

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

LUCAS SIDNEI CARNIEL

**ÀS MARGENS DO TEJO E DO PRATA:
CONFLUÊNCIAS ENTRE SARAMAGO E ONETTI**

DISSERTAÇÃO

PATO BRANCO
2020

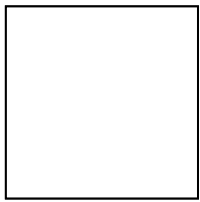
LUCAS SIDNEI CARNIEL

**ÀS MARGENS DO TEJO E DO PRATA:
CONFLUÊNCIAS ENTRE SARAMAGO E ONETTI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Campus Pato Branco, como critério para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Linguagem, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus - Pato Branco
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Letras



TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 48

*“Às margens do Tejo e do Prata:
Confluências entre Saramago e Onetti”*

por

Lucas Sidnei Carniel

Dissertação apresentada às nove horas e trinta minutos, do dia treze de fevereiro de dois mil e vinte, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Pato Branco. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
UTFPR/PB (Orientador)

Prof^a. Dr^a Mirian Ruffini
UTFPR/PB

Prof. Dr. Gregório Foganholi dantas
UFGD/Dourados

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Letras – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Programa”

C289m Carniel, Lucas Sidnei.
Às margens do Tejo e do Prata: confluências entre Saramago e
Onetti / Lucas Sidnei Carniel. -- 2020.
80 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do
Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR,
2020.

Inclui bibliografia.

1. Onetti, Juan Carlos, 1909 - 1994. 2. Saramago, José, 1922 - 2010. 3.
Literatura comparada. 4. Ficção romântica. I. Fioruci, Wellington
Ricardo, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469

*À minha família, que, à despeito dos poucos recursos materiais, não mediu esforços para que me tornasse uma pessoa boa para o mundo.
À Eliaki, que, mesmo nos momentos difíceis, esteve ao meu lado.
A Onetti e Saramago, que, às vezes, me levam às lágrimas com apenas uma linha despretensiosa.*

AGRADECIMENTOS

Os tempos são difíceis e os prognósticos indicam que o futuro será tão nefasto quanto o presente.

Diante de um cenário tão negativo aos pesquisadores de forma geral, e especificamente aos das assim conhecidas Ciências Humanas, usar essa dissertação para agradecer aos queridos amigos que se somam nessa caminhada ultrapassa o procedimento meramente protocolar que se solicita em um trabalho acadêmico. Torna-se, pois, o reconhecimento mais que merecido das pessoas que dedicam uma vida inteira em prol daquilo que acreditam. Por isso mesmo, foram fundamentais para o nascimento, a condução e a conclusão desse trabalho.

Primeiramente, ao meu orientador, professor Wellington Ricardo Fioruci, por toda a paciência e empenho para que essa dissertação saísse do terreno das ideias e devaneios.

Desejo igualmente agradecer aos professores e colegas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), especialmente a Joana e o Juliano, pelo compartilhamento de aflições e alegrias no trajeto Francisco Beltrão – Pato Branco.

Aos professores, servidores e colegas da Universidade Federal da Fronteira Sul, a UFFS, de Realeza, pelos anos de amizade e companheirismo. Principalmente aos professores da área de Literatura: Ana Carolina Teixeira Pinto, Marcos Roberto da Silva, Saulo Gomes Thimóteo e Sergio Roberto Massagli. Os dois primeiros por terem me introduzido nos estudos *onettianos* com a paciência e o didatismo de verdadeiros mestres; o terceiro por ter me ensinado que em Saramago (e na literatura de forma geral) nada é por acaso e por lá se encontra tudo, basta treinar os olhos e aprofundar a leitura; o último por ter me ajudado a encontrar o caminho que conduz o Tejo ao Prata.

Ao Eduardo e ao Ivan, amigos da graduação, também egressos desse mesmo PPGL, pelo incentivo desde sempre para que eu também trilhasse os tortuosos e ainda assim maravilhosos caminhos da pesquisa literária. Pelas cervejas e as conversas sobre literatura, política e bobagens mais.

À minha mãe Mari, minha avó Terezinha e ao meu avô Francisco (em memória) pelo incentivo para que eu sempre buscasse nos estudos a oportunidade de uma vida melhor.

À Eliaki, pelo desde muito ao lado, por compartilhar do meu sonho e por tornar o meu dia colorido.

*Quem não tem nenhuma pátria, encontra no
escrever a sua habitação,*
(Theodor Adorno).

CARNIEL, Lucas Sidnei. **Às margens do Tejo e do Prata: confluências entre Saramago e Onetti**, 2019. 80 f. Dissertação. (Mestrado em Letras: Linha de pesquisa: Literatura, sociedade e Interartes). Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, 2019.

RESUMO

Neste trabalho, analisaremos, a partir da perspectiva da Literatura Comparada, os romances *Dejemos Hablar al Viento* (1979), de Juan Carlos Onetti, e *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), de José Saramago. Partimos do pressuposto de que seus protagonistas, Medina e H, funcionam como alter-ego de seus criadores. Sabemos que tanto Onetti quanto Saramago produziram novelas calcadas em temáticas existencialistas e, assim, analisamos as reflexões, escritos e atitudes das personagens como se fossem extensão do pensamento dos romancistas. H. e Medina, ambos pintores, são seres entremeados por reflexões a respeito de suas ideologias e da forma como vivem/ representam o mundo. No caso de Medina, o exílio de Santa Maria em Lavanda; de H., a Europa da década de 1970, incluindo a Ditadura de Salazar em Portugal. Estas impressões são registradas por meio da pintura e/ou produções escritas dos dois personagens. Por fim, pretendemos traçar um paralelo entre ambos os textos de forma que, além da coincidência temporal - afinal, foram publicados em datas muito próximas - outro aspecto que os une é o processo muito similar de produção escrita no qual ficção e realidade estão sob uma mesma óptica. Para contribuir com esta pesquisa, trazemos teóricos da Literatura Comparada, tais como Carvalhal (2006) e Coutinho (2003), e também escritores que fazem parte da crítica especializada do autor uruguaio, como Ainsa (1970), Menton (1993), Pinto (2012), Prego (1986) e Verani (1989) e do autor português, Arnaut (2002), Reis (2007) e Costa (1998).

Palavras-chave: Juan Carlos Onetti, José Saramago, Literatura Comparada, romance.

CARNIEL, Lucas Sidnei. **On the banks of the Tejo and the Prata: confluences between Saramago and Onetti**, 2019. 80 f. Dissertação. (Mestrado em Letras: Linha de pesquisa: Literatura, sociedade e Interartes). Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, 2019.

ABSTRACT

In this work, we will approach, from the perspective of Comparative Literature, the novels *Dejemos Hablar al Viento* (1979), by Juan Carlos Onetti, and *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) by José Saramago. We begin with the assumption that their protagonists, Medina and H, function as alter egos of their creators. We know that both Onetti and Saramago produced novels based on existentialist themes and, thus, we analyze the reflections, writings and attitudes of the characters as if they were extensions of the novelists' thought. H. and Medina, both painters, are beings interspersed by reflections about their ideologies and the way they live/ represent the world. In the case of Medina, the exile of Santa Maria in Lavanda; of H., Europe of the 1970s, including the Dictatorship of Salazar in Portugal. These impressions are recorded through the painting and/or written productions of the two characters. Finally, we intend to chart a parallel between both texts so that, besides the coincidence in time - after all, they were published on very close dates - another aspect that binds them is the very similar process of written production in which fiction and reality are under the same perspective. To contribute to this research, we bring theorists of Comparative Literature and also writers who are part of the specialized criticism of the Uruguayan author and the Portuguese author.

