

## A INVENÇÃO NO UNIVERSO FICCIONAL DE JUAN CARLOS ONETTI

Amanda Campos RIX

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Viviana Garate

**Resumo:** o presente artigo se propõe um estudo acerca da importância da ideia de invenção no universo ficcional de Juan Carlos Onetti. Através da análise de cinco de seus contos, dispostos em ordem cronológica de escrita e publicação, visamos discutir as diferentes representações da dimensão inventiva em seu universo e perceber como ela se torna cada vez mais parte estrutural da obra.

**Palavras-chave:** Literatura hispano-americana, Onetti, Invenção.

### I. INTRODUÇÃO

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. (El Pozo)

#### Enredos e estrutura narrativa

A epígrafe desta introdução à dimensão inventiva do universo ficcional de Juan Carlos Onetti, pertencente à sua primeira novela, sintetiza o significado da invenção em sua obra: procurar dizer a verdade é a mais repugnante forma de mentir, porque não há uma verdade a ser dita, mas apenas maneiras de se constituir um fato. Inventar, em Onetti, é buscar ocupar o vazio existente nos fatos e entre os fatos, dotando-lhes de um sentido que tenha relação com os sentimentos (por mais ambíguos que sejam) que lhes deram origem. Por isso Onetti é um mestre no trabalho com a experiência humana, porque o fato fica sempre em segundo plano em sua narrativa. Como bem observado por José Pedro Díaz: “la novela de Onetti es *la invención de una historia*, no una historia” (DÍAZ, *apud* Mario Vargas Llosa, 2008, p.114). Esta afirmação, que pode ser estendida à sua obra contística, nos diz que não importa tanto *o que* se passou, mas sim *imaginar como e por quê*.

É exatamente da invenção de uma história que se trata: podemos ver como aos poucos, a partir de uma narrativa fragmentada, a partir das suposições de um narrador que adota um ponto de vista parcial, das lembranças, da mentira ou dos sonhos de uma personagem, forma-se um relato que nunca diz tudo, que nunca dá ao leitor a certeza do fato, mas sim busca exprimir a complexidade dos sentimentos envolvidos na trama. Todas as principais personagens de Onetti vivem em alguma medida inventando outras realidades para si mesmas através da fantasia, do sonho ou da mentira. Há ainda as que

enlouquecem e deixam de transitar pelas infinitas possibilidades existentes entre realidade e ilusão. No que tange à mentira, nos restringiremos aqui às falsas histórias que uma personagem conta a outras, sem pensar nas que cria para si própria, as quais situamos no terreno da fantasia.

Apesar de à primeira vista esta relação estabelecida com o imaginário se assemelhar a uma ideia de fuga do cotidiano, é importante frisar que, ainda que este seja em alguns momentos o desejo das personagens, suas tentativas de suplantar a realidade serão sempre inglórias, como nos assinala Fernando Aínsa:

Lo patético de esa ensoñación es que no logra la libertad absoluta para sus seres, sino una sujeción mucho más lóbrega a las leyes de la realidad soñada. La realidad imaginada o soñada no deja de estar atada a los mismos principios y motivaciones de la realidad circunstanciada y mediata de la que, presuntamente, quiere evadirse. (AÍNSA, 1970, p. 67)

Para que se compreenda esta passagem é preciso ter em mente o quão restrito e cinza é o universo onettiano; seus habitantes são seres desesperançados e sós que não se sentem participantes do mundo hipócrita das relações sociais. De alguma forma, todos repudiam a “lenta vida idiota”, como a define o protagonista de “El posible Baldi”, que levam, ainda que só se sintam capazes de superá-la através da imaginação. Mas é certo que os subterfúgios dos quais se utilizam para evadir-se da realidade nunca os liberta por completo, como nos diz Aínsa, e podem mesmo fazê-los retornar ainda mais frágeis a sua condição primeira, de mulheres e homens solitários e incapazes de se expressar completamente. Portanto, entendemos a invenção em Onetti, no nível da representação que dela faz o autor, muito mais como uma busca por diferentes formas de interação com a realidade e de expressão dos sentimentos e dos pensamentos do que como uma maneira de representar os mecanismos de evasão adotados pelas personagens (questão que nos remeteria novamente à epígrafe deste artigo).

Por isso muitos protagonistas de seus contos, novelas e romances<sup>1</sup> são escritores que criam novos mundos e procuram de alguma forma habitá-los, porque a dimensão inventiva nas obras é dimensão criativa e criadora, ainda que não seja libertadora. Se não salva aqueles que a exercitam de sua condição de seres que não pertencem a lugar algum, ela ao menos lhes dá a possibilidade de contornar a rigidez do fato e acessar aquilo que não pode ser experienciado de outra forma. Em prefácio aos contos reunidos de Onetti, Antonio Muñoz Molina elabora muito bem essa ideia:

Além do amor, a tarefa preferida por um número considerável de personagens de Onetti é a de inventar, contar mentiras e ouvi-las, dotar-se de falsas vidas por meio da credulidade daquele que escuta; às vezes, porém, pode-se alcançar uma verdade que de outro modo seria inacessível, uma identidade mais certa ou mais profunda que a estabelecida pelas aparências e, mesmo, uma amarga forma de absolvição. (MOLINA, 2006, p. 17)

---

<sup>1</sup> Na primeira novela de Onetti, “El Pozo” a personagem protagonista já expressa o desejo de escrever “la historia de una alma sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse”. Em seu maior romance, “La vida breve”, o protagonista, Brausen, cria a fictícia cidade de Santa María, palco de praticamente todo o restante de sua obra. Há outras personagens que inventam universos ficcionais. Por hora, vale ressaltar esses dois grandes marcos.

