

# **A visão disfórica da cidade moderna nos primeiros textos de Juan Carlos Onetti**

Amanda Fanny Guethi  
Wilson Alves-Bezerra

Submetido em 10 de setembro de 2016.

Aceito para publicação em 25 de novembro de 2016.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 53, janeiro de 2017. p. 124-142

---

## **POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL**

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
  - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
  - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
  - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
- 

## **POLÍTICA DE ACESSO LIVRE**

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>  
Quinta-feira, 19 de janeiro de 2017  
15:59:59

# A VISÃO DISFÓRICA DA CIDADE MODERNA NOS PRIMEIROS TEXTOS DE JUAN CARLOS ONETTI

## THE DYSPHORIC VIEW OF THE MODERN CITY IN JUAN CARLOS ONETTI FIRST TEXTS

Amanda Fanny Guethi<sup>1</sup>  
Wilson Alves-Bezerra<sup>22</sup>

**RESUMO:** Em toda a obra de Juan Carlos Onetti a cena urbana aparece não somente como pano de fundo, mas também como o elemento que dita a dinâmica das relações interpessoais e os movimentos de escrita de seus narradores-escritores. Desde seus textos iniciais, entre as décadas de 1930 e 1950, contudo, a visão da cidade moderna que se apresenta em sua narrativa já não é aquela de euforia muito difundida entre os escritores vanguardistas do Rio da Prata na década anterior; é, ao contrário, disfórica e crítica – como se pode ver até seu último romance, de 1993 –, marcada por um misto de fascínio e repúdio pela lógica da urbe.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura latino-americana; Juan Carlos Onetti; cidade moderna; disforia.

**ABSTRACT:** In the entire works of Juan Carlos Onetti the urban scene appears not only as a background, but also as an element that provides the dynamics of the interpersonal relations and the writing movement among the narrators-authors. Since his first texts, between the decades of 1930 and 1950, although, the modern view of the city that presents itself in his narrative does not portray the euphoric view spread among the avant-gardist authors of Rio da Prata in the decade before, but, it is shown on the contrary as dysphoric and critique – as it is presented in his last novel of 1993- which is marked by as mist of fascination and renouncement of the urban logic.

**KEY WORDS:** Latin american literature; Juan Carlos Onetti; modern city; dysphoria.

### 1. A descoberta da cidade moderna

Juan Carlos Onetti (1909-1994) surge timidamente na cena literária rio-platense em 1933, quando da publicação de seu primeiro conto “Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo” no jornal argentino *La prensa*. Sua participação nos meios culturais argentino e uruguaio será mais efetiva e percebida pelo público leitor e pela crítica especializada a partir de 1939, após uma pequena editora uruguaia publicar sua primeira *nouvelle*, *El pozo*. No mesmo ano, é nomeado secretário de redação, por Carlos

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos. Graduada em Letras (Português/Espanhol) pela mesma universidade. E-mail: a.guethi@gmail.com.

<sup>2</sup> Docente do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos, na área de Língua Espanhola, Literatura Hispano-americana e Literatura Espanhola. E-mail: wilson.alves.bezerra@gmail.com

Quijano, para o *Semanario Marcha* (1939-1974), considerada até a atualidade como uma das publicações mais importantes do Uruguai.

Revista de forte teor político, *Marcha* foi uma proposta de releitura do Uruguai do século XX – pós-ditadura do Presidente Terra (1933-1938) – a partir de novas perspectivas de filosofia, de literatura, de política e de história em seu escopo nacional e latino-americano, expressas por figuras importantes para a cultura do Rio da Prata e posteriormente para toda a América Latina como Jorge Ruffinelli, Arturo Ardao, Mario Benedetti, Francisco Espínola, Joaquín Torres-García e Emir Rodríguez Monegal. Para Angel Rama – que também publicou no semanário nesta época –, esse movimento intelectual de vanguarda foi o traço característico da geração que chamou de “Crítica”<sup>3</sup> (década de 40), cuja visão de literatura e cultura ainda convivia com projetos intelectuais finiseculares.

Nascido alguns anos antes do início do “breve século XX” e falecido três anos após o fim da “era dos extremos” (HOBBSAWM, 1995), Onetti participou das diversas mudanças proporcionadas pela chegada tardia da modernização e da consequente reorganização urbana e social de Montevideu e Buenos Aires, as duas grandes metrópoles sul-americanas que frequentou nos anos anteriores ao seu exílio em Madri. Essas cidades receberam, na primeira parte do século XX, um grande contingente de imigrantes europeus, de habitantes de zonas rurais e de outras províncias desses países além de indústrias dos mais variados setores, o que lhes proporcionou transformações drásticas no âmbito das relações sociais consequentemente refletidas no plano arquitetônico da cidade.

Rama (1998 [1984]) e Portillo (2003)<sup>4</sup>, ainda que distantes no tempo e empreendendo trabalhos em áreas distintas, dialogam quando pensam na relação estreita entre sociedade e espaço urbano. Para o crítico literário

*No es la sociedad, sino su forma organizada, la que es transpuesta; y no a la ciudad, sino a su forma distributiva. [...] No vincula, pues, sociedad y ciudad, sino sus respectivas formas, las que son percibidas como equivalentes, permitiendo que leamos la sociedad al leer el plano de la ciudad.* (RAMA, 1998, p. 19)

Para o sociólogo

*El espacio urbano no es una categoría autónoma que surge y se desarrolla a partir de sí mismo. Es la manifestación en el territorio de determinadas relaciones sociales que en la densidad de lo urbano encuentran su razón de ser, en estrecha interdependencia con la sociedad más amplia a la que pertenecen. Ello ha llevado a afirmar que no hay historias de ciudades más allá de los sistemas sociales que les dieron sentido.* (PORTILLO, 2003, p.7)

Tal relação simbólica entre formação do espaço urbano e constituição social foi sentida desde sempre por Juan Carlos Onetti naturalmente, pelo simples fato de ser parte de uma sociedade desigual, herança da colonização. Anos depois, quando aspirante a escritor, viu-se em choque com o papel da cidade moderna na produção e circulação da arte que, determinando valores e gerando lucro, frustrava as expectativas de um jovem artista que apregoava a liberdade na construção do objeto artístico.

<sup>3</sup> Rama (1972).

<sup>4</sup> Professor de sociologia urbana do curso de arquitetura da Universidad de la República, Uruguai.

Autônoma, a arte deveria estar despegada do sistema de consumo capitalista sem encastelar-se, novamente, na “torre de marfim”, pois, apesar de reclamar uma literatura que fosse “*jamás como un medio, sino un fin*”, Onetti abominava as sutis relações de poder que sustent(av)am a consecução da arte. O “bom gosto” e o “bom senso” aristocráticos (oligárquicos, mais especificamente no Rio da Prata) e a posterior versão burguesa (ONETTI, 2009, p. 408) na organização dos valores vigentes iam perdendo espaço com a modernização, mas a democratização da vida pública não deixava de demarcar territórios, classificar posturas e valorar a apropriação de voz política e artística, em especial e negativamente no caso de parcelas sociais marginalizadas.