Key words: Juan Carlos Onetti, José Saramago, Comparative Literature, Novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
2 - CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA COMPARADA	17
2.1– Novos percursos metodológicos.....	20
2.2 - Manifestação na América Latina: LC tingem-se de cores locais.....	21
2.3 - A função do leitor	24
3 - ANÁLISE DA POÉTICA E DA BIOGRAFIA DOS ESCRITORES	25
3.1 - O regionalismo universal de Onetti.....	25
3.2 - O homem e a palavra: compreensão de mundo em Saramago	37
4– APROXIMANDO A LUPA: ANÁLISE DAS OBRAS	45
4.1 - Dejemos Hablar al Viento.....	45
4.1.1 - “Let the wind speak”: o vento como personagem	45
4.1.2- Conexões do real com o ficcional.....	47
4.1.3 - Um delegado suspeito.....	48
4.1.4 - Medina e a ficção como tábua de salvação	52
4.2 - Manual de Pintura e Caligrafia	58
4.2.1 - Ut pictura poesis: H. descobre-se escritor	58
4.2.3 - Discussões acerca do romance auto(r)biográfico	61
5 – Medina e H. se encontram: à guisa de conclusão	69
6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74
De Juan Carlos Onetti:	74
Sobre Juan Carlos Onetti	74
De José Saramago	75
Sobre José Saramago.....	76
De teoria e sobre teoria.....	76
Outros textos.....	77
Anexo 1 – Entrevista de Dolly Onetti aos pesquisadores do Núcleo Onetti	78
Anexo 2 – Coluna La Piedra en el Charco	79
Anexo 3- Ensaio de José Saramago publicado na Revista Cult	80

INTRODUÇÃO

Os romances analisados neste trabalho são parte fundamental da literatura produzida em língua espanhola e língua portuguesa no século XX. Por esse motivo, José Saramago e Juan Carlos Onetti têm merecido atenção da crítica literária, da academia e dos leitores em geral durante as últimas décadas, uma vez que alcançam êxito na construção de um universo literário que, sendo ficcional, é, ao mesmo tempo, profundamente identificado com a realidade extradiegética. Dessa forma, Onetti - no Uruguai e mais tarde na Espanha - e Saramago, em Portugal, traduzem os sentimentos de toda uma geração por meio de construções metafóricas que podem levar pesquisadores e leitores a um estado de reflexão acerca da realidade.

No momento em que finalizo esta dissertação, por exemplo, enquanto o mundo procura mecanismos para salvaguardar a economia e vencer o vírus que provoca a COVID-19, volta-se os olhos para *Ensaio Sobre a Cegueira*, livro publicado pelo português em 1995 e que relata os acontecimentos de uma sociedade acometida por uma doença que provoca uma cegueira branca. A relação metafórica que possui com este recorte de realidade dos primeiros meses de 2020 é evidente. A sociedade, em meio a uma pandemia, apesar de milhares haverem perecido buscando uma última lufada de oxigênio, continua buscando alternativas para resguardar o capital. *Time is money*, diriam os financistas, mesmo que vidas de milhões estejam em jogo. Onetti, que isolou-se do convívio em sociedade durante 20 anos, também evidencia a necessidade de buscarmos a salvação de uma realidade fria e cruel pelas vias da ficção. Seus próprios personagens, como Brausen em *La Vida Breve*, Larsen em *El Astillero* e Medina em *Dejemos Hablar al Viento* encontram algum conforto na fantasia.

Essas complexas relações existentes entre o mundo ficcional e esta realidade que nos rodeia foram, desde os primeiros anos de graduação, tema de meu interesse na Literatura. O primeiro conto lido de Onetti, “El Posible Baldi”, no qual o protagonista Baldi, um advogado de Montevideo, inventa diferentes biografias para sua vida - desdobra-se em personagens corajosos, cruéis, aventureiros - para encantar mulheres na rua, ressoaram naquele leitor de 2011 diferentes indagações. As mais fortes: qual a necessidade da ficção? Por que ela existe? Talvez uma resposta tenha sido encontrada na novela travestida de poema *O Ano de 1993* (1975), na qual a sociedade procura sobreviver em um mundo pós-apocalíptico. A metáfora que serve de enredo para a obra, obviamente, se relaciona à Portugal pós-ditadura que, após longos anos vividos sob o jugo de um regime fascista, precisa encontrar caminhos para reconstruir-se enquanto nação. Aquele mesmo leitor de 2011 concluiu o seguinte: A ficção, às vezes, pode explicar

melhor a realidade, o mundo e as pessoas do que o próprio noticiário.

Mas se a ficção de forma geral possui intrincada relação com a realidade, quais são os laços que unem escritores e personagens? Nesta análise, partimos da perspectiva da Literatura Comparada para buscarmos compreender as semelhanças entre os personagens-narradores das duas obras e as conexões com os romancistas. A principal correspondência é a de que eles funcionam como *alter-egos* de seus criadores. Em outras palavras, os dois escritores reproduzem na ficção suas ideologias e formas de conceber a sociedade a partir das falas e atos de suas personagens. Assim, uma leitura possível para os romances é a de que possuem aspectos autobiográficos.

Em Onetti, o processo da escrita é autorreferente, as personagens têm “consciência” de sua existência ficcional e, em alguns casos, também são donos de uma potência criadora: senhores de seu próprio destino. Por exemplo, é o personagem Brausen quem supostamente “cria” Santa María em *La Vida Breve*, romance de 1950. A cidade ficcional aparece em muitos de seus contos e romances. É Larsen/Juntacadáveres, morto, quem aparece para Medina, protagonista de *Dejemos Hablar al Viento*, e o incentiva a “fabricar” uma Santa María de acordo com suas predileções, depois de mostrar-lhe a prova da origem ficcional da cidade: um trecho de *La Vida Breve*. A correlação entre as obras se situa no fato de que os personagens Brausen e Medina adquirem dons de criação, pois são escritores de suas próprias histórias.

- Brausen se estirou para dormir a sesta e inventou Santa María e todas as histórias. Está claro. [...] – Está escrito, nada mais. Não existem provas. Por isso, repito: faça o mesmo. Jogue-se na cama, invente você também. Fabrique uma Santa María de seu gosto, sonhe pessoas e coisas, sucedidas, (ONETTI, 1979, p. 142, tradução nossa).¹²

Este desfecho da primeira parte de *Dejemos* sintetiza as atitudes de Medina durante a narrativa. Um personagem que, exilado, narra em primeira pessoa suas desventuras por Lavanda - cidade ficcional que seria uma apócope de La Banda Oriental, antigo do Uruguai – onde fracassos nas mais diversas profissões, a saber: médico, enfermeiro, publicitário, pintor. Nesse sentido, há um paralelo entre o personagem da ficção e seu criador. Onetti também foi um colecionador de trabalhos: garçom, estafeta, jornalista, escritor. E ainda: ele também um exilado na Espanha até o fim da vida, por conta da Ditadura Civil e Militar no Uruguai.