A fim de que possamos passar a pensar a estrutura das narrativas como parte igualmente constituinte de seu caráter inventivo, falta-nos atentar para a independência, mas ao mesmo tempo interpenetração, da realidade vivida (dentro da ficção) e da realidade imaginada pelas personagens. Mario Vargas Llosa pontua algo muito importante sobre isso, explicando o porquê de a obra de Onetti ser extremamente realista e não fantástica:

En su obra los planos objetivo y subjetivo de la realidad – lo vivido y lo soñado, la vida de verdad y la vida de ficción – están siempre descritos con autonomía, y cuando ambas cosas se solapan, como al final de *La vida breve*, queda flotando una incertidumbre que permite una interpretación realista de las ocurrencias fantásticas. Por eso, no se situaría a Onetti entre los escritores fantásticos sino en la gran tradición de la literatura realista, aunque no naturalista, una literatura cuya concepción de la realidad, totalizadora, incluye lo soñado y lo fantaseado como partes esenciales de la experiencia humana. (LLOSA, 2008, p.66).

A última observação de Llosa, de que o sonho e a fantasia integram essencialmente a experiência humana, é fundamental para a compreensão do significado da invenção em Onetti. Ao ler suas histórias, não adentraremos um terreno de fantasias, sonhos e mentiras sem fim, mas sim a realidade de personagens que encontram na imaginação a possibilidade de um contato mais genuíno (no sentido de mais condizentes com seus sentimentos) com o meio circundante.

Já no plano formal, a estrutura conjectural da narrativa, que dá o tom de sua invenção, se estabelece através da adoção da técnica do ponto de vista parcial do narrador. Ainda que o relato esteja na terceira pessoa (em Onetti encontraremos tanto a terceira pessoa do singular quanto a primeira do plural em um “nosotros” que fala pela fictícia cidade de Santa Maria, cenário da maior parte de sua obra), esta narração buscará sempre atenuar seu caráter taxativo ou maniqueísta e será em grande medida subjetiva, como explica Fernando Aínsa:

Lejos de las narraciones en tercera persona tradicionales, donde se asegura una presencia decisiva y “autorial”, el narrador ficticio no representado de la obra de Juan Carlos Onetti, si bien no puede dejar de juzgar y valorar o de participar, en mayor o menor grado, con intrusiones y comentarios, lo hace no tanto para influir, sino para neutralizar acotaciones valorativas y mediaciones de toda suerte. La que podría ser narración en tercera persona objetiva se convierte así en “narración retórica” (...) donde el narrador “dramatiza” como “agente” involucrado en la narración, aunque no lo esté del mismo modo con lo narrado. En algún caso, esta inserción dramática la transforma en narración subjetiva, donde el discurso se contamina con variantes y fragmentos, puntos de vista que restan toda legitimidad a la pretensión de objetividad. Lo narrado se “tiñe” de la subjetividad del narrador ficticio que, aunque no esté presente en el relato, se “presiente”. (AÍNSA, 2004).

Este narrador que pressentimos no relato utiliza-se constantemente de expressões como “tal vez”, “entonces adivinó que (...)”, “imaginó lo que hubiera pasado (...)” para iniciar suas frases, produzindo no leitor um efeito de incerteza frente aos fatos narrados que, como comentado, ficam então em segundo plano. Outro elemento que corrobora, no plano formal, a dimensão inventiva das narrativas é sua construção fragmentada. Comentando o texto onettiano como aquele que “irá construindo um relato feito de montagens”, Liliana Reales (2001, p.15) afirmará: “O texto se torna irônico e ambíguo, gerando uma polissemia labiríntica, gerando a perda do sentido para garantir a proliferação

de sentidos”. É exatamente de uma proliferação de sentidos que se trata, pois o intuito do texto não é responder às questões que suscita, mas sim permitir que estas ganhem maior relevância do que o elemento factual. Josefina Ludmer, quando perguntada sobre a estrutura policialesca dos contos de Onetti, afirma que esta é sim a da investigação:

Sí, la estructura de la obra de Onetti es policial. Cuando él narra, en general le da un tinte policial a la historia. Es una cuestión de la forma, y es más bien una insinuación, nunca es un policial directo. Es como un policial atenuado, como una reminiscencia del policial por la investigación, porque la idea de Onetti es que es el narrador el que no sabe. A veces dice: porque no sabemos, narramos. Muchas veces aparece un narrador colectivo en Santa María, que son “los notables”: el médico, el farmacéutico. En Onetti la narración es siempre una búsqueda de saber. (LUDMER, 2011) [Grifos nossos]

A relevância da invenção no universo onettiano para a estrutura das narrativas ficará mais evidente ao longo da apresentação de alguns de seus relatos. Passemos então a analisá-los à luz da seguinte proposta: serão cinco os contos estudados, sendo que estes estarão dispostos em ordem cronológica de escrita e publicação. Nossa leitura buscará discutir as diferentes representações desta dimensão inventiva e perceber como ela se torna cada vez mais parte estrutural da obra.