Excluído do que ainda se projetava como *cidade letrada* no Uruguai do século XX, Onetti viveu os dois lados da avalanche moderna que modificou a vida dos habitantes de Montevideu nos anos entre as duas guerras mundiais: sem possuir privilégios pelo dinheiro e pelo poder de classe, participou da modernização da vida privada e pública pelo trabalho assalariado. Por vontade própria, abandonou a escola e não chegou a completar os estudos secundários. Pouco tempo depois, começou a trabalhar como vendedor de ingressos no estádio *Centenario*, também como garçom e como porteiro e, nos anos 1930, em Buenos Aires, foi vendedor de calculadoras. A partir de sua mudança para a capital argentina, publicou alguns textos críticos sobre cinema em *Crítica* e, finalmente, em 1933, seu primeiro escrito literário, o conto *Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo*.<sup>5</sup>

Desde a publicação desse seu primeiro conto, Onetti já veiculara alguns de seus principais pressupostos artísticos que, a partir do ano de 1939, foram trabalhados literariamente em outras produções e também em seus textos críticos para o *Semanario Marcha*, de Montevideu. Em um deles, fala sobre um de seus questionamentos sobre a literatura uruguaia daqueles anos e afirma que a representação artística da cidade e das pessoas que viviam (n)esse lugar deveria fazer parte das obras: “[...] *Montevideo no existe. [...] la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita.*” (ONETTI, 2009, p.367-368, grifos nossos.)

Como espaço social eminentemente moderno, a cidade é sincronicamente e diacronicamente retrato da modernidade. Para Onetti a essência de seus temas literários – o homem e sua aventura – estavam no espaço urbano como ele: “*miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia*” (ONETTI, 2009, p. 86). Era preciso observar as cidades modernas nas quais se vivia – à maneira dos autores estrangeiros que admirava – e perceber o que dali se relacionava com a “*aventura del hombre*”:

*Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan. La llegada al país de razas casi desconocidas hace unos años; la rápida transformación del aspecto de la ciudad, que levanta rascacielos al lado de una chata casa de enrejada; la evolución producida en la mentalidad de los habitantes – en algunos, por lo menos, permítasenos creerlo – después del año 33; todo esto, tiene y nos da una manera de ser propia. ¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver y cada día menos, fatalmente?* (ONETTI, 2009, p. 368)

Sua indignação tem a ver com a percepção da modernidade que, de maneira gritante para o escritor, colocava em cheque determinados apegos à tradição, fosse ela

<sup>5</sup> Os dados biográficos utilizados foram retirados da cronologia feita por Pablo Rocca, disponível no endereço eletrônico << <http://www.onetti.net/es/descripciones/rocca>>>.

cultural – em seu sentido mais genérico, relacionada, também, à sensibilidade à mudança –, fosse ela mais especificamente direcionada à literatura como expressão artística. Por ser leitor voraz e atento, havia percebido a importância que as cidades modernas estavam tendo na construção literária daquilo que prezava na arte, identificado pelo amigo, conterrâneo e escritor Benedetti como “*aventura del hombre*” (BENEDETTI, 1974).

Em carta a seu amigo Julio Payró, Onetti faz comentários interessantes sobre as cidades de Montevideu e Buenos Aires relacionando-as, por vezes, à literatura e por vezes a seu modo de vida. As observações que faz ao amigo são exatamente o que diz faltar à literatura uruguaia daqueles anos – que alguns anos depois, precisamente em 1941 com *Tierra de nadie*, empreenderá em seus romances. Ele escreve a Payró:

*Va: parece que la gente de Montevideo – ésa con la que uno se tropieza, se enlaza y hace líos – hubiera leído, también, a don Fedor. [...] han preferido al Príncipe idiota. En cambio, la gente de Baires – aquella con la que uno se tropieza y etc. – prefiere a los personajes <<activos>> del ruso, <<los endemoniados>>. (Carta de 25 de maio de 1938. ONETTI, 2009, p.65)*

Ainda comparando Montevideu a Buenos Aires, Onetti comenta a mudança pela qual havia passado sua cidade devido à imigração europeia:

*Su Bs. Aires era una ciudad sin destino ni sentido, estábamos de acuerdo. Pero usted no sabe cómo es [Montevideo] – vista desde la playa o el Cerro, o el mástil del estadio – cómo es rica en sorpresas y posibilidades, qué alma cálida y aventurera tiene. Pero no se enorgullezca ni se apiade: por el puerto de Montevideo han entrado en los últimos años no sé cuántos miles de gentes rubias. Polacos, rusos, armenios, checos, croatas y eslovenos. (Carta de 1942? 1941?. ONETTI, 2009, p.102)<sup>6</sup>*

Na tentativa de representar a “aventura do homem” contemporâneo, Onetti percebe a importância da cidade como espaço que modificou não só o modo de vida das pessoas como sua maneira de pensar. Desde a arquitetura ao que tem a oferecer à população, a cidade faz parte da constituição do homem com que Onetti se identificava e a qual quis retratar. No trecho transcrito abaixo, destacamos algumas relações significativas que o escritor uruguaio faz e seu primeiro conto, de 1933, “*Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo*” que já em seu título carrega a importância que se dá a cidade – física e simbolicamente. O narrador diz:

*Cruzó la avenida, en la pausa del tráfico, y echó a andar por Florida. Le sacudió los hombros un estremecimiento de frío, y de inmediato la resolución de ser más fuerte que el aire viajero quitó las manos del refugio de los bolsillos, aumentó la curva del pecho y elevó la cabeza, en una búsqueda divina en el cielo monótono. Podría desafiar cualquier temperatura; podría vivir más allá abajo, más lejos de Ushuaia. [...] Obtuvo, primeramente una exagerada visión polar, sin chozas ni pingüinos; [...] Luego: Alaska – Jack London –, las pieles escamoteaban la anatomía de los hombres barbudos [...]. La calle, desierta de ensueños, había perdido la dentadura de Tanga's*

<sup>6</sup> Segundo Hugo Verani (2009), compilador das cartas do escritor enviadas a Payró, Onetti não gostava de datar sua correspondência. Na maioria das missivas há notas de Verani que apontam as datas, muitas vezes à mão, acrescentadas pelo destinatário. A dúvida expressa pelos pontos de interrogação que inserimos na citação é de Payró.

y la **barba rubia de Su Majestad Imperial**. [...] Terminada la despaciosa operación, se quedó triste y sereno, con **María Eugenia metida en el pecho**. [...] **Suaid** caminaba, estremecido de alegría nerviosa. Nadie sabía en **Florida** lo **extrañamente literaria que era su emoción**. [...] <<ya>> podía ser español o alemán; y de aquí **surgían caminos impensados**, caminos donde la incomprensible figura de Owen se partía en **mil formas distintas**, muchas de ellas antagónicas. (ONETTI, 2013, p. 27-33, grifos nossos).

Neste fragmento, está representada uma parte do centro de Buenos Aires da década de 1930, cujo fervor de modernidade inquieta o protagonista tornando-o uma espécie de *flâneur*. O protagonista Victor Suaid caminha algumas quadras entre as ruas Avenida de Mayo, Diagonal Norte e Florida e não se atentará exatamente àquilo que a cidade lhe oferece como produtos tipicamente modernos: livrarias, cafés, cinemas, teatros, mas, sim, de maneira eufórica, se atentará a algumas sensações, às lembranças e possibilidades imaginativas que este ambiente lhe provoca. Pela descrição do frio que sente o protagonista Victor Suaid, o narrador permite que o leitor, na velocidade do pensamento de Victor, chegue com ele em Ushuaia, extremos sul da Argentina, e logo no Alaska, onde acompanha um episódio de uma das histórias sobre corrida do ouro, de Jack London, saltando, na sequência, até a Rússia e depois viajando pela Alemanha.

Segundo Roberto Ferro<sup>7</sup>, estes deslocamentos de Victor não são “*de um lugar a outro, sino de una palabra a otra*”, fazendo do relato uma rede de citações de lugares e textos – tessituras modernas – e, do tempo do relato, o tempo da cidade moderna, comandado pelo movimento dos carros, das propagandas luminosas, do fluxo de pedestres que, por sua vez, conformam a nova paisagem urbana, recentemente modificada: a área de Buenos Aires na qual circula o protagonista abriga o prédio do *Cabildo*, onde funcionava a instituição colonial que prestava contas à metrópole. Símbolo, portanto, do passado colonial e das antigas formas de poder europeu na região.