¹ Todos os textos em língua estrangeira citados neste trabalho foram por nós traduzidos.

² Brausen se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro. (...) - Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos.

Desta forma, o universo criado pelo autor se sobrepõe às temáticas regionalistas e cria narrativas com temáticas universais, pautadas pelo contexto sócio histórico e motivações psíquicas e existenciais, como a falta de esperança, a melancolia, o desterro. O cenário de suas narrativas sempre remete o leitor a alguma cidade da região do Rio da Prata, ora Buenos Aires, ora Montevideu. O romance *Dejemos Hablar al Viento* se situa dentro do que, na crítica *onettiana*, convencionou-se chamar de Saga de Santa María, romances, contos e novelas nas quais o cenário é a cidade fictícia.

Além disso, também propomos uma leitura do romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago. A obra possui um personagem-narrador, pintor, e que conta a sua história na forma de autobiografia, mesclando trechos de sua vida com suas experiências na pintura e na escrita. Temos nessa narrativa um pintor descobrindo-se para o mundo da escrita. Não por acaso, Saramago também era um escritor se redescobrando para a literatura. Depois de haver passado trinta anos sem publicar um romance – o primeiro foi *Terra do Pecado*, de 1947 - publica *Manual de Pintura e Caligrafia* em 1977. O próprio título da obra prenuncia o que é o romance. O protagonista tem por ofício a pintura de modelos vivos. Em seu ateliê, recebe homens e mulheres dispostos a eternizarem seus traços por meio da arte plástica. Na trama, que também podemos chamá-la de diário pessoal e diário de viagem, o artista realiza questionamentos quanto ao mundo que o rodeia, o seu ofício e a sua escrita.

Neste romance, ainda não está presente a característica escrita que tornaria Saramago famoso como romancista, tais como a reinvenção da utilidade dos pontos e vírgulas e a ausência dos travessões para identificar os diálogos. No entanto, os parágrafos longos e descritivos e as opiniões contundentes acerca da arte, da política e da religião já são anúncio do que estava por vir na sua produção literária. Em vários trechos do livro, por exemplo, o escritor põe na boca de H. impressões que parecem também ser suas, como quando problematiza sobre o ofício da escrita.

Veio visitar-me o Carmo. Porém, antes de escrever sobre a visita e a conversa, que pouco de mim dirá, mas muito dele, parece-me conveniente voltar a estas últimas páginas, demasiado artificiosas para meu gosto e a que me deixei arrastar por não sei que tentação de virtuosismo tolo, contrariando a severa regra que me tinha imposto de contar o acontecido, e nada mais. Em páginas lá para trás pode haver outras infracções a este preceito, mas são mínimas, e mais consequência da inabilidade do autor do que elaboração propositada. Que fossem estas últimas caso pensado, não o juraria eu, mas é evidente que a partir de certa altura me deixei fascinar por um certo ludismo verbal, tocando o meu violino de uma corda só e compensando pela gesticulação a ausência doutros sons e a eliminação da possibilidade. Reconheço, não obstante, apesar desta crítica que me faço, que não é mal achado aquele “uma parte de mim está dormindo, a outra escreve”: é somente um pequeno e nada arriscado salto mortal de estilo, mas louvo-me por tê-lo dado bem, (SARAMAGO, 1992, p. 177).

H. é um protagonista que, sob vários aspectos, possui uma compleição psicológica similar a de seu criador. Trata-se de um intelectual, que domina com maestria diversas técnicas de pintura, uma vez que é leitor de obras que abordam a história da arte. Não seria possível afirmar que seja um pintor fracassado no sentido econômico do termo, pois, mesmo que produza críticas severas quanto às suas habilidades, possui clientes e sempre está às voltas com alguma encomenda. Em certo momento da obra, por exemplo, compara-se ao pintor barroco Rembrandt, ainda que seja para concluir que não possui a mesma genialidade do holandês.

Tal como ele, misturo as cores na paleta, tal como ele, alongo o braço firme que não hesita na pincelada. Mas a tinta não fica posta da mesma maneira, há uma torção a mais ou a menos no pulso uma pressão maior ou menor nos pêlos de marta (não de Marta) do pincel: ou não usava Rembrandt pincéis de pêlo de marta, e toda a diferença está precisamente aí? Se mandasse fazer uma anacrofotografia de pormenor de um quadro de Rembrandt, não veria confirmada essa diferença? E a diferença não será precisamente a que separa o génio (Rembrandt) da nulidade (eu)?, (SARAMAGO, 1992, p. 36).

Assim, H. e Medina são seres entremeados por reflexões a respeito de suas ideologias e da forma como vivem/ representam o mundo. No caso de Medina, o exílio de Santa Maria em Lavanda e o desejo do retorno; de H., a Europa da década de 1970, incluindo a Ditadura de Salazar em Portugal. Assim, um traço comum a ambos os escritores é o olhar metaficcional para a construção de suas narrativas. Tal ótica não foi privilégio exclusivo dos dois, uma vez que toda uma geração de escritores pós-modernistas utilizou amplamente desse expediente. Portanto, tanto Saramago quanto Onetti estão afinados com as tendências e questões narrativas de sua época.

Os personagens registram suas ponderações sobre o mundo por meio da pintura e da escrita. Nesse sentido, partimos do pressuposto de que tais manifestações se davam em decorrência da ideologia dos dois escritores, tendo em vista que tanto Saramago quanto Onetti problematizam o contexto político e histórico do momento em que viviam em vários textos ficcionais, não ficcionais e entrevistas concedidas a meios de comunicação. Em outras palavras, o movimento realizado pelos escritores na realidade também se dava no plano ficcional.

A fim de problematizarmos estes aspectos dos dois romances, dividimos esta dissertação em quatro capítulos. Além desta introdução, no capítulo 2, discutimos o conceito de Literatura Comparada, tendo em vista que este é o referencial teórico no qual aportamos esta análise. Nesse momento, realizamos uma retomada do seu percurso histórico e elencamos o seu desdobramento nos três caminhos tomados pela disciplina por meio das escolas Francesa, Americana e Soviética. Além disso, também discutimos de que forma ela se manifesta no âmbito da América Latina, uma vez que um dos escritores

analisados é natural do Uruguai. Nesse capítulo, utilizamos como referencial teórico autores como Carvalho (2006), Coutinho (2010), Welles (1994) e Figueiredo (2013).

No capítulo 3, discutimos a poética dos dois autores. Nessa parte, abordamos aspectos relevantes da biografia de ambos e, também, suas principais características enquanto ficcionistas. A abordagem dos contextos históricos se deu de forma concomitante à discussão de suas poéticas. Nesse sentido, o trabalho está embasado em obras de teóricos e pesquisadores que investigam Literatura da América Latina e Literatura Portuguesa, tais como Pinto (2015), Costa (2010); Ainsa (1970) e Arnaut (2002).