## II. OS CONTOS

No primeiro conto escrito por Onetti, “Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo”, publicado em 1933, um homem caminha durante o dia por algumas das principais ruas de Buenos Aires<sup>2</sup> e, à medida que observa o comércio, o trânsito de carros e pedestres e os anúncios do centro da capital Argentina, passa a agregar as informações que deles recebe à sua imaginação, transportando-as e adaptando-as às cenas que inventa em sua cabeça. Por se tratar de uma narrativa que conta com uma absoluta falta de referências externas claras, pouco se pode inferir acerca da realidade de Victor Suiad, seu protagonista, as únicas certezas que temos são: ele caminha, sente certo desprezo pelos transeuntes e pela aparente organização do mundo ao seu redor e tem uma mulher em mente, Maria Eugênia, a qual deseja e teme ao mesmo tempo. O conto todo gira em torno da brincadeira do protagonista, que ora transporta o frio sentido na capital buenoairense para um Alasca imaginário, ora se vê ao lado do Czar Nicolau II<sup>3</sup> marchando entre seus soldados, ou empurrando um carro em algo que parece ser uma grande corrida automobilística. Seus devaneios são influenciados pelos ruídos e faróis dos automóveis, pelos anúncios nos letreiros, pelo cheiro de uma mulher que passa, por suas lembranças da infância e pela presença constante de Maria Eugênia em seu pensamento. Figura da qual se lembra no início do conto, quando há menção a um possível encontro entre os dois (que não chega a ocorrer), mas que o deixa acuado:

---

<sup>2</sup> Tudo indica que ele primeiro atravesse a Avenida de Mayo em direção à Florida. Em seguida entre na Rivadavia e ande até a Diagonal Norte. De lá, retorne à Florida, rua que ele contempla por algum tempo, antes de reiniciar sua caminhada não se sabe em qual direção. Não se fecha, então, na narrativa, o ciclo descrito no título (pelo qual ele retornaria à Avenida de Mayo) mas talvez este seja uma referência a algum local do qual a personagem tenha saído na Avenida e para o qual deva retornar em seguida.

<sup>3</sup> Último imperador Russo, obrigado a abdicar de seu cargo pelos líderes da Revolução Russa de 1917.

Naturalmente, Maria Eugenia se puso en primer plano con el vuelo de sus faldas blancas. Sólo una vez la había visto de blanco; hacía años (...). Tuvo miedo. La angustia comenzó a subir en su pecho, en golpes cortos, hasta las cercanía de la garganta. Encendió un cigarrillo y se apoyó en la pared. Tenía las piernas engrilladas de indiferencia y su atención se iba replegando, como el velamen del barco que ancló. Con el silencio del cinematógrafo de la infancia, las letras de luz navegaban en los carriles del anunciador: AYER EN BASILEA — SE CALCULAN EN MÁS DE DOS MIL LAS VICTIMAS. Volvió la cabeza con rabia. — ¡Que revienten todos! (ONETTI, p.22)

Como se pode notar pelo trecho, Victor Suiad experimenta um desconforto muito grande neste momento, o que vai ao encontro da leitura feita por Aínsa no que se refere à estreiteza dos caminhos imaginários em Onetti: eles nunca libertarão as personagens de suas aflições. Apesar deste tom angustiante não ser o que prevalece no conto, que se analisado em sua totalidade se mostra mais leve do que nos indicaria a passagem acima, ele é bem representativo da escrita onettiana, que procura sempre em alguma medida trabalhar com o medo e a insegurança das personagens. Já a menção a Basileia, cidade Suíça, é apenas um exemplo dentre uma série de citações que ficam sem explicação dentro da narrativa. Alguns teóricos<sup>4</sup> identificam nessas referências marcas do período entre guerras em que o conto foi escrito, relacionando-as a um desejo por parte do autor de sinalizar as disputas ideológicas da época.

Como Onetti manifestou<sup>5</sup> em muitos momentos não considerar as questões de ordem política mais relevantes do que a matéria literária e como esta citação constante de eventos históricos não é característica da maior parte de sua obra, vemos neste movimento muito mais uma pretensão que pode ser atribuída à juventude do escritor, talvez desejoso de se mostrar versado em muitos assuntos. Algumas menções a “emoções literárias” sentidas por Suiad corroboram a mesma ideia da ambição juvenil, ao tematizar a própria literatura de uma maneira sentimentalista. Esta mania de fazer citações e análises literárias para as coisas mais banais foi, anos mais tarde, sarcasticamente chamada pelo próprio Onetti de literatose, uma doença que acometeria jovens aspirantes a escritor.

O que veremos ocorrer ao longo dos contos é uma substituição dessas referências externas ligadas a contextos históricos específicos por referências a episódios e personagens de suas outras histórias ou simplesmente por citações que permanecem sem respostas, como já ocorre em Avenida de Mayo com relação a Maria Eugênia, por exemplo. Assim, continuará existindo esta narração que não pretende, ou pode, dizer tudo. Mas seu caráter intrínseco à própria obra a diferenciará dessa primeira tentativa de construir uma narrativa que insira o leitor em algo que pareça ser uma única cena dentro de uma história maior. O mesmo ocorrerá com a invenção das personagens, que se tornará cada vez mais limitada a seus próprios horizontes.

---

<sup>4</sup> Cf. LUCENA, Karina de Castillo. Um retrato do escritor quando jovem: os anos iniciais de Juan Carlos Onetti. Tese de doutorado.

<sup>5</sup> Quando perguntado, em entrevista para um jornal comunista, sobre o compromisso dos escritores, Onetti responde: “Alguien inventó el término y el destino del escritor comprometido. Soy inocente. El único compromiso que acepto es la persistencia en tratar de escribir bien y mejor y encontrar con sinceridad cómo es la vida que me tocó conocer y como es la gente condenada a convertirse em personajes de mis libros”.