Construído no século XVII, o edifício sofreu várias transformações estéticas e estruturais ao longo da história argentina, como a de 1889 cujas modificações lhe removeram a maior parte dos arcos – cuja extensão o ligava a atual Casa Rosada, sede do governo argentino, – para a construção, aos moldes franceses de aberturas de galerias, bulevares e avenidas, da *Avenida de Mayo*. A última delas foi realizada em 1931, quando são retirados mais três de seus arcos para a construção da atual *Avenida Presidente Julio A. Roca*, comumente chamada de *Diagonal Sur*.<sup>8</sup>

O *flâneur* onettiano, na esteira dos criados por Edgar A. Poe e depois por Charles Baudelaire, transita pelo espaço urbano, convive com as alterações físicas consequência da busca pela modernidade, é incitado ao consumo pelas propagandas modernas e luminosas, mas, ao contrário de seus precursores de *flânerie*, não observa criticamente seu entorno social. Simplesmente cria histórias a partir do que vê ou sente nas ruas dessa cidade. Nessa particularidade, lemos, no conjunto da obra do uruguaio, uma visão eufórica e utópica da cidade moderna expressa nesse conto, pensando-a como símbolo eminentemente moderno, que não aparecerá mais em textos posteriores.

<sup>7</sup> Não foi possível recuperar o ano de publicação do referido texto, pois a versão de que lançamos mão se encontra, sem referências, disponível em: <<http://www.revistacontratiempo.com.ar/ferro.htm>> e em: <<http://onetti.net/es/descripciones/ferro>>.

<sup>8</sup> As informações referentes ao *Cabildo* e as sucessivas reformas em sua estrutura foram retiradas do site oficial da Cidade Autônoma de Buenos Aires: <[http://www.buenosaires.gob.ar/areas/ciudad/historico/especiales/25mayo/cabildo\\_reformas.php?menu\\_id=23239](http://www.buenosaires.gob.ar/areas/ciudad/historico/especiales/25mayo/cabildo_reformas.php?menu_id=23239)>

Ao mesmo tempo em que a Onetti interessava a cidade como espaço de modernidade e a relação dos indivíduos (contemporâneos seus) com este ambiente, lhe instigava a misteriosa capacidade humana de criar/imaginar em meio às adversidades e devido às adversidades, e lhe interessava, sobretudo, a linguagem pela qual é possível criar. Notar-se-á a importância do ato criativo e da linguagem da criação na obra de Onetti na medida em que a relação entre homem e cidade moderna se torna disfórica: a cidade, símbolo do avanço tecnológico e político, será uma das propagandas nacionais vendidas a toda população que verá, sub-repticiamente, o sonho moderno esvanecer-se em problemas concretos de infraestrutura. A cidade receptiva – dos programas modernizadores – aquela na qual caberiam diferentes raças, projetos e atitudes sem prejuízos e embates significativos; a cidade moderna que, aos “*ojos poliédricos*” dos pedestres parece um ballet ou uma sinfonia, harmônica e por si quase estética, pese seus elementos díspares; a metrópole que cantaram os poetas vanguardistas nas primeiras décadas do século XX, no Rio da Prata parece haver sido exaltada até meados dos anos 1920, na comoção promovida pela modernização técnica e no furor das vanguardas que, aos poucos, iam chegando no continente sul-americano.

Como exemplo do que afirmamos acima, escolhemos dois poemas que nos parecem ser significativos, do ponto de vista estético e temático, publicados, ambos, na década de 20 e que, de certa maneira, constroem, numa perspectiva eufórica, uma imagem de cidade moderna que exala prosperidade. Tanto o poeta argentino Oliverio Girondo (1891-1967) em seu “*Pedestre*”, publicado em 1922 – na França, e em 1925 na Argentina – no volume *Poemas para ser leídos en un tranvía*, quanto o uruguaio Alfredo Mario Ferreiro (1899-1959) em “*El ballet del agente de tránsito*”, presente em *El hombre que se comió un tranvía – poemas con olor a nafta*, parecem, no mesmo ímpeto de cantar a cidade, dialogar com o precursor Baudelaire ao mostrar sua novidade e engenhosidade, a urgência de um espaço que pede para ser observado, vivido e poetizado:

#### **PEDESTRE**

*En el fondo de la calle,  
un edificio público aspira el mal olor de la ciudad.*

*Las sombras se quiebran el espinazo en los umbrales, se acuestan para  
fornicar en la vereda.*

*Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa  
de la gente que pasa en automóvil.*

*Las miradas de los transeúntes ensucian las cosas que se exhiben en los  
escaparates, adelgazan las piernas que cuelgan bajo las capotas de las  
victorias.*

*Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer.*

*Pasa: una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio sobre  
ruedas. Un perro fracasado, con ojos de prostituta que nos da vergüenza  
mirarlo y dejarlo pasar.*

***De repente: el vigilante de la esquina detiene de un golpe de batuta todos  
los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un solo susurro, el  
susurro de todos los senos al rozarse.*** (GIRONDO, s/d, p. 6, grifos nossos)

Espectador da modernidade, o poeta parece não se misturar à massa de pessoas que descreve. Sua visão é externa como de uma câmera cinematográfica cujo objetivo é captar panoramas, acontecimentos e não sentimentos, nem mesmo do olhar que observa. O pedestre flâneur, nas palavras de Jorge Schwartz (1993, p.144), na esteira de Baudelaire, busca “*extraer lo eterno de lo transitorio, se manifiesta en la estética de Oliverio Gironde, en la que el nuevo paisaje urbano es captado en un rápido esbozo verbal y visual.*”

Este “*Pedestre*” dialoga com “*El ballet del agente de tránsito*” de Ferreira a partir de sua visão externa, como se verá abaixo na transcrição que dele fazemos, mas o segundo fornece na descrição do painel que pinta mais elementos humanizados – como pela personificação “*los tranvías que charlestonean*” – ,que elementos modernizantes, se se pode dizer isso de um bonde, de automóveis e semáforos. O “agente”, na contramão do “pedestre”, apesar da motivação que os leva às ruas (o primeiro pelo trabalho, obrigatoriamente; o segundo não necessariamente é obrigado), não será radicalmente animalizado pela modernidade urbana, será adaptado à melodia, ao ritmo harmônico da modernidade.