No quarto capítulo, intitulado “Aproximando a lupa: análise das obras”, aprofundamos a leitura analítica dos dois romances. Nessa etapa, analisamos os principais aspectos das narrativas e como os protagonistas, de certa forma, ecoam os posicionamentos dos escritores a respeito de questões, políticas e históricas, de forma a funcionarem como alter-egos deles.

E no quinto e último capítulo, “Medina e H. se encontram: à guisa de conclusão” promovemos a aproximação entre os personagens alter-egos dos escritores. Se Onetti é originário do país banhado pelo Rio da Prata e Saramago nasceu no Portugal do Tejo, intentamos canalizar metaforicamente os romances escritos pelos dois escritores a partir das mesmas confluências e divergências.

1 - CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA COMPARADA

Quando adotamos um ponto de vista a partir da perspectiva historiográfica, podemos considerar que é relativamente jovem a Literatura Comparada enquanto disciplina. A primeira cátedra surge apenas em fins do século XIX, em Lyon, na França, para depois alastrar-se a outras instituições europeias. Torna-se disciplina regular apenas no século XX.

No entanto, quando se fala em comparação, o termo adquire um *status* abrangente e é registrado de forma recorrente no pensamento humano e nas mais diversas manifestações culturais.

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso, (CARVALHAL, 2006, p. 06).

O percurso dos trabalhos considerados comparatistas é longo e tem alguns de seus registros mais antigos situados no início da Idade Moderna. Todavia, Carvalhal (2006, p. 8) aponta que: “o adjetivo ‘comparado’ já era empregado na Idade Média”. Contudo, a própria autora afirma que é o século XIX, momento em que o pensamento cosmopolita está mais aflorado, como o que melhor se vincula à literatura reconhecida como comparada. Inclusive, o termo é difundido primeiramente em áreas diversas à Literatura, como outras disciplinas das Ciências Humanas e as Ciências da Natureza. “Frequentemente, portanto, nos títulos de obras científicas [...] a comparação se transfere para os estudos literários por uma espécie de contágio”, (Carvalhal, 2006, p. 9). O substantivo literatura é acrescentado ao adjetivo comparada primeiramente em território francês.

Ali o emprego do termo ‘literatura’ para designar um conjunto de obras era aceito sem discussão desde o seu aparecimento, com essa acepção, no *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, enquanto na Inglaterra e na Alemanha a palavra ‘literatura’ custou mais a ganhar esse conceito, (CARVALHAL, 2006, p. 9, grifos da autora).

Coutinho (2010) lembra que o conceito de Literatura Comparada e Historiografia Literária surgem no mesmo contexto do século XIX. Em seu ensaio intitulado “Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina”, o estudioso aponta

pesquisadores como J. J Ampère e Philarète Chasles como os primeiros artífices da LC³ e que também desenvolviam trabalhos na área da Historiografia Literária.

Além disso, é sob a égide do Historicismo que a Literatura Comparada se erige como disciplina acadêmica, e como tal que ela atravessa suas primeiras décadas de existência, formando o que veio posteriormente a ser conhecido como “Escola Francesa de Literatura Comparada”, (COUTINHO, 2010, p. 115).

A “Escola Francesa de Literatura Comparada” a que Coutinho se refere no excerto influenciou desde o século XIX os estudos da Literatura Comparada. René Wellek (1903-1995) profere a conferência “Crise da Literatura Comparada”, durante o 2º Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada na *University of North Carolina* em Chapel Hill, na qual elenca os conflitos metodológicos da Literatura Comparada à luz dos novos tempos vividos na década de 1950. O estudioso trata de uma crise na LC na metade do século XX, no entanto, fala sobre uma temática surgida enquanto campo de pesquisa mais de 50 anos antes. Nesse recorte de meio século, o mundo se transformou, passou por duas grandes guerras e viu profundas transformações no campo epistemológico. É por isso que Wellek desfere críticas à forma como os estudos comparativos ainda se davam, tendo como influências aquele bojo teórico do século anterior.

O mundo (ou melhor, nosso mundo) encontra-se em estado de crise permanente pelo menos desde 1914. Os estudos literários, em suas formas menos violentas e silenciosas, também estão divididos por conflitos metodológicos desde essa mesma época. As velhas certezas dos estudos do século XIX, sua crença ingênua no acúmulo de fatos, na esperança de que cada um deles seja usado na construção da grande pirâmide do conhecimento, sua fé na explicação causal segundo o modelo das ciências naturais, já haviam sido fortemente questionados antes: por Croce, na Itália e por Dilthey e outros, na Alemanha. Deste modo, não se pode afirmar que os últimos anos tenham sido excepcionais, ou mesmo que a crise dos estudos literários tenha alcançado, em algum lugar do mundo, uma solução ou acomodação temporária. Ainda assim, um reexame dos nossos objetivos e métodos faz-se necessário, (WELLEK, 1994, p. 108)

O homem oitocentista vê aflorar em seu universo pensamentos como o Darwinismo e o Positivismo, cabedal teórico e epistemológico que vai permear o pensamento científico da época. A Literatura Comparada também se contagia dessa forma de pensar. É por isso que, na época, estudiosos da Escola Francesa vão ocupar-se das fontes e das influências que os escritores tiveram para produzir sua obra, artifício criticado por Wellek:

Todos esses tropeços só são possíveis porque Van Tieghem, e seus precursores e seguidores, concebem o estudo literário em termos de

³ Para fins de economia lexical, optaremos pela sigla LC para nos referirmos à Literatura Comparada.

factualismo positivista do século XIX, como um estudo de fontes e influências. Eles acreditam em explicações causais, na informação obtida a partir da investigação dos motivos, lemas, personagens, situações, enredos, etc., que são tributários de algum outro trabalho cronologicamente anterior. Eles acumularam uma enorme gama de paralelos, semelhanças e, algumas vezes identidades, mas raramente se perguntaram o que estas relações devem mostrar, exceto, possivelmente, o fato de que um escritor conheceu ou leu outro escritor, (1994, p. 110-111).

Para o pensador austríaco, a demarcação artificial de seu objeto de estudo e de sua metodologia, um conceito mecanicista de fontes e influências, e uma motivação ligada ao nacionalismo cultural, seriam os sintomas da crise da Literatura Comparada, por isso propõe uma LC que investigue questões centradas primordialmente no texto, bem como as relações entre esse texto e o contexto em que fora produzido. Torna-se mister ressaltar, portanto, que Wellesk não condena a análise da dimensão histórica de uma obra, mas, sim, o “historicismo tradicional”, (COUTINHO, 2010, p. 117) e condena a perspectiva do estudo das fontes e das influências centradas tão somente em paralelismos e semelhanças entre autores e textos.

Paul Van Thiegem, mencionado por Wellesk, defendia, por exemplo, que a LC tivesse um caráter complementar, “tornando-a subsidiária da historiografia literária e da literatura geral”, (CARVALHAL, 2006, p. 19). No Brasil, Tasso da Silveira (1895- 1968) foi um seguidor de Van Thiegem nessa orientação clássica da Literatura Comparada. Nas palavras de Carvalhal (2006), Silveira:

Absorve integralmente as sugestões de seus mestres franceses, cuja receita era pesquisar influências, buscar identidades, ou diferenças, restringindo o alcance da literatura comparada ao terreno das aproximações binárias e à constituição das “famílias literárias”. A terminologia que adota corresponde aos objetivos traçados: refere-se a “indícios reveladores”, “filiação”, “importação”, “reações provocadas”, “fontes”. Dentro dessa mesma orientação e para poder dar conta dela, traça o perfil comparativista como um super-homem da erudição, o qual detém não só o conhecimento amplo de várias línguas como das respectivas literaturas (...), (p. 20-21, grifos da autora).

