonhos realizados: um convite aos contos de Juan Carlos Onetti. In: ONETTI, Juan Carlos. *47 contos de Juan Carlos Onetti*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.07-20.
- OLMOS, Ana Cecilia. *Ensaio de narradores na literatura latino-americana, 1970-2010*. Tese (Livre-Docência em Literatura Hispano-Americana) — Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Fausto, 1993.
- REALES, Liliana. O espelho convexo de Onetti. *Fragmentos. Revista de língua e literatura estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina*, n. 20, p.11-29, 2001.
- REALES, Liliana; COSTA, Walter Carlos. Visões de Onetti. *Fragmentos. Revista de língua e literatura estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina*, n. 20, p.09-10, 2001.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SAER, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

VILLORO, Juan. *De eso se trata: ensayos literários*. Barcelona: Anagrama, 2007.