#### *EL BALLET DEL AGENTE DE TRÁNSITO*

*A mitad de la calzada, en medio del asfalto azulado,  
**junto a los tranvías que charlestonean**  
 en los cruces,  
 junto a los autobuses abandonados  
 que se estiran o se achican  
 para caber entre los autos;  
 frente al ojo poliédrico del peatón receloso,  
**baila el agente de tránsito su danza**  
 de pito y guantes blancos.*

*Danza con música de campanas,  
 de mugidos,  
 de cornetas,  
 de alaridos,  
 de sirenas,  
 de gruñidos,  
 de klasones.*

*Danza con el escenario de rascacielos,  
 con sabor de asfalto,  
 con olor a cemento recién cuajado,  
 pebeteros de nafta,  
 irradiadores de electricidad. [...] (FERREIRO, s/d, p.125, grifos nossos)*

O *ballet* de Ferreira, a partir da mirada também externa, foca seu olhar nos elementos modernizantes que tomam conta da cena, colocando-os num primeiro plano de observação, em contraste com os pedestres “*recelosos*” à margem do espetáculo moderno, assim como o poeta flâneur. Neste caso, o traço humano também conforma-se no agente de trânsito dançarino – na visão global do poema regozija-se por fazer parte da performance – que, ao contrário do que se espera, dada sua função, não organiza ou controla o movimento de carros, bondes e transeuntes, mas é impelido a seguir seu ritmo. Observação parecida faz Schwartz (1993, p. 147-148) sobre os textos de *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*:



*El "yo lírico" se presenta destituido de cualquier interioridad; sólo interioriza lo exterior, y es en este pasaje hacia el interior del hombre, que el sujeto se cosifica. Hay una verdadera incorporación de lo urbano, en que el nuevo personaje "hombre-urbe" siente la necesidad de dejar su marca, no ya como individuo interiorizado, sino como residuos de un yo. En la nueva cosmópolis, no es el hombre quien modifica la ciudad, sino la ciudad quien modela al hombre.*

Ainda que se leia nos poemas acima algum traço negativo advindo do “fervor de modernidade”, nenhum dos poetas rio-platenses parece questionar seu espaço nessa nova ordem urbana, sequer cogitam o papel da literatura na constituição física e simbólica – capitalista – da metrópole, como antes o fizera o poeta Baudelaire:

Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. (BAUDELAIRE, 2006, p. 253)

Que bizarrices não se encontram em uma grande cidade quando se sabe passear o olhar? A vida é cheia de monstros inocentes. (BAUDELAIRE, 2006, p. 265)

De Baudelaire a Darío, ou da perda da auréola à descida da torre de marfim, muitos poetas pensaram a respeito dos efeitos práticos da modernização técnica, especialmente no reflexo que poderia ter no modo de produção e circulação da arte naquele momento. As imagens que eles mesmos usaram para descrever a complexidade a situação na qual se encontravam se fazem significativas na medida em que representam uma dessacralização, ou na perspectiva de Paz (1998) uma profanação do sagrado que é, num só tempo, consagração do profano. Como afirma Schwartz (1993), muitas das preocupações dos futuristas – apesar do nome que os identificava – centravam-se no “hoje”, no que havia de contemporâneo na sociedade, porque só assim era possível representá-la ou problematizá-la via linguagem poética.

A cidade do presente-futuro (e dos futuristas) se transformará no espaço da desigualdade, da miséria, da exclusão e da angústia na literatura de Onetti, fortemente influenciado pelo argentino Roberto Arlt (1900-1942) cujas *aguafuertes*, publicadas nas décadas de 1920 e 1930 – além de romances como *Los siete locos* (1927) e *El juguete rabioso* (1926) – serão os acordes dissonantes na sinfonia da modernidade do Rio da Prata. A partir da representação de parcelas sociais marginais e de sua realidade de exclusão, Arlt dá voz a uma Buenos Aires disfórica, à parte aquilo que a explosão de modernidade oferecia e é marcado pela insígnia do não estético, do inculto, do mal castelhano. Do seu lugar, não pertencente à lógica da *cidade letrada*, Arlt inspirará anos depois a percepção de Onetti da “*literatura sin literatura*”, sua bandeira política na cena artística e um modo possível de ler sua obra em relação ao seu contexto de escrita.

## 2. Da cidade letrada à cidade de letras

Na literatura do uruguaio Juan Carlos Onetti, à cidade sempre foi dado um papel de destaque, como se viu, seja por sua importância enquanto espaço de ficção eleito pelo autor – em todo seu texto a cidade está, de alguma maneira, presente – seja pela

importância literária e sociológica que lhe confere a crítica especializada, sendo seu legado ficcional um elo entre as produções urbanas, nos anos 20 e 30, de precursores como Roberto Arlt, na Argentina, e Felisberto Hernández, no Uruguai e a chamada geração (cosmopolita) do *boom* latino-americano, dos anos 60<sup>9</sup> que levará, de vez, ao cenário internacional a complexidade de grandes metrópoles e de localidades semiurbanas latino-americanas.

A cidade onettiana, a cidade moderna, nos parece ponto relevante a partir de sua constituição ficcional bem como da relação dos personagens com o espaço urbano: “*territorio de innumerables historias inéditas*” (VERANI, 2009, p. 9) e lugar de uma nova dinâmica social pela/para (a) qual a vida humana se molda e se projeta. Na cidade moderna de Onetti e em sua ficção, não há lugar central para a *cidade letrada* – classe que vem estruturando o projeto modernizador e civilizador europeu desde a gênese das cidades latino-americanas – do crítico uruguaio Angel Rama (1998), pois, como veremos adiante em breves análises, o homem onettiano provém das massas urbanas e elas, no processo de modernização via capitalização e a partir desta visão, “não têm ego, nem id, suas almas são carentes de tensão interior e dinamismo; suas ideias, suas necessidades, até seus dramas ‘não são deles mesmos’” (BERMAN, 2007, p. 40). Se no espaço público da cidade cada vez mais se constrange a individualização e a identidade, a arte, como a pensava Onetti, tentará direcionar-se por um caminho oposto, resistente, preocupando-se em construir um lugar dialógico onde os “eus” – sejam eles marginalizados socialmente ou não – são privilegiados e a própria arte, por consequência, pode ser pensada de maneira autônoma, à revelia das leis de mercado e da valoração social vigente. Ingênua ou não, a visão artística de Onetti delinea sua formação intelectual e sua perspectiva política em relação ao papel da literatura nas primeiras décadas do século XX, ainda, de certa maneira, fortemente ligada à importância da figura dos escritores e seu legado para a construção de uma identidade nacional.

### 3. A geografia da angústia: cidade, narração e efabulação

*É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? (Sergio Paulo Rouanet)*<sup>10</sup>

Em “*El obstáculo*”, segundo conto de Onetti, publicado em 1935, a cidade não é vivenciada pelo protagonista Negro, pois ele está recluso, cumprindo uma pena de dez anos numa espécie de reformatório para jovens infratores, afastado da cidade; sua experiência urbana se faz via imaginação, cujo impulso se dá pelas lembranças da infância e por histórias alheias:

*Buenos Aires. Pensó en la ciudad y quedó desconcertado, rascando la superficie áspera de la tranquera. Porque detrás del nombre estaba el bajo de Flores, los diarios vendidos en la plaza, la esquina del Banco Español, el primer cigarrillo y el primer hurto en el almacén. Estaba en la infancia, ni triste ni alegre, pero con una fisonomía inconfundible de vida distinta,*

<sup>9</sup> Para mais detalhes, ver Rama (2001).

<sup>10</sup> A supracitada frase dá título ao texto de Sergio Paulo Rouanet incluído no **Dossiê Walter Benjamin da Revista USP**, nº 15 – setembro, outubro, novembro, 1992.