Paralelamente à “Escola Francesa” surge no século XX uma “Escola Americana”, essa vinculada a estudos de obras e autores pertencentes a uma mesma literatura nacional e não apenas a comparação entre autores e obras de países diferentes, como os adeptos da primeira.

Embora os autores da chamada “Escola Americana” de Literatura Comparada não constituam um grupo coeso nem disponham de um programa estabelecido, fortes denominadores comuns, distinguíveis na atuação desses autores, justificam o uso do termo. Além dos rasgos já apontados na proposta de Wellesk, registrem-se o tônus mais eclético da nova escola e sua capacidade de absorção de noções teóricas diversas, (COUTINHO, 2010, p. 117).

Há, ainda, uma terceira escola, a Soviética, que, tendo recebido influências do Formalismo Russo e acrescentando também preocupações de ordem social, “desenvolveu um sistema de analogias tipológicas e chamou a atenção para os *topoi* da tradição popular e legendária”, (COUTINHO, 2003, p. 18, grifos do autor).

Assim, a investigação centrada no texto e, ao mesmo tempo, que considera o contexto histórico e cultural – mas sem cair em meros paralelismos – faz com que a LC encontre caminhos diferentes. “Nessa nova fase, os tradicionais estudos de fontes e influências sofrem um embate decisivo e as barreiras entre Comparatismo e Crítica tornam-se cada vez mais tênues”, (COUTINHO, 2010, p. 117). Ainda de acordo com Coutinho (2010), isso provoca um novo impulso ao Comparatismo, que passa a ocupar-se cada vez mais do texto literário e das relações interliterárias e interdisciplinares, ainda que nem todos os germes da tradição tenham sido lançados por terra, “permanecendo ainda (...) o cunho universalizante das propostas (...) e o tom, porquanto camuflado, ainda iniludivelmente etnocêntrico do discurso”, (COUTINHO, 2010, p. 117-118).

1.1– Novos percursos metodológicos

Essa visão etnocêntrica encontrará novos percursos metodológicos na segunda metade do século XX. Conforme Coutinho (2010), a partir da década de 1970, os estudos comparativistas adquirem novas amplitudes com a contribuição de correntes teórico-críticas - tais como o Estruturalismo, a Semiologia, Estética da Recepção, releitura do Marxismo, Psicanálise, Desconstrução e Nova História – o que resulta na multiplicidade de caminhos com que o Comparatismo dialoga com a obra literária, (p. 118).

Os estudos interdisciplinares desenvolvidos nas últimas décadas, máxime os chamados Estudos Culturais e Pós-Coloniais, abalaram, do mesmo modo que as correntes teórico-críticas mais recentes, as bases da Literatura Comparada, e as grandes modificações que eles ocasionaram emergem exatamente daqueles contextos literários até então vistos como periféricos pelos comparatistas, (COUTINHO, 2010, p. 119).

Poder-se-ia afirmar que estes estudos interdisciplinares contribuem para uma recusa do modelo estabelecido pela Escola Francesa no que diz respeito ao trato com a literatura nacional. Seria, em outras palavras, uma visão concorrente ao etnocentrismo praticado no Velho Mundo.

O pesquisador passa, desta forma, a sopesar o texto literário a partir da ótica de seu próprio lugar, de seu próprio chão. Segundo Coutinho (2010, p. 119), essa tônica do

novo comparatismo se desenvolve com vigor e dinamismo em continentes historicamente colonizados pelo pensamento eurocêntrico e estadunidocêntrico, tais como Ásia, África e América Latina, tidos como periféricos. Ademais, também ganham espaço as literaturas orais e as manifestações folclóricas ou populares, (COUTINHO, 2003, p. 19), que haviam ficado de fora das análises comparatistas clássicas.

1.2 - Manifestação na América Latina: LC tinge-se de cores locais

A visão marcada por uma perspectiva primordialmente historicista é a que primeiro se estabelece nos estudos comparativistas da América Latina. Em outras palavras, as análises empreendidas no Novo Mundo nada mais que reproduziam aquela visão de caráter colonialista e sustentavam o discurso da dependência cultural.

A prática de se compararem autores, obras ou movimentos já existia de há muito no continente, mas por uma ótica tradicional, calcada, à maneira francesa, nos célebres estudos de fontes e influências, que, além disso, se realizavam por via unilateral. Tratava-se de um sistema nitidamente hierarquizante, segundo o qual um texto fonte ou primário, tomado como referencial na comparação, era envolvido por uma aura de superioridade, enquanto o outro termo do processo, enfeixado na condição de devedor, era visto com evidente desvantagem e relegado a nível secundário, (COUTINHO, 2003, p. 19).

Obviamente, o texto que recebia um tratamento majestoso era aquele produzido em terras europeias ou nos Estados Unidos, já aquele relegado a um nível inferior era o produzido abaixo do Río Bravo del Norte e na porção mais ao sul do Atlântico e do Pacífico. Carvalho (2006) lembra que sequer Machado de Assis, expoente do Realismo brasileiro, foi poupado. Em que pese o brilhantismo da pena sempre muito imaginativa do Bruxo do Cosme Velho, foi acusado pelo crítico Sílvio Romero de “macaquear” o autor irlandês Laurence Sterne (p. 24). Em outras palavras, o texto segundo era sempre devedor ao primeiro no que concerne os quesitos de originalidade e influências.

Ainda que a mudança de ótica empreendida na LC a partir da década de 1970 tenha sua origem na Europa, encontra fértil terreno na América Latina. Obras que anteriormente eram consideradas meras cópias dos modelos europeus passam a receber um novo tratamento.

Os critérios até então inquestionáveis de originalidade e anterioridade são lançados por terra e o valor da contribuição latino-americana passa a residir exatamente na maneira como ela se apropria das formas literárias europeias e transforma-as, conferindo-lhes novo viço, (COUTINHO, 2003, p. 21).

Esse empreendimento, contudo, também demonstra inconsistências, tendo em

vista que, apesar de as obras literárias da América Latina não serem mais consideradas como meras reproduções de além-mar e tingirem-se de uma cor local, mais própria da realidade de seu contexto social, cultural e histórico, ainda assim o modelo desconstruído era aquele que levava em consideração apenas o europeu.

Não basta, como se poderia supor, inverter a escala de valores do modelo tradicional para derrocar-se seu teor etnocentrista, pois o referencial neste processo antitético continua sendo o modelo europeu. É preciso ir além: desconstruir o próprio modelo, ou melhor, desestruturar o sistema hierárquico sobre o qual ele havia se erigido, (COUTINHO, 2003, p. 21).