Cf. <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/onetti/exabruptos.htm>. Acessado em 28/06/2013.

O terceiro conto de Onetti, “El posible Baldi”, de 1936, se assemelha muito ao primeiro no sentido de que também nele o protagonista inventa histórias pensando em territórios verdadeiros, mas distantes de sua realidade. No entanto, sua intenção é menos se transportar para estes locais, do que amedrontar uma mulher que parece interessada por ele, o que lhe irrita profundamente. A invenção em “El posible Baldi” se dá através da mentira e não da fantasia, como no primeiro relato. Baldi, assim como Victor Suiad, caminha pelo centro de Buenos Aires. Não sabemos exatamente onde se encontra, mas terá de se dirigir em breve à Palermo, para jantar com sua namorada. Está de noite; ele nota uma mulher “extraña y rubia” que o observa e anda alguns passos a sua direita. Num primeiro momento sente-se bem, pensa que “si él quisiera...” poderia tê-la, mas a forma como se veste, um tanto ridícula e antiquada, não lhe atrai. Percebe então que um homem a interpela, falando baixo em seu ouvido, enquanto ela busca desviar-se do sujeito incômodo. Baldi se aproxima e o homem se afasta. A mulher fica encantada e o ar submisso que adota para agradecer-lhe e elogiá-lo irrita o protagonista, que passa a desejar afastá-la para longe de si. Quanto mais interesse ela demonstra por Baldi, mais este se mostra desejoso em frustrar suas expectativas, o que torna os diálogos deste conto muito bem humorados:

- ¿Porqué lo hizo? Yo, desde que lo vi... Se interrumpió turbada; pero ya estaban caminando juntos. Hasta cruzar la plaza, se dijo Baldi. -No me llame señor. ¿Qué decía? Desde que me vio... Notó que las manos que la mujer movía en el aire en gesto de exprimir limones, eran blancas y finas. Manos de dama con esa ropa, con ese impermeable en noche de luna. -¡Oh! Usted va a reírse. Pero era ella la que reía, entrecortada, temblándole la cabeza, Comprendió, por las r suaves y las s silbantes, que la mujer era extranjera. Alemana, tal vez. Sin saber por qué, esto le pareció fastidioso y quiso cortar. -Me alegro mucho, señorita, de haber podido... -Sí, no importa que se ría. Yo, desde que lo vi esperando para cruzar la calle, comprendí que usted no era un hombre como todos. Hay algo raro en usted, tanta fuerza, algo quemante... Y esa barba, que lo hace tan orgulloso... Histérica y literata, suspiró Baldi. Debiera haberme afeitado esta tarde. (ONETTI, p. 45).

É interessante notar que Baldi não gosta de ser identificado com um tipo especial, preferiria mesmo ter feito a barba para não ter de ser visto pela mulher como um homem vaidoso. O irônico “literata” é bem emblemático da ideia exposta acima, acerca do pedante ar literário adotado por algumas figuras. Incomodado e com presa (precisa encontrar a namorada), o protagonista decide desconstruir a imagem que a estrangeira cria dele quando esta lhe pede que conte sobre sua vida: “En Transvaal, Africa del Sur, me dedicaba a cazar negros”. Vendo que a mulher não está convencida, prossegue explicando que “a veces hay negros que quieren escapar con diamantes, piedras sucias, bolsitas con polvo. Estaban los alambres electrizados. Pero también estaba yo, con ganas de distraerme volteando negros ladrones. Muy divertido, le aseguro”. Mas sua atenta ouvinte não se dá por vencida e diz que algo muito ruim devia haver se passado em sua vida para que se divertisse em tal posto. Baldi então insiste e segue inventando histórias que o condenem:

Siguió creando al Baldi de las mil caras feroces que la admiración de la mujer hacía posible. De la mansa atención de ella, estremecida contra su cuerpo, extrajo el Baldi que gustaba en aguardiente, en una taberna de marinos en tricota -Marsella o El Havre- el dinero de amantes flacas y pintarrajeadas. Del oleaje que fingían las nubes en el cielo gris, el Baldi que se embarcó un mediodía en el Santa Cecilia con diez dólares y un revólver. Del leve viento que hacía bailar el polvo de una casa en construcción, el gran aire arenoso del desierto, el Baldi enrolado en la Legión Extranjera que regresaba a las poblaciones con una trágica cabeza de moro ensartada en la bayoneta. (ONETTI, p.51)

Depois de haver estado entretido por alguns minutos em sua empreitada, se dá conta de que ele, um advogado que leva uma “lenta vida idiota, como todo el mundo” não seria capaz nunca de realizar as aventuras que narra. Sente-se triste, odeia a mulher que lhe faz tomar consciência de como também o “Dr. Baldi (...) no se había animado a aceptar que la vida es otra cosa, que la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres sensatos”. O conto então termina com Baldi dando dinheiro à estrangeira, que o ouve dizer atônita, sem compreender por que lhe paga: “Ese dinero que te di lo gano haciendo contrabando de cocaína. En el Norte”. Ainda que este seja um dos poucos protagonistas a se considerar um homem feliz e apaixonado, como fica expresso no início do conto, Baldi não escapará a esse movimento tão típico das personagens onettianas que, ao depararem-se com a mediocridade de suas vidas, sentem-se frustradas e submissas “como todos” os demais. Por mais que tenha se divertido durante a invenção de suas histórias, Baldi ao final está cansado, como Suiad em Avenida de Mayo, e triste. Na terceira narrativa a ser analisada a decepção do protagonista também se deverá a seu desgosto pelo real, mas agora se trata da descoberta da verdade por trás de histórias que imaginava falsas e não do falseamento de sua própria realidade.