*extraña, que no podía entenderse del todo ahora. Pero también estaba Buenos Aires que habían hecho los relatos de los muchachos y los empleados, las fotografías de los pesados diarios de los domingos. Las canchas de fútbol, las músicas de los salones de tiro al blanco en Leandro Alem. Pensativo, pedaleaba en el alambre y una vibración se corroía rápida en las sombras. No podía juntar las imágenes, comprender que la ciudad contenía ambas cosas. A veces, Buenos Aires era la gente rodeando el toldo rojo que ponían los sábados de tarde en San José de Flores; otras, una calle flanqueada de carteles a todo color y luces movedizas, por donde paseaba la gente riendo y charlando en voz alta. (ONETTI, 2013, p. 38)*

Para Negro, a cidade é sinônimo de liberdade e oportunidade – as alcançará ao final do conto por meio de sua fuga da prisão “[...] *en busca de la noche próxima, que le guardaba una espera de diez años en la calle enjoyada de luces* [...]” (ONETTI, 2013, p.46). Sua impressão sobre o espaço urbano é otimista e saudosista, não explicita críticas nem problemas. A um só tempo, de maneira sutil, é possível entrever sua reflexão sobre a existência de duas Buenos Aires que, pelo fluxo de consciência, conformam-se como: por um lado, uma cidade na qual ele viveu, pela qual tem afeto; e, por outro lado, uma cidade desconhecida, aquela na qual viveram os outros, cujas experiências proporcionadas pela urbe (clubes, salões de festas) não estão/são disponíveis a todos. Tais experiências não fazem parte da vida de Negro porque está há dez anos encarcerado, mas o próprio motivo de sua detenção se relaciona com sua situação marginal. A personagem observa duas realidades no interior do mesmo espaço urbano e entende que não está autorizado a participar de ambas e o que lhe resta, estando do lado de fora de uma, é integrar-se à dinâmica daquela na qual roubar o armazém lhe garante sustento, reconhecimento, aventura. “[...] *ni triste ni alegre, pero con una fisionomía inconfundible de vida distinta* [...]” (ONETTI, 2013, p. 38).

Negro não expressa sentimentos negativos sobre Buenos Aires, porque deseja estar lá e viver este espaço, mas ao leitor sobram as atitudes violentas e hostis do protagonista que, de certa forma, refletem o ambíguo movimento integrador da cidade moderna: Negro fugiria para Buenos Aires com mais dois companheiros, mas decide não ir para passar a noite com um companheiro doente, capataz dos presos que trabalhavam na usina, e delata a fuga da qual participaria. Essas atitudes são vistas pelo diretor da unidade como nobres e, como recompensa, lhe concede o cargo de capataz na usina. Não chegará a assumir o cargo, pois foge para a cidade, depois de matar a única pessoa que poderia entregá-lo ao diretor. O protagonista de “*El obstáculo*” parece, inconscientemente, entender a lógica excludente da cidade moderna como meio de chegar a ela. A cidade é, neste conto, o obstáculo para que se viva seu espaço e sua organicidade.

Esta parece ser a primeira ficcionalização da relação homem-cidade na obra onettiana que problematiza a dualidade do projeto moderno, pois o que se destaca no conto de 1933, o primeiro, é uma visão totalmente eufórica da cidade moderna: o espaço de inúmeras possibilidades. Em contraste com o “*El obstáculo*”, de 1935, no último conto de Onetti, muito comentado pela crítica, publicado antes de sua primeira *nouvelle*, *El pozo* (1939), “*El posible Baldi*”, de 1936, a cidade está muito mais presente como cenário: é por onde se movimentam e se encontram as personagens Baldi, um advogado que acaba de ganhar uma causa, e uma mulher de olhos azuis, alemã – arrisca Baldi – que não é nomeada.

Baldi se sente tão realizado e feliz (“*Sintió de improviso que era feliz; tan claramente, que casi se detuvo, como si su felicidad estuviera pasándole al lado* [...]”

ONETTI, 2013, p.47) pelo sucesso no trabalho que decide se divertir às custas da estranha mulher que, obcecada momentaneamente por ele, lhe segue pela rua. Aproveita-se da fascinação que sente exercer sobre a (provável) alemã para maltratá-la psicologicamente: Baldi não suporta a abordagem e a perseguição, por isso quer desfazer-se da moça; ao mesmo tempo, não a repele claramente, pois sente desejo de regozijar-se pelo seu estado atual de prazer proporcionado pelo ganho da causa e pelo poder de controlar a moça e a sua repentina relação com ela. Sua tentativa de tortura psicológica se baseia na construção de outra personalidade, alguma que pudesse, por seus atos e caráter, chocar e, por consequência, afastar a mulher de grandes olhos azuis. Ela, ao contrário do que esperava Baldi, encontrava justificativas para aqueles inventados atos cruéis, provocando o protagonista a investir em seu jogo de criação:

*Siquió creando al Baldi de las mil caras feroces que la admiración de la mujer hacía posible. [...] Así, hasta que el otro Baldi fue tan vivo que pudo pensar en él como en un conocido. [...] Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con este hombre tranquilo e inofensivo que contaba historias a las Bovary de plaza Congreso. [...] Una lenta vida idiota, como todo el mundo. [...] Porque 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. Porque había cerrado los ojos y estaba entregado, como todos. Empleados, señores, jefes de las oficinas.[...] (ONETTI, 2013, p.53-54)*

Ainda que em “*El obstáculo*” a imaginação tenha um lugar significativo para a construção da imagem urbana, em “*El posible Baldi*” a relação entre racionalização crítica da imaginação e criação de outra identidade assume o primeiro plano sobre o cenário da urbe, sem transformá-lo em simples paisagem de fundo, porque a relação estabelecida entre o protagonista e sua perseguidora se desdobra a partir do estado de espírito de Baldi que, por sua vez, advém de sua profissão que é requerida pela lógica do progresso que se imbrica na estrutura da cidade. “*En la isla de cemento que sorteaban veloces los vehículos*” (ONETTI, 2013, p. 47), os sentimentos de felicidade e autoconfiança do protagonista o levam ao encontro de suas próprias fraquezas e angústias e, com elas, se dissolvem nos contornos da nova personalidade cujo maior atributo é não ter piedade pelo próximo ou autocomiseração. Ao contrário do possível Baldi, o real é como qualquer outra pessoa habitante desta cidade de “*empleados, señores, jefes de oficina*” e, como todos, tomado pela angústia cotidiana da vida prosaica.

“*Aquella sorda angustia que se revolvía lenta en su pecho, [...] aquello que lo ahogaba sin un momento de tregua*” (ONETTI, 2013, p.44) é a sensação descrita no conto “*El obstáculo*” que envolve a personagem Negro e, de certa maneira, se intensifica em Baldi, o homem da cidade que vive a cidade, que é moldado pela organicidade da urbe, como preâmbulo da angústia paradigmática de Eladio Linacero, protagonista e narrador de *El Pozo*, de 1939.

Linacero decide aos quarenta anos contar algumas experiências de sua vida mesmo sem acreditar que nesse ato exista algum fim estético. Tampouco acredita que suas linhas possuam algo de bom para ser compartilhado, porque é apenas “*un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad*” (ONETTI, 1969, p. 45), a quem repugna tudo a sua volta: “*la gente, la vida, los versos de cuello almidonado*” (p.43) e, que apesar disso, não consegue deixar de escrever a história de seu fracasso em relacionar-se com qualquer pessoa, desde seu colega de quarto, ou as prostitutas e até sua ex-esposa. Redundando sua impossibilidade de comunicar-se e relacionar-se, Eladio

relata dois momentos nos quais se lembra de estar feliz e, em ambos, seu estado de ânimo é proporcionado por relatar seus sonhos, divagações e efabulações, não pelo contato humano, pois em nenhum dos momentos em que compartilha seu devaneio é compreendido por quem lhe ouve

*Hablaba rápidamente, queriendo contarle todo, transmitir a Cordes el mismo interés que yo sentía. Cada uno da lo que tiene. ¿Qué otra cosa podía ofrecerle? Hablé lleno de alegría y entusiasmo, paseándome a veces, sentándome encima de la mesa, tratando de ajustar mi mímica a lo que iba contando. Hablé hasta que una oscura intuición me hizo examinar el rostro de Cordes. Fue como si, corriendo en la noche, me diera de narices contra un muro. Quedé humillado, entontecido. No era la incompreensión lo que había en su cara, sino una expresión de lástima y distancia. [...] Me tiro en un rincón y me imagino todo eso. Cosas así y suciedades, todas las noches. Algo estaba muerto entre nosotros. (ONETTI, 1969, p. 43)*