À relação América Latina e Europa no âmbito literário, Coutinho (2003) elenca – com base nos estudos empreendidos por Ana Pizarro – outras duas diretrizes necessárias para a análise da LC no continente. São elas a relação entre literaturas nacionais no interior da América Latina – levando-se em consideração a multidiversidade cultural de cada país, sua independência do corpus literário com relação à metrópole e as diferenças entre as produções de cada país latino- americano, mesmo aqueles colonizados por países não falantes de línguas neolatinas - e a caracterização da heterogeneidade das literaturas nacionais no âmbito continental, (p. 24).

Neste último aspecto, o autor frisa a necessidade de se reconhecer os diferentes registros artísticos dentro de uma literatura nacional, a distinção entre o erudito e o popular, a importância de se investigar registros literários indígenas anteriores à chegada dos europeus no século XVI e os que continuam a ser produzidos nas línguas indígenas ainda faladas, tais como o guarani e o quéchua. Como exemplo, podemos citar a influência da cultura indígena para a primeira fase Romântica no Brasil, como nos livros do escritor cearense José de Alencar, entre outros.

À primeira diretriz, aquela que analisa a relação entre América Latina e Europa, Coutinho (2003) explicita a necessidade de se investigar as literaturas de ambos os continentes deixando de se priorizar o olhar etnocêntrico – sem cair em um nacionalismo exageradamente ufanista – questionando a exclusividade europeia na apropriação do conceito universalizante de Literatura.

(...) não se trata, é preciso frisar, de mera inversão do modelo-padrão do comparatismo tradicional nem de uma extensão do paradigma etnocêntrico a outros sistemas periféricos. O que pretende, ao contrário, é o estabelecimento de um diálogo em pé de igualdade entre as diversas literaturas, assegurando a transversalidade da própria disciplina, (p. 26).

Em síntese, essa é a visão empreendida pela Literatura Comparada na América Latina: estabelecer um diálogo com os textos europeus e estadunidenses, mas sem

menosprezar as obras por aqui escritas. Ademais, também possui como premissa investigar as especificidades da literatura produzida em terras colonizadas, aproveitando o caráter essencialmente multicultural de seus grupos minoritários e, por isso mesmo, universal.

Qualquer concepção monolítica da cultura latino-americana vem sendo hoje posta em xeque e muitas vezes substituída por propostas alternativas que busquem dar conta de seu caráter híbrido. Essas propostas, diversificadas e sujeitas a constante escrutínio crítico, indicam a pluralidade de rumos que o comparatismo vem tomando no continente, em consonância perfeita com as tendências gerais da disciplina, observáveis, sobretudo, nos contextos tidos até recentemente como periféricos. A Literatura Comparada é hoje, sobretudo nesses locais, uma seara ampla e movediça, com inúmeras possibilidades de exploração, que ultrapassou o anseio totalizador de suas fases anteriores e se erige como um diálogo transcultural, calcado na aceitação das diferenças, (COUTINHO, 2003, p. 40).

A partir destes conceitos - e levando-se em consideração as diretrizes elencadas por Coutinho - chegamos à conclusão de que as fronteiras estão difusas. Um escritor com raízes na América Latina desenvolve temáticas de cunho tão universalizante quanto aqueles de Paris, Londres, Madri ou Nova York. Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo traduzem de forma tão eficiente os anseios, medos e sonhos de toda uma geração tanto quanto William Faulkner, Céline ou James Joyce.

A própria noção de região tende a se alargar no sentido postulado por Ángel Rama e Ana Pizarro, ou seja, as grandes regiões ultrapassam as fronteiras nacionais e linguísticas. Assim, o Cone Sul, a Amazônia e o Caribe são macro-regiões marcadas por uma história e uma cultura comuns, o que permite estudos comparados que levem em conta essa dimensão. Saímos assim do eixo Norte-Sul, ou seja, Europa versus os países por ela colonizados, para trabalhar no eixo Sul-Sul, aprofundando as ligações existentes entre as literaturas das macro-regiões, (FIGUEIREDO, 2013, p. 45).

Outrossim, acrescentamos que é tendo como base esse “diálogo em pé de igualdade”, aliado à necessidade de se erigir um diálogo transcultural, o percurso teórico-metodológico ao qual pretendemos filiar esse trabalho. Não se trata meramente de apresentarmos as influências de José Saramago em Juan Carlos Onetti, tão pouco de valorizar um em detrimento de outro, mas, sim, de mapear os pontos convergentes e divergentes da construção literária de cada um, a partir da manifestação da ideologia dos autores materializadas nas suas personagens. Em suma, queremos investigar como cada uma das obras se utiliza da ficção para ecoar o sentimento de um contexto histórico, no caso, os regimes ditatoriais vividos naqueles tempos por várias nações, tanto na Europa como na América Latina.

1.3 - A função do leitor

Apesar das profundas relações que os textos podem ter uns com os outros, o processo de decodificação das obras literárias não deve passar pelo simples reconhecimento dos personagens, ambientes e temas elencados pelas narrativas. Há que se perceber, portanto, o caráter ativo com o qual o leitor foi dotado pela literatura. A escritura torna-se, deste modo, um jogo do qual o leitor é convidado a ser um partícipe ou até mesmo um comparsa do autor/narrador.

O texto ficcional converte-se, assim, em um palimpsesto, aqueles pergaminhos antigos utilizados pelos egípcios para registrarem alguma coisa e, posteriormente, raspado para serem substituídos por outros escritos. No entanto, ainda assim, o “fantasma” daquele texto apagado persiste na “memória” do papel.

Se há uma dinâmica que providencia, em diferentes sociedades e momentos históricos, tipos específicos de leitores, na contemporaneidade o que se agencia é um leitor assemelhado a Teseu, que necessita escolher caminhos para chegar até o Minotauro e, depois, para sair do labirinto. Sob seus olhos, abre-se uma multiplicidade de portas, uma absoluta pluralidade dos possíveis. É preciso puxar o fio de Ariadne para vislumbrar saídas, (CUNHA, BASEIO, 2014, p. 301)

Nesse sentido, cada texto literário pode se abrir com diferentes possibilidades. O jogo de quebra-cabeças pode ser desvendado pelo leitor mais persistente. No caso dos romances analisados neste trabalho, não há indícios de quem um seja referência do outro. No entanto, ambos possuem a característica de servirem como referências para outros textos do corpus dos dois escritores. Se, por exemplo, em *Dejemos Hablar al Viento* é possível ter acesso, a partir de trechos de diálogos ou descrições de ambientes e situações, aos outros romances e contos produzidos pelo escritor; em *Manual de Pintura e Caligrafia* é possível constatar a importância que a obra dispensa no sentido de ser uma espécie de gênese da produção romanesca do escritor, que serve como pedra fundamental para seus romances vindouros e que, por isso mesmo, pode ser constantemente revisitada a partir das características dos personagens dos textos segundos.

2 - ANÁLISE DA POÉTICA E DA BIOGRAFIA DOS ESCRITORES

É lícito afirmar que as obras de Onetti e Saramago elencadas para este trabalho são fruto de uma mesma época: a segunda metade do século XX e seu contexto histórico, político e social. No Uruguai, uma ditadura civil-militar perseguia, encarcerava e assassinava opositores do regime de Juan María Bordaberry, presidente constitucional de 1972 a 1973 e, posteriormente, ditador sob a tutela de militares até 1976. Em Portugal, é o momento que marca o apogeu de um longo regime ditatorial manifestado pelo integralismo lusitano e pelo fascismo, da década de 1930 até a Revolução dos Cravos, a 25 de abril de 1974.