Com “El álbum”, de 1953, adentramos o que ficará conhecido como saga de Santa Maria: a parte da obra de Onetti que tem a cidade portuária fictícia como cenário e que começa a ser escrita no final da década de 1940. Seu nascimento é narrado no romance *La vida breve* (1950) quando Brausen, o protagonista, cria a cidade para um roteiro de cinema e acaba por se transportar ao mundo imaginário que inventou. Este é o segundo conto ambientado na cidade, sendo o primeiro “La casa en la arena” de 1949. A um leitor não familiarizado com a obra de Onetti, “El álbum” se mostra um conto tão carente de explicações como os que vimos anteriormente. Pois todos os principais ambientes de Santa Maria – o hotel Plaza, o jornal da família Malabia, o bar do Berna, o consultório do Dr. Díaz Grey – integram a narrativa sem que haja qualquer contextualização, e seus personagens parecem estar lá há anos, convivendo e murmurando a respeito da vida dos outros.

Este conto é um marco para nós não somente por se tratar dessa importante passagem ao universo sanmariano, mas também por narrar a história que consideramos mais emblemática da ideia de invenção em Onetti e inclusive representar com clareza o que está exposto na epígrafe deste trabalho: a mais repugnante forma de mentir é dizer a verdade, toda a verdade. Aqui, não teremos uma personagem que cria espaços imaginários, mas que os reverencia e enxerga neles a possibilidade de conhecer um mundo mais real do que aquele que habita (em alguns momentos, os habitantes de Santa Maria mostram saberem-se invenções do deus Brausen, do qual há uma estátua na praça central).

O protagonista e narrador é Jorge Malabia, filho do dono do jornal local *El liberal*, literato aspirante a escritor e jovem entediado com a vida na pequena Santa Maria. Ainda que seja narrado em primeira pessoa, muito do caráter conjectural das narrativas anteriores estará presente neste conto. Já no início, nos conta Jorge: “Ella venía del puerto o de la ciudad con la valija liviana de avión”. Se refere aqui à primeira vez em que observou aquela mulher, que estava hospedada no Plaza e “toda la mañana y la tarde se las pasa con esa valijita ida y vuelta por el muelle, a toda hora, a las horas en que no llegan ni salen balsas ni lanchas”, como lhe explicara Vázquez (funcionário do jornal). Sentido-se

atraído pela viajante misteriosa, Jorge procura chamar sua atenção, mas sem sucesso. Um dia, depois da aula e de um encontro com Tito “Gordito, sonrosado, presuntuoso, servil (...) mi amigo”, vai até o cais, a encontra e segue até o hotel.

Os dois se dirigem ao bar do Plaza, sentam-se em mesas separadas; ela vai até ele e, sem rodeios, afirma: “Hace muchos años nos citamos para esta tarde. ¿Es verdad? No importa cuándo, porque ya ves que no pudimos olvidarlo y aquí estamos, puntuales”. Jorge, que a considera “fea, deve tener sus añitos” e que sabe “que lo único que verdaderamente importaba en su cuerpo —a pesar de mi hambre, del hambre de Tito, de voraces hambres cobardes de los amigos— era su cara redonda, oscura, joven y gastada” aceita a investida: “me puse a trabajar en la pipa, ruborizado, abandonándome, seguro de que ella no se burlaba, de que eran innecesarias las explicaciones”. Malabia então vai ao consultório de Díaz Grey pedir-lhe que lhe apresente a um pesquisador de um laboratório que se estabelecera no Plaza e para o qual estava disposto a trabalhar. Consegue, assim, uma maneira de estar todos os dias no hotel, depois das aulas.

Depois de alguns dias copiando à máquina os relatórios de Ernesto Maynard, o narrador nos conta que, enfim, “Sucedió”<sup>6</sup>. Passa a estar sempre com a viajante, deitado em sua cama enquanto ela lhe conta histórias de sua viagens pelo mundo, quando realmente “la verdadera historia empezó”, quando trancados no quarto de hotel, Malabia começa a passear com a mulher por paisagens exóticas, admirando “el don de vacilar entre Venecia y El Cairo” de sua narradora, à qual se sente atado pelo prazer sexual, mas ainda mais porque “tal vez nadie en el mundo sepa mentir así”, por isso pensa: “Estaba el hambre, siempre; pero escucharla era el vicio, más mío, más intenso”. E nos momentos em que reconhece nas histórias algum parentesco com a realidade, perde o interesse. Acredita que sua forma de narrar se aproxime mais de uma experiência com o real do que ele poderia jamais viver: “estaba seguro de que cuando hiciera los viajes que planeaba con Tito, los paisajes, las ciudades, las distancias, el mundo todo me presentaría rostros sin significado, retratos de caras ausentes, irrecuperablemente despojados de una realidad verdadera”.

O tempo passa e um desconhecido visita a mulher, que desaparece no dia seguinte, deixando para trás um baú, como seguro pelas despesas ainda não pagas do hotel. Malabia junta suas economias e resgata o pertence, que abre com Tito à noite, encontrando, para seu desgosto: “las fotografías en que la mujer —menos joven y más crédula a medida que iba pasando rabioso las páginas— cabalgaba en Egipto, sonreía a jugadores de golf en un prado escocés, abrazaba actrices de cine en un cabaret de California, presentía la muerte en el ventisquero del Rúan, hacía reales, infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché”. Assim termina o relato de sua desilusão, com a descoberta de que sua admirável mentirosa dizia-lhe apenas a verdade.