Sua angústia – a que chamamos paradigmática por ser a primeira representação onettiana sobre o tema como central – se erige na construção textual em primeira pessoa via movimentos do fluxo de consciência que ditam a velocidade e estrutura da escrita; o tempo presente da narração dá corpo ao sentimento negativo que se desprende das experiências, ainda que estas estejam localizadas num passado que o narrador nem sempre especifica, atualizando a cada linha seu “asco por todo” (ONETTI, 1969, p. 53): “*El cansancio me trae pensamientos sin esperanza. Hubo un mensaje que lanzara mi juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y confianza. Se lo debe haber tragado el agua como a las botellas de los naufragos.*” (ONETTI, 1969, p. 54-55) A narração e a criação que tematiza o eu (protagonista) como mais um ser humano num mundo onde não há certezas, “em meio a uma enorme ausência e vazio de valores” (BERMAN, 2007, p. 32) abre caminhos para a relatividade do que já está institucionalizado socialmente, como também para a representação do “duplo significado e a duplicidade da existência, a cilada e a sedução para o entendimento humano que se ocultam em todo e qualquer fenômeno da realidade” (HAUSER, 2000, p. 968).

A salvação para Eladio está na efabulação, seja na escrita do que foi, seja do que poderia ter sido, convertendo-se, assim, no primeiro narrador-escritor onettiano. Eladio narrador não se contenta em contar oralmente sua história; necessita registrá-la por escrito, pensá-la estilisticamente, escolher as palavras e as cenas, alternar sonhos e fatos. Sua atitude provoca na ação do tempo uma pausa, suspende a narração dos acontecimentos – reais ou não – para divagar sobre o processo de escrita: “*Pero ahora quiero hacer algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no.*” (ONETTI, 1969, p. 10)

Aos poucos, vai eliminando a ilusão de realidade de seu relato, como se quisesse esclarecer ao seu potencial leitor – por vezes a sua própria consciência – que a literatura nada mais é que palavras, assim como suas promessas, seu passado e seus sonhos/criações: “*Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene*” (ONETTI, 1969, p. 36), desnudando, pelo procedimento metanarrativo, suas intenções de autor: expressar-se, ser ouvido/lido, existir como voz alternativa no sistema da literatura vigente, criar.

“Tudo é relativo”, diz Carlos Fuentes (2007, p. 31), “e o romance proclama a universalidade do possível”. Com sua primeira *nouvelle*, Onetti, leitor de Kafka, Joyce e Proust, pratica a assertiva do escritor mexicano no Rio da Prata e amalgama técnica moderna e tradição local: Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, problematizando – em *Marcha* e em seus escritos literários – “o absurdo da vida, a qual parece tanto mais surpreendente e chocante quanto mais realista são os elementos que constituem o todo fantástico [...], quadro caleidoscópico de um mundo desintegrado.” (HAUSER, 2000, p. 969-970)

Para Carlos Fuentes (2013, p. 40), tanto o ambiente da cidade quanto as conjunturas sociopolíticas que moldaram a trajetória histórica latino-americana influenciaram a consciência de seus povos que desenvolveram um sentimento chamado por ele de uma “*soledad más grave*”, uma espécie de desajuste com o tempo presente provocado pela vivência da modernidade como experiência dual: o avanço técnico por um lado, como um traço positivo dessa era, e a gradual desestabilização do homem com a sua realidade vazia, automática. Alguma semelhança com a obra ficcional de Onetti encontramos na leitura que Berman (2007) faz da obra de Charles Baudelaire (1821-1867) a partir da percepção de sentimentos contraditórios incitados pela vivência das transformações sociais da modernidade: fascínio – *modernolatria*, e descompasso, repulsa – *desespero cultural* que consiste em que “toda vida moderna parece oca, estéril, rasa, ‘unidimensional’, vazia de possibilidades humanas: tudo o que se assemelhe a liberdade ou beleza é na verdade um engodo, destinado a produzir escravidão e horror ainda mais profundos.” (BERMAN, 2007, p. 201)

A angústia ou “*soledad más grave*” paradigmática de Linacero se intensificará nos três romances que seguem a publicação de *El pozo* (1939), todos organizados a partir da voz de um narrador em terceira pessoa: *Tiempo de abrazar* (1940, redigido em 1933), *Tierra de nadie* (1941) e *Para esta noche* (1943) – inicialmente intitulada *El perro tendrá su día*. Nestas três obras, guardadas as particularidades, a temática será a problematização do homem com a sua realidade vazia, a vacuidade das relações interpessoais, dos conceitos e a artificialidade que emana de cada canto da cidade, das casas, dos discursos de todo tipo como consequência do processo de civilização e modernização da cultura que parece sufocar as crenças e os sonhos individuais. Para Adorno (2008, p. 58), esse será um dos temas privilegiados do romance na modernidade

Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.

“O desencantamento do mundo”, neste período da literatura onettiana, está relacionado de maneira muito intensa com a vivência da cidade moderna como um espaço que agrava o que existe de pior e mais degradante nos seres humanos, porque os transforma em multidões, números, desprovidos de subjetividade, de voz e, por vezes, de dignidade. Esse desencantar-se com o mundo (moderno, com a cidade moderna) é

construído, nestes três romances, por duas vias formais: a partir do livre fluir da consciência – em *Tiempo de abrazar* (1940) e *Para esta noche* (1943) –:

*Monstruosa mentira la civilización, la falsa y sórdida civilización de los mercaderes. Tan burda la mentira que bastaba llenarse un momento los pulmones y el cerebro con la atmósfera de un pedazo de campo, para que apareciera evidente. Mentira los edificios grotescos con el guiño de los sangrientos letreros luminosos. Mentira la superficie pulida de las calles. Mentira los trenes veloces y trepidantes. Mentira las fábricas de chimeneas audaces, ensuciando día y noche los arrabales. Mentira las máquinas brillantes, mostrando con impudicia sus entrañas de acero. Mentira las calmas veladas de familia, bajo la dorada araña eléctrica del comedor. [...] Mentira la multitud de las calles, de los campos de deportes, de los hipódromos, de los teatros, de las manifestaciones erizadas de estandartes, de los lentos paseos crepusculares por las calles de moda. Toda una canallesca mentira, una farsa hábilmente dirigida. Pioneers, progreso, cultura, directores, honestidad comercial, hombres austeros, mujeres honestas... [...] En la ciudad no se vivía. Se producía dinero, se ganaba dinero, se compraba, se vendía. (ONETTI, 1981, p. 62-63)*

*Sólo que aquella noche me dio por pensar en mi impulso de escapar y recordar otros y pensar en las llagas, eso sí cotidiano, no de los perros, de nosotros. Y descubrí que al enemigo no lo había hecho Dios ni el diablo, sino nosotros mismos y nadie puede obtener la más pequeña victoria en nombre de la bestia si no existe la bestia. Unos fueron castigados con el diluvio y otros con lluvia de fuego; a nosotros nos tocó esto, merecimos esto, lo seguimos mereciendo porque lo hemos hecho nosotros mismos. (ONETTI, 1978, p. 75.)*

ou pela ausência de personagens principais, como em *Tierra de nadie* (1941)<sup>11</sup>, provocando a impressão de que o espaço onde acontecem as várias tramas, no caso a grande urbe Buenos Aires, evocada já no título *tierra de nadie*, é a única protagonista possível numa história de muitos “ninguéns”: “Buenos Aires está lleno de tipos así, individuos infinitamente más pequeños que aquello que se proponen hacer. Sí, y también están los otros, los que tienen la fuerza de hacer cualquier cosa y se pudren despacio, aburridos” (ONETTI, 2007, p. 73).