Uma vez que são indivíduos atravessados pelos feitos históricos, as condições do meio em que estão inseridos se consistem em material para a produção ficcional. Assim, os protagonistas de ambos os romances dão vazão aos pensamentos e ideologias de seus criadores. Como veremos a seguir, a construção das personagens se concebe não apenas a partir da observância de momentos os quais são testemunhas, mas, também, a partir de suas próprias formas de pensar.

2.1 - O regionalismo universal de Onetti

A década de 1970 representa um marco na carreira e na vida do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti. Ele contava já com reconhecimento da crítica e dos leitores, era dono de uma extensa obra literária e não eram raras as comparações com outros autores consagrados pelo cânone universal, como Franz Kafka, William Faulkner e Jorge Luis Borges. Até a década em que parte para o exílio, em Madri, já havia publicado *El Pozo* (1939), *Tierra de Nadie* (1941), *Para esa Noche* (1943) *La Vida Breve* (1950), *Los Adioses* (1954), *Una Tumba Sin Nombre* (1959), *El Astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1965), *Tiempo de Abrazar* (1974) e pelo menos duas dezenas de contos. Um labor efervescente que o alçou a um papel de destaque nas letras da América Latina.

No entanto, um exílio autoinfligido para a Espanha altera de forma drástica a vida e a obra do escritor. Tendo vivido até então sempre às margens do Rio da Prata, ora na margem uruguaia, ora na argentina, a mudança para Madri, em 1975, simboliza uma nova fase na produção do escritor. Na ficção, a tonalidade melancólica dos cenários está diretamente relacionada à compleição derrotada e infeliz das personagens que cria. Elas carregam nas costas o peso de um mundo infeliz e, por isso, travam com sua existência uma luta da qual dificilmente sairão vitoriosas, por isso contentam-se em equilibrar precariamente um cigarro no canto da boca, tomar whisky e empertigar-se em seus

pequenos cômodos claustrofóbicos.

O que mais importa é a maneira de ser, o homem que sustenta esses sucessos, essas vidas breves, essas histórias. A peripécia, o que acontece ou pode acontecer no romance será sempre algo marginal, uma simples 'anedota'. A obra de Onetti estará sempre centrada nesse homem, essa 'maneira de ser' que impõe um significado aos feitos, vidas, paisagens e cidades. Um homem que é, o próprio Onetti (aquele que descobrimos sempre atrás de seus personagens) e que é também uma maneira de ser rio-platense, e um símbolo do homem fracassado e do fracasso humano. Atrás dessas histórias, as aventuras e as vidas de Onetti está o mesmo, mas também está todo o homem que, ao entrar na fase da maturidade apenas sente em seus ossos o fracasso e a nostalgia de um passado irrecuperável e inútil, (ROJO, 2009, p. 52)⁴.

Assim, suas obras tornam-se uma tradução dos sentimentos humanos, a partir de uma perspectiva regionalista, do turbulento século XX, palco de duas grandes guerras, conflitos armados na Espanha e ditaduras militares apoiadas pelas elites agrárias e empresariais da América Latina. Tomando como contexto histórico a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Ainsa (1970) reafirma a dificuldade de se encontrar na ficção *onettiana* a perspectiva da felicidade ou otimismo:

Em efeito, quando aparece *El Pozo* em dezembro de 1939 acaba de estourar a Segunda Guerra Mundial, a Espanha Republicana foi derrotada; quando edita *Tierra de Nadie* em 1941 e *Para Esta Noche* em 1943 o nazifascismo está triunfando nas trincheiras europeias. É difícil ter confiança em um futuro alegre e Onetti paga a conta da era cinzenta e atemorizada que lhe coube viver. Nesse sentido, era quase impossível que pudesse escapar ao impulso de autodestruição que caracteriza boa parte dos autores e personagens de sua geração, (AINSA, 1970, p. 17-18).⁵

O momento pelo qual passava o escritor quando da publicação de *Dejemos Hablar al Viento*, na segunda metade da década de 1970, com a ditadura e a prisão de amigos e conhecidos na América Latina, é tão turbulento quanto o do princípio de sua carreira literária na década de 1930 - quando a Europa inicia um conflito armado de proporções

⁴ Lo importante es la manera de ser, el hombre que sostiene esos sucesos, esas vidas breves, estas historias. La peripecia, lo que suceda o pueda suceder en la novela será siempre algo marginal, una simple 'anécdota'. La obra de Onetti estará siempre centrada en ese hombre, esa 'manera de ser' que impone un significado a los hechos, vidas, paisajes y ciudades. Un hombre que es, el propio Onetti (al que descubriremos siempre detrás de sus personajes) y que es también una manera de ser rioplatense, y un símbolo del hombre fracasado y del fracaso humano. Detrás de las historias, las aventuras y las vidas de Onetti está él mismo pero está también todo el hombre que, al entrar en la etapa de la madurez, sólo siente en sus huesos el fracaso y la nostalgia de un pasado irrecuperable e inútil.

⁵ En efecto, cuando aparece EL POZO en diciembre de 1939 acaba de estallar la segunda guerra mundial, la España republicana ha sido derrotada; cuando edita TIERRA DE NADIE en 1941 y PARA ESTA NOCHE en 1943 está triunfando el nazi-fascismo en los campos europeos. Es difícil poder confiar alegremente en el futuro y Onetti paga el tributo a la era grisácea y atemorizada que le toca vivir. En ese sentido, era casi imposible que pudiera escapar al impulso de auto-destrucción que caracteriza a buena parte de los autores y personajes de su generación.

mundiais, - com o agravante de que, na maturidade, não acompanha mais os fatos desde uma perspectiva simplesmente observadora, uma vez que ele próprio torna-se personagem das tramas da história.

Em 1974, participam Onetti, Jorge Ruffinelli e Mercedes Rein do tradicional concurso literário organizado por *Marcha*, do qual resulta ganhador o escritor Nelson Marra com o conto “El Guardaespaldas”. Por conta do teor do texto vencedor, a ditadura uruguaia determina a prisão do escritor, dos jurados e do diretor de redação de *Marcha*, Carlos Quijano e do redator Hugo Alfaro.