---

<sup>6</sup> Muitos críticos chamam atenção para o pudor de Onetti ao mencionar ou descrever cenas eróticas. Tais situações sempre serão apresentadas com a maior discrição e delizadeza possível. Assim, as únicas referências ao ato sexual que encontraremos em “El álbum” serão a constante menção a “fome” (hambre) sentida por Malabia e seus amigos e este simples “aconteceu” (sucedió) que marca o início do caso do jovem com a viajante. Esta observação será de grande importância também para a compreensão de cenas dos contos que se seguirão.

Este conto, como mencionado no início, marca a transição para o segundo período da escrita onettiana<sup>7</sup> e apresenta traços fundamentais tanto dos contos que o precederam nesta análise quanto dos que se seguirão. Em primeiro lugar, podemos citar o uso da geografia europeia e norte-americana como paisagem de muitas das histórias inventadas (o que significa usar territórios que existem de fato), bem como as referências a escritores dedicados aos romances de aventura (e aqui situamos também a ideia do gosto que as personagens têm pela literatura como motivo de inspiração e entusiasmo pela invenção). Estas duas características são por nós identificadas como marcas da escrita mais imatura de Onetti, que se utiliza de referências externas a seu universo (ainda restrito) e estabelece uma relação entusiasta com a literatura de aventura. Ambas serão abandonadas pelo escritor em seus contos mais maduros. Em segundo lugar, temos sempre uma figura masculina como protagonista que experimenta uma tensão constante com uma personagem feminina (tensão que aumentará nos próximos contos) e por fim, a decepção com a pobreza de emoções e gozo oferecida pela realidade que, nos três primeiros contos, é trabalhada pelas personagens através de suas fantasias. Apesar de não suplantarem a realidade através delas, as personagens seguem suas vidas, diferentemente do que ocorrerá nos dois últimos relatos, nos quais a desilusão vivida culminará no suicídio de seus respectivos protagonistas. Passemos, então, à sua leitura.

Talvez o mais ambíguo conto de Onetti, tanto em sua forma como em seu enredo, “El infierno tan temido”, de 1957, narra a conturbada relação que se estabelece entre um casal recém-separado. O motivo da separação é a traição de Gracia César, uma jovem atriz de teatro que, seduzida por um estranho que conheceu durante uma turnê, decide em seguida contar sua aventura ao marido – Riso, um jornalista do *El liberal*, viúvo, por volta dos quarenta anos. O conto, construído através de fragmentos (os fatos ocorridos tanto em um passado distante à narrativa como em um passado recente nos são narrados de forma não linear pelas vozes da cidade – *nosotros* – que buscam descrever uma caótica situação de amor e ódio e refazer os passos que levaram ao rompimento do casal) dá forma à complexidade do problema de Gracia, que quer contar o fato (sua traição), mas que percebe que o fato em si não chegará nem ao menos perto de expressar o que ela sentiu ao fazê-lo. Gracia considera inútil falar sobre o ocorrido por cartas (já que ainda está viajando) porque “el suceso no estaba separado de ellos y a la vez nada tenía que ver con ellos. Porque ella había actuado como un animal curioso y lúcido, con cierta lástima por el hombre, con cierto desdén por la pobreza de lo que estaba agregando a su amor por Riso”.

Ela precisa encontrar a maneira certa de dizer. O narrador nos diz que Gracia contou ao marido “por el afán de fidelidad en el relato, por la alegría de revivir aquella peculiar intensidad de amor que había sentido por Riso en El Rosario, junto a un hombre de rostro olvidado, junto a nadie, junto a Riso”. Mas como explicar esta forma peculiar

---

<sup>7</sup> A obra de Onetti pode ser dividida, grosso modo, em três grandes períodos: os anos de formação (1933-1941), o período de produção da saga de Santa Maria (1942-1975.) e os anos de exílio na Espanha (1976-1994). Cf. LUCENA, Karina de Castilhos. Tierra de Nadie de Juan Carlos Onetti: o retrato de uma geração. Hispanista. Vol. XIV, nº 52.

do amor que lhe surgiu? Onetti trabalha com cuidado cada nuança dessa relação e luta para não nos dizer qual sentimento prevalece em Gracia. Ele nos mostra que ela não tem saídas, que não terá palavras para, em busca da verdade, exprimir o sentimento que preenche o vazio do fato que narra. Depois de contar o acontecido ao marido, sem lograr a compreensão desejada, Gracia é expulsa de casa, mas se mantém em contato, pois passa a enviar-lhe fotografias eróticas/pornográficas nas quais está sozinha ou acompanhada de outros homens. A descrição da primeira foto não realiza um registro da imagem, mas sim do que Riso nela lê:

(...) era una foto parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas, como en relieve, como gotas de sudor rodeando una cara angustiada. (ONETTI, p. 204)

A comunicação que se estabelecerá entre o casal a partir da armação de Gracia “que buscaba y elegía hombres y actitudes para las fotos”, logrará, ao menos em partes, alcançar a compreensão de Riso: o narrador nos diz ela “Había previsto también, o apenas deseado, con pocas, mal conocidas esperanzas, que él desenterrara de la evidente ofensa, de la indignidad asombrosa, un mensaje de amor”. Nessa passagem, Riso sente o ódio, a vontade de vingança da jovem esposa. Ele se desespera à medida que chegam novos envelopes:

Cuando llegó la segunda fotografía, desde Asunción y con un hombre visiblemente distinto, Riso temió, sobre todo, no ser capaz de soportar un sentimiento desconocido que no era ni odio ni dolor, que moriría con él sin nombre, que se emparentaba con la injusticia y la fatalidad, con el primer miedo del primer hombre sobre la tierra, con el nihilismo y el principio de la fe. (ONETTI, p. 206)

Ideias tão contraditórias entre si como “la injusticia y la fatalidad” e “el nihilismo y el principio de la fe”, semelhantes ao sentimento que não é capaz de nomear, traduzem o desespero de Riso e a complexidade de suas emoções. Não há uma tentativa de delimitá-las, mas sim de dilatá-las ao máximo (é constante em Onetti a aproximação de adjetivos com significados díspares como esses).