Se o romance moderno, que nasce com Don Quijote no século XVII, “é a epopeia do desencanto” (MAGRIS, 2009, p. 1017) – porque a característica peculiar da modernidade é a falta “de um fundamento, de um valor central e fundante que dê sentido e unidade à multiplicidade da vida” (MAGRIS, 2009, p. 1020) – e da derrocada de todas as certezas, povoarão as histórias romanescas “indivíduos problemáticos” (LUKÁCS, 2000), anti-heróis, inadequados e em constante conflito com a sua realidade incerta, na qual buscam um sentido para a própria existência e uma identidade para si mesmos. Num mundo abandonado por(els) deus(es) (LUKÁCS, 2000), o romance se refaz epopeia de um novo tempo, a era moderna: tempo da “liberdade vazia, do feroz conflito que desagrega toda ordem, luta egocêntrica e cruel de todos contra todos, dos

<sup>11</sup> *Tierra de nadie* parece ser uma exceção na obra de Onetti ao se suprimir a posição de um protagonista cuja personalidade e expressão problemática típica dos indivíduos no mundo moderno, que se faria central num romance tradicional, e confrontá-la com a seus pares, fazendo, assim, que a soma de conflitos e individualidades desnude o cenário de sua constituição; a cidade, dessa forma, assume um lugar privilegiado no enredo já previsto, como dissemos, no título do romance.

particulares desenraizados de qualquer totalidade” (MAGRIS, 2009, p. 1019); é “odisseia de uma desilusão” (MAGRIS, 2009, p. 1018) e “é a forma da aventura do valor próprio da interioridade” (LUKÁCS, 2000, p. 91).

Filho do século XIX e herdeiro do legado da modernidade – a ambiguidade, a ironia, a crítica – Onetti escreveu e criou, antes dos anos 50, o homem rio-platense e a alma de sua(s) cidade(s): “*un mundo sin valores, poblado de indiferentes morales*” (MONEGAL, 1969:242); fabulou a “odisseia rio-platense” na qual “*nuestros hombres tímidos o groseros o urgentes*” (FUENTES, 2013, p. 40) são representados na “prosa do mundo” (MAGRIS, 2009, p. 1018), em constante conflito consigo mesmo, com sua história e com seu espaço. A cidade moderna, símbolo do triunfo moderno, habitat dos desafortunados personagens onettianos, se tornará a “alegoria da caducidade, de um tumultuoso progresso, que transforma o mundo e constrói realidades ciclópicas, mas também e sobretudo acumula ruínas” (MAGRIS, 2009, p. 1020). Em cidades reais, recriadas ou inventadas, a partir de lugares desprivilegiados, Onetti vai “[...] *expresar nada más que la aventura del hombre*” (ONETTI *apud* BENEDETTI, 1974).

#### 4. A cidade de letras

*Si Santa María fuera una ciudad real yo no tendría otra  
salida que crear una ciudad melancólica y con mar y  
viento a la que llamaría Montevideo.*<sup>12</sup>

Onetti

O crítico espanhol Fernando Aínsa, em seu recente estudo sobre a literatura uruguaia *Confluencias en la diversidad – Siete ensayos sobre a inteligencia creadora en Uruguay*, de 2011, atenta para uma maneira particular de construção do narrador nas obras de Onetti: distanciado do que se convencionou chamar de narrador em primeira pessoa, a saber, que contam histórias de suas próprias experiências, memórias e, por isso, se envolvem diretamente com o que se relata, assumindo integralmente a voz do discurso, o narrador autodiegético onettiano seria “*distante temporal y afectivamente*” (AÍNSA, 2011, p. 102) do que se narra, como se contasse sempre a história de outros que não ele mesmo. O ponto crucial para a construção desta instância narrativa particular é, nos romances em primeira pessoa do autor uruguaio, o livre fluir da consciência que via memória ou imaginação torna-se uma nova história no interior do relato que protagoniza o dito narrador, seja esse impulso deliberado ou não, como podem servir de exemplo a primeira *nouvelle* *El pozo* (1939), na qual Linacero conta suas memórias (sonhos e fabulações), e o primeiro romance cujo narrador é autodiegético: *La vida breve* (1950), relato do narrador Brausen que escreve outra história para um trabalho.

Como resultado dessa prática, instaura-se na narrativa uma percepção dúbia dos acontecimentos, pois, como bem observou Aínsa (2011), na construção discursiva destes narradores são acionados outros personagens com seus pontos de vista, sejam eles criados ou não, outros tempos – cronológicos, psicológicos, dos fatos, da

<sup>12</sup> Trecho de uma das inúmeras entrevistas que Onetti concedeu a María Esther Gilio, reunidas no livro **Estás acá para creerme. Mis entrevistas con Onetti**. Montevideo: Cal y Canto, 2009. Citado por Oscar Brando no artigo “*De Arlt a Onetti: camas desde un peso.*” Disponível em <<  
<http://lirico.revues.org/968>>>



enunciação/narração – e níveis de escritura, como na técnica de representação consciente pluripessoal que, segundo Auerbach (2009, p. 492), configurou uma das mudanças estruturais do romance moderno. A impressão de distanciamento do que é narrado não nos parece pertinente, devido ao fato de que as criações dos narradores são desdobramentos de sua subjetividade a qual combatem ou se esquivam, aceitam ou refletem criticamente.

A narração da história de outros atribui ao relato abarcador a característica moderna da relatividade (de visões, por exemplo), além do recorrente esfacelamento do acontecimento exterior ao sujeito para dar lugar ao simples ato de contar e, também, analisar a maneira pela qual se conta. Da maneira como lemos a obra onettiana, não percebemos distância, mas, sim, repúdio, por vezes, do narrador com sua própria experiência e visão de mundo; um desconforto com seu estar no mundo e quase sempre o questionamento sobre a dificuldade de narrar.

O marco desse fenômeno na obra de Onetti se inscreve na linha do tempo com a publicação do romance *La vida breve* (1950), no qual o narrador, escrevendo um roteiro de cinema, cria a cidade ficcional de Santa María que não será uma metrópole latino-americana, mas sim um povoado (“*la ciudad de provincia*” ONETTI, 1999, p. 19) cortado por um rio. Depois de criado, este será o cenário privilegiado do autor, embora haja deslocamentos entre cidades reais e a nova, e partes de histórias narradas em outras localidades.

Brausen, como outros tantos narradores-escritores<sup>13</sup> onettianos, vive à margem da *cidade letrada*, mas tenta sobreviver pelo trabalho com a linguagem. Habitante da capital Buenos Aires, Brausen conhece o funcionamento de uma grande cidade, refletidos diretamente em sua condição financeira: vive com a mulher – que é operada de câncer de mama e, por isso, não trabalha – num apartamento minúsculo, de onde consegue ouvir o que acontece no apartamento vizinho; ganha muito pouco trabalhando em uma agência de publicidade, vivendo, assim, de empréstimos de amigos, como Julio Stein, quem lhe encomendou o roteiro de cinema. A escrita do roteiro converte-se em ‘necessidade para viver’ e não mais ‘oportunidade para sobreviver’, na medida em que vislumbra possibilidades infinitas de abandonar sua vida miserável por meio da imaginação

*No estoy seguro todavía, pero creo que lo tengo, una idea apenas, pero a Julio le va a gustar. Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco. [...] El médico vive en Santa María, junto al río. [...] Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza. [...] Estaba un poco enloquecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos. (ONETTI, 1999, p. 17-18)*

*Ahora la ciudad es mía, junto con el río y la balsa que atraca en la siesta. Ahí está el médico con la frente apoyada en una ventana; flaco, el pelo rubio*

<sup>13</sup> Sobre o termo, que julgamos capital para compreender a obra de Onetti, ver resenha publicada no Jornal O Globo, disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/11/02/juan-carlos-onetti-por-wilson-alves-bezerra-237006.asp>. Com ele nos referimos aos narradores autodiegéticos onettianos que se propõem a escrever algum tipo de relato como Eladio Linacero, de *El pozo* (1939), que escreve suas memórias, Juan María Brausen, de *La vida breve*, que escreve um roteiro de cinema, Díaz Grey, de *Para una tumba sin nombre* (1959), que escreverá a história que ouviu de Jorge Malabia sobre Rita e o bode, e Juan Carr, de *Cuando ya no importe* (1993), que escreve um diário íntimo.