Em Montevideu, enquanto as sirenes das viaturas corriam para um novo enfrentamento com manifestações estudantis e operários, um professor de literatura esboçava um conto baseado na figura de um repressor, apelando aos recursos do *flash back* e o thriller policial. Dava aulas de literatura em um liceu há seis anos e compensava o tédio escrevendo críticas literárias para as páginas do jornal *Marcha*. Havia publicado até então dois livros de poemas: *Los patios negros* e *Natureza Morta*, e um de relatos: *Vietnam se divierte*. Se a mão seguisse nervosa, poderia reunir outros contos e publicar um terceiro livro. Ajudado por recortes de jornais sobre o atentado que custou a vida do inspetor Hector Morán Charquero, reconstruiu a infância, os momentos mais significativos da vida de seu personagem, para chegar a essa morte de uma nova maneira. Nelson Marra apenas não entendia por que ficou obsessivo com a morte do inspetor, mas se consolava ao pensar que se houvesse sabido, não faria sentido a necessidade de escrevê-lo. O conto lhe parecia cinematográfico, verossímil – ignorava até que ponto – e dotado de uma força. O intitulou “El Guardaespaldas”, (DOMÍNGUEZ, 1993, p. 154).⁶

O conto narra uma relação homossexual entre o protagonista, comissário de polícia, e seu guarda-costas. O personagem principal é assassinado por uma organização guerrilheira. Em um momento de recrudescimento dos direitos civis e cerceamento da liberdade, com forte discurso moralizador, o fato de um conto com personagens supostamente homossexuais ser escrito já seria motivo para perseguição. Ter sido o vencedor de um prestigioso concurso literário era, então, uma afronta, agravada pelo fato de a censura haver feito a relação entre a história ficcional e um acontecimento real: a morte do comissário Hector Morán, assassinado pelo Movimento Tupamaros. Por conta

⁶ En Montevideo, mientras las sirenas de los carros de asalto corrían a un nuevo enfrentamiento con manifestaciones estudiantiles y obreros, un profesor de literatura de treinta años borromeaba un cuento basado en la figura de un represor, apelando a los recursos del flash back y el thriller policial. Daba clases de literatura en un liceo, desde hacía seis años, y compensaba el tedio de sus horas de profesor escribiendo críticas literarias para las páginas de *Marcha*. Había publicado hasta entonces dos libros de poemas: *Los patios negros* y *Naturaleza muerta*, y uno de relatos: *Vietnam se divierte*. Si la mano seguía nerviosa, acaso podría reunir otros cuentos y publicar un tercer libro. Ayudado por los recortes de prensa sobre el atentado que le costó la vida al comisario Hector Morán Charquero, había reconstruido la infancia, los episodios más significativos de la vida de su personaje, para llegar a esa muerte de una manera nueva. Nelson Marra apenas no entendía por qué se había obsesionado con la muerte del comisario, pero se consolaba al pensar que de haberlo sabido, no habría sentido la necesidad de escribirlo. El cuento le parecía cinematográfico, verossímil - ignoraba hasta qué punto -, y dotado de una fuerza. Lo intituló “El Guardaespaldas”.

disso, a ditadura prende os jornalistas de *Marcha*, Marra e os membros do corpo de jurados - à exceção de Ruffinelli, que buscou exílio na Suécia.

Ironicamente, a Onetti não havia lhe agradado o teor da narrativa. Não pela presença de homossexuais, mas pelo seu teor violento. No entanto, o posicionamento não lhe poupa o encarceramento por três meses em um manicômio transformado em presídio pelo governo uruguaio.

Assim, entre 9 e 11 de fevereiro de 1974, o director do semanário, Carlos Quijano, o autor do relato e o jurado que o havia premiado – salvo Ruffinelli, contratado naquele momento por uma universidade mexicana – seriam apreendidos pelas forças militares sob a acusação de pornográficos, ainda que a obra houvesse sido publicada com uma nota redigida pelo próprio Onetti na qual assinalava que “o conto vencedor, ainda que seja inequivocamente o melhor, contém passagens de violência sexual desagradáveis e inúteis do ponto de vista literário”, (FERNÁNDEZ, 2009, p. 109, tradução nossa).⁷

Após pressão da comunidade internacional, o autor de *Dejemos Hablar al Viento* é libertado e, em seguida, parte para o exílio na Espanha junto com sua mulher, Dorothea Muhr, companheira nas últimas décadas de vida - ela é o “ignorado perro de la dicha”, de “La Cara de la Desgracia” - de onde nunca mais retornará.⁸

Durante os 40 anos de sua primeira fase literária, Onetti transita sempre nas margens do Rio da Prata. A alternância entre as duas grandes cidades resulta no aparecimento de Santa María, uma cidade fictícia, “sonhada”, que também fica às margens de um rio e onde vive a maior parte de seus personagens mais marcantes, como Medina, o médico Diaz-Grey, Frieda, Larsen e Brausen, que supostamente “cria” o espaço em *La Vida Breve* (1950).

A partir de 1975, uma nova realidade se lhe apresenta aos olhos: o exílio. Não que a situação tenha sido totalmente nova para o uruguaio, tendo em vista que a temática é recorrente dentro da sua bibliografia. Não são raros os personagens que se acham desterrados, impossibilitados de voltarem a sua terra natal. “Tanto a literatura quanto a biografia de Juan Carlos Onetti oscilam entre o desejo e a condenação do exílio. Sonhado ou sofrido, imposto ou escolhido, o exílio foi nele categoria ideal, tema e destino”,

⁷ Así, entre el 9 y el 11 de febrero de 1974, el director del semanario (Carlos Quijano), el autor del relato y el jurado que lo había premiado – salvo Ruffinelli, contratado en aquellos momentos por una universidad mexicana –, serían arrestados por las fuerzas militares bajo la acusación de pornógrafos, aun cuando la obra había aparecido publicada con una nota, expresamente redactada por Onetti, en la cual se señalaba que “ el cuento ganador, aun cuando es inequívocamente el mejor, contiene pasajes de violencia sexual desagradables e inútiles desde el punto de vista literario”.

⁸ O acontecido foi relatado por Dorotea Muhr aos pesquisadores Ana Carolina Teixeira Pinto e Marcos Roberto da Silva, do Núcleo Onetti, da Universidade Federal de Santa Catarina. A entrevista foi publicada no Diário Catarinense em 10 de setembro de 2005 sob o título “Conversa com Dolly”. A entrevista está no anexo 1 deste trabalho.

(BORGES, 2010, p. 91).⁹

De fato, abordarmos a respeito de exílio na escritura *onettiana* é tarefa hercúlea, levando-se em consideração a recorrência com que aparece em sua narrativa. Talvez, o desterro tenha chegado ao seu ápice com o personagem Brausen, protagonista de *La Vida Breve*, que se refugia na ficção por não suportar a dureza de uma realidade fria e cruel.

Na trama, o personagem, roteirista de cinema, encerrado com a esposa Gertrudis em um pequeno apartamento em Buenos Aires, enfrenta o drama de ela haver passado por um procedimento cirúrgico para a retirada de um dos seios. A mutilação da mulher lhe provoca também um vazio físico, o qual preenche imaginando histórias que se passam em uma cidade portuária, tal qual Montevideú e Buenos Aires: Santa María. Na cidade fictícia, Juan María Brausen torna-se o médico Diaz Grey. Refugia-se em um lugar imaginado, onde ele pode controlar os sabores do destino.

Estava um pouco enlouquecido, brincando com a ampola, sentindo minha necessidade crescente de imaginar-me e aproximar-me de um opaco médico de quarenta anos, habitante lacônico e desesperançado de uma pequena cidade colocada entre um rio e uma colônia de lavradores suíços, Santa María, porque eu havia sido feliz ali, anos antes, durante vinte e quatro horas e sem motivo, (ONETTI, 1992, p. 18).¹⁰

A pluralidade da palavra exílio reverbera de tal forma na narrativa *onettiana* a ponto de o próprio autor também haver se tornado um exilado. Não que já não o fosse antes. Conforme