Além de tentar destruir ou não abrir os envelopes que chegam, muitas passagens demonstram o quão fortemente Riso busca inventar saídas para sua dor. Passa a imaginar “una broma, un error, un absurdo transitorio” que seja capaz de explicar “tanto odio, tanto amor, tanta voluntad de hacer sufrir”. Percebe que será “imposible mirar outra [foto] y seguir viviendo”. No mesmo esquema conjectural que estrutura todo o conto, o narrador nos diz que: “*es probable* que ella haya previsto esta reacción de Riso, este desafío, esta negativa a liberarse en el furor”. As previsões de Gracia se realizam: Riso não só decide parar de abrir os envelopes como “llegó a pensar, por qué no aceptar que las fotografías, su trabajosa preparación, su puntual envío, se originaban en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad” que sua esposa lhe dedicara nos primeiros meses de casamento, por que não compreender que aquela era a mesma jovem que lhe escrevera longas cartas românticas e dedicara-se com tanto afincamento ao cuidado de sua filha?

Começa então a aceitar a contradição, sente “un paternal cariño hacia los hombres” e decide “averiguar la dirección de Gracia, llamarla o irse a vivir con ella”. Mas, e aqui percebemos como a invenção arquitetada preenche o vazio do que não se pode explicar de outra forma, o conto nos diz que “en el *plano mágico* en que habían empezado a entenderse y a dialogar, Gracia estaba obligada a enterarse de que él iba a romper las fotos apenas llegaran (...)” (grifos nossos), o que faz com que ela mude sua tática e cometa seu “verdadero error” que é tornar pública sua vingança, mudando o endereço dos envelopes. Não há espaço para que Risso a perdoe. Ele já não pode calar o insulto, como pensava fazer, pois se encontra proclamado – as fotos passam a ser enviadas para outros habitantes da cidade, para a sogra de Risso, para o velho Lanza e, por fim, para o colégio de sua filha.

Mais uma vez, temos personagens que investem nos planos imaginários que inventam para si próprias, mas que se deparam em algum momento com a realidade que lhes é imposta. No caso de Risso, ele está submetido às convenções sociais e ao inescapável olhar do outro, que não lhe permite aceitar (como ele deseja) o amor que preenche o fato de que Gracia lhe ataque cruelmente com as fotos, pois quer vingar-se de seu desprezo. O olhar externo cobra dele sanidade para encarar a dita realidade: “y tal vez a usted le haga bien saber que está loca”, lhe fala Lanza algumas horas antes que Risso se suicide. Caberia, então, que nos perguntássemos se o “Inferno tão temido” por Gracia e Risso não seria justamente a impossibilidade de agir de forma condizente com seus desejos e não com os fatos, pelos quais são encurralados. A invenção neste conto é a tentativa do casal de dialogar e se entender através do “plano mágico” de suas próprias expectativas, é a busca por expressar aquilo que não pôde ser dito pelas palavras de Gracia a Risso no momento de sua confissão. E seu fracasso é a percepção por parte do protagonista de que ele não é capaz de suportar a aparente vingança de Gracia, ainda que sinta perceber o amor que a engendrou.

Por último, “Tan triste como ella”, de 1963, é um conto cíclico no qual o final remete ao início: uma mulher caminha pela noite em direção à lua com “el gusto del hombre” em sua boca. No relato, os inominados protagonistas, recém-casados, vivem na vila Petrus, nas cercanias de Santa Maria, que tem como patriarca Jeremías Petrus, um comerciante falido, dono do estaleiro local. Apesar de não ter seu nome citado em nenhum momento, percebemos pelo trecho “(...) ella había nacido allí, en la casa vieja alejada del agua de las playas que había bautizado, con cualquier pretexto, el viejo Petrus” que a protagonista é a filha de Petrus – Angélica Inés<sup>8</sup>. Casando-se grávida de outro homem que não seu marido, ela se vê em uma relação que já nasce fadado ao fracasso e cuida sozinha de seu filho recém-nascido enquanto o marido lhe culpa por não ter concebido uma menina: “(...)¿por qué tuvo que nacer varón?(...). No estoy loco. Sé que lo mismo da, en el fondo. Pero una niña podría llegar a ser tuya, exclusivamente tuya. Ese animalito, en cambio...”. Ainda que tenha se casado ciente de sua gravidez, ele deseja puni-la pelo filho de outro relacionamento e o fará matando o que ela tem de mais precioso: um velho jardim, mal cuidado.

---

<sup>8</sup> Jovem com algum retardamento mental, não especificado, que vivia restrita aos interiores da casa de seu pai e com a qual Larsen queria se casar em “El Astillero” (1961). O fato explicaria o comportamento excêntrico da protagonista que brinca de se lançar contra os arbustos espinhosos do jardim. Este conto de Onetti representa muito bem o caráter auto referencial da obra de Onetti, já que o contexto desta narrativa só pode ser melhor compreendido através da leitura dos romances que a precederam.

Depois deste prólogo, o conto nos diz que: “Nadie, nadie puede saber cómo ni por qué empezó esta historia. Lo que tratamos de contar se inició una tarde quieta de otoño (...)”, passagem que explicita aquilo que vimos buscando mostrar ao longo desta análise, que o que se trata de narrar é algo que não se sabe, que apenas se conjectura. Sabemos então que com o suposto intuito de construir aquários para criar espécimes raras de peixes, o marido “más flaco cada día y sus ojos grises perdían color, aguándose (...)” manda derrubar todas as árvores do jardim (quintal da infância da esposa) e cimentá-lo por completo, restando a ela um único canto florido. Sabemos também que ela “conocía el rencor, las ganas de dañarla del hombre. Pero todo había sido conversado tantas veces, comprendido hasta donde uno cree comprenderse y entender al otro, que no creyó posible la venganza, la destrucción del jardín y de su propia vida”. Assim, a questão da dificuldade de se fazer compreender é tematizada ao longo de todo o conto, porque os dois conhecem os fatos, sabem o que ficou acordado entre eles, mas não conseguem comunicar o que sentem: quando o homem “se hartaba de esperar la frase, la palabra imposible, se movía para besarle la frente” e então os dois mergulham novamente no “húmedo silencio” que predomina na narrativa. Já a mulher, teria “rechazado (...) los intestinos y la muerte, la necesidad de la palabra para comunicarse e intentar la comprensión ajena” se tivesse escolha. Ambos sentem-se incompreendidos e estão começando a se resignar, a aceitar que “la vida era una mezcla de imprecisiones, cobardías, mentiras difusas, no por fuerza siempre intencionadas.”

Solitários, marido e mulher vivem relacionamentos extraconjugais: ela se envolve com dois dos pedreiros encarregados da obra no jardim, enquanto ele mantém uma jovem amante. Novamente, Onetti trabalha com cuidado a complexidade desta relação e do silêncio que lhe dá o tom, procurando conciliar o cinismo e o cansaço do homem com sua esperança por alguma carícia, pela palavra nunca dita. Ao interpelá-lo sobre o porquê de haver se casado com ela, a mulher recebe como resposta uma suposição que explicaria a pobreza de seu casamento: “Es posible que mi matrimonio contigo haya sido mi última curiosidad verdadera”. Ao final do conto, a “querida tan triste”, torturada pelos ciúmes do esposo, que lhe acorda nas madrugadas para conversar sobre o pai da criança que chora no quarto ao lado, se suicida, utilizando-se, para isso, do revólver de seu marido:

Escarbó en el ropero y pudo encontrar, casi en seguida, entre camisas y calzoncillos, el Smith and Wesson, inútil, impotente. (...). De vuelta al cuarto del niño le robó la bolsa de agua caliente. En el dormitorio, envolvió en ella el Smith and Wesson, aguardando con paciencia que el caño adquiriera temperatura humana para la boca ansiosa. Admitió, sin vergüenza, la farsa que estaba cumpliendo. Luego escuchó, sin prisa, sin miedo, los tres golpes fallidos del percutor. Escuchó, por segundos, el cuarto tiro de la bala que le rompía el cerebro. (ONETTI, p.333)

A farsa que representa ao dar temperatura humana ao cano impotente é o que lhe permite ter “derramado en su garganta el sabor del hombre, tan parecido al pasto fresco, a la felicidad y al veraneo”. Neste conto, diferentemente do anterior, no qual o protagonista se mata por perceber que sua invenção não poderá suplantar o que lhe impõem os fatos, a invenção da protagonista no momento da morte é sua última tentativa de superar sua dor, recuperando por um instante a sensação de seus “escasos momentos de felicidad”.

### III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através destas breves análises, pudemos identificar diferentes formas de reconstrução da realidade, ou preenchimento dos fatos, elaboradas pelas personagens onettianas. Em todos os contos seus respectivos protagonistas se mostraram capazes de alterar, mesmo que por um curto espaço de tempo, suas próprias percepções do mundo circundante ou, ainda, no caso de Baldi e Gracia, a percepção do outro (a) com o qual interagiam, com relação a si mesmos.

---

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AÍNSA, Fernando. (1970). *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfaguara.
- AÍNSA, Fernando. (2004). *Del yo al nosotros: el desdoblamiento de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*. Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.phppid=S071822012004000200002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.phppid=S071822012004000200002&script=sci_arttext). Acessado em: 26/06/2013.
- DÍAZ, José Pedro. (2008). *apud* LLOSA, Mario Vargas. *El viaje a la ficción*. – 1ª ed. – Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus. Alfaguara.
- LLOSA, Mario Vargas. (2008). *El viaje a la ficción*. – 1ª ed. – Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus. Alfaguara.
- LUDMER, Josefina. (2011). Entrevista: “Lo que se dice de “Onetti, los procesos de construcción del relato”. Disponível em: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/11495>. Acessado em: 24/06/2013.
- MOLINA, Antonio Muñoz. (2006) In: *47 contos de Juan Carlos Onetti*; tradução de Josely Vianna Baptista. – São Paulo: Companhia das Letras.
- REALES, Liliana. (2001). *O espelho convexo de Onetti*. Universidade Federal de Santa Catarina: Fragmentos, vol. 20, p. 11-29.
- ONETTI, Juan Carlos. (1974). *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.