*escaso, las curvas de la boca trabajadas por el tiempo y el hastío; mira un mediodía que nunca podrá tener fecha, sin sospechar que en un momento cualquiera yo pondré contra la borda de la balsa a una mujer [...]* (ONETTI, 1999, p. 23)

*Pero yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado; estaría salvado si empezaba a escribir el argumento para Stein, si terminaba dos páginas, o una, siquiera, si lograba que la mujer entrara en el consultorio de Díaz Grey y se escondiera detrás del biombo; si escribiera una sola frase, tal vez.* (ONETTI, 1999, p. 35)

A cidade de Santa María, a *cidade de letras*, será o espaço privilegiado para a efetiva salvação – pela escritura – de Brausen, lugar onde dará vida aos sentimentos de amesquinamento, de fastio e de desesperança que conformam os seus personagens e suas histórias. Será o lugar que abrigará suas identidades inventadas, quando foge de Buenos Aires sendo Arce, e será a definitiva morada de Díaz Grey. Embora se sinta vivo criando, suas invenções não são utópicas, tampouco versões aprimoradas de sua realidade; são, ao contrário, espelho de sua visão dessa realidade e de seu entorno, dessa consciência urbana latino-americana (ou pelo menos rio-platense) – sufocada pela própria lógica urbana e moderna – que não comporta maniqueísmos: na cidade criada por Brausen – que é, metonimicamente, o cidade-mundo onettiana – não há redenção; há, apenas, a dureza dos dias repetidos, o monstro da intimidade, o inferno do ser consigo mesmo, envelhecimento da carne que não poupa a alma de sua vileza.

A cidade torna-se, com Onetti, personagem. Linguagem. Redunda, assim, a ambiguidade instaurada pela evolução moderna, conjugando a incerteza do verbo/discurso à relatividade de nossos tempos, na forma romanesca, também ambígua e paródica (PAZ, 1998; BAKHTIN, 1990). Como a *metáfora al cuadrado gongorina*<sup>14</sup>, Onetti recriará a “ambiguidade ao quadrado” rio-platense, na qual homem e cidade estão atrelados pela angústia da certeza de liberdade<sup>15</sup>, já que todo o resto é real somente como “*una imagen de la conciencia*” (PAZ, 1998, p. 220), esta mesma consciência que o liberta e o aprisiona por permitir-lhe criar.

Neste sentido lemos o romance *La vida breve*, de 1950: um texto literário que dialoga com outros textos ficcionais e críticos de Onetti a partir de seus interesses e preocupações estéticas e que não se distancia de seu momento histórico e cultural, mas, sim, se serve de questões sociopolíticas e culturais importantes para o autor como o são, por exemplo, a cidade moderna como novo espaço de configuração social e de representação literária, uma linguagem atual para a literatura contemporânea seladas pelas tintas da imaginação criadora e do sonho para contar “*la aventura del hombre*” (ONETTI *apud* BENEDETTI), mote de “*innumerables historias inéditas*” (VERANI, 2009 p. 9), universais e atemporais.

## REFERÊNCIAS

<sup>14</sup> Ver Sarduy, 1987.

<sup>15</sup> Para mais detalhes ver Sartre, 2012.

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.
- AÍNSA, Fernando. *Confluencias en la diversidad – Siete ensayos sobre a inteligencia creadora en Uruguay*. Montevideu: Ediciones Trilce, 2011.
- ALVES-BEZERRA, Wilson. *Juan Carlos Onetti*. Atualizado em 5 de setembro de 2016. Disponível em <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/juan-carlos-onetti-por-wilson-alves-bezerra-237006.html>
- AUERBACH, E. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. (A teoria do Romance). São Paulo: Editora Hucitec; Editora da UNESP, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENEDETTI, Mario. *Juan Carlos Onetti o la aventura del hombre*. Atualizado em 5 de setembro de 2016. Disponível em <http://www.literatura.us/onetti/benedetti.html>
- BERMAN, Marshal. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRANDO, O. *De Arlt a Onetti: camas desde un peso*. Atualizado em 5 de setembro de 2016. Disponível em <http://lirico.revues.org/968>
- FERREIRO, A. *El hombre que se comió un autobús* (Poemas con olor a nafta). Atualizado em 5 de setembro de 2016. Disponível em [http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/alfredo\\_mario\\_ferreiro/textos/bibliografia/elhombreque.pdf](http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/alfredo_mario_ferreiro/textos/bibliografia/elhombreque.pdf)
- FERRO, Roberto. *La ciudad en las primeras narraciones de Juan Carlos Onetti*. Atualizado em 5 de setembro de 2016. Disponível em <http://onetti.net/es/descripciones/ferro>.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Pamplona: Editorial Leer-e, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Geografía do romance*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.
- GIRONDO, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvia*. Atualizado 5 de setembro de 2016. Disponível em [http://figuras.licom.edu.uy/\\_media/figari:anexos:girondo\\_oliveiro\\_-\\_veinte\\_poemas\\_para\\_ser\\_leidos\\_en\\_el\\_tranvia.pdf](http://figuras.licom.edu.uy/_media/figari:anexos:girondo_oliveiro_-_veinte_poemas_para_ser_leidos_en_el_tranvia.pdf)
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HOBBSBAWM, Eric. *A Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1995.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MAGRIS, Carlos. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F. (org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ONETTI, J. C. *Obras completas*. Vol. III: Cuentos, artículos y miscelánea. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos (1933-1993)*. México D.F.: Alfaguara, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Tiempo de abrazar*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Tierra de nadie*. Buenos Aires: Ed. Punto de Lectura, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Para esta noche*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1978.
- \_\_\_\_\_. *La vida breve*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.
- \_\_\_\_\_. *El pozo*. Montevideu: Ed. Arca, 1965.

- PAZ, O. La ambigüedad de la novela. In: \_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. [El poema. La revelación poética. Poesía e historia] México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PORTILLO, A. *Montevideo: una modernidad envolvente*. Montevideú: Publicaciones Farq, 2003.
- RAMA, A. *La ciudad letrada*. Buenos Aires: Editorial Arca, 1998.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Narradores de esta América*. Montevideú: Editorial Alfa, 1969.
- ROUANET, S. P. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? In: *REVISTA USP*. Dossiê Walter Benjamin. Nº 15, Setembro-Novembro. São Paulo, 1992.
- SARDUY, S. Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado. In: \_\_\_\_\_. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1987.
- SARTRE, J-P. *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis: Vozes de Bolso, 2009.
- SCHWARTZ, J. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- VERANI, H. *Cartas a un joven escritor*. Correspondencia con Julio E. Payró. Rosario: Ed. Beatriz Viterbo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideú: Ediciones Trilce, 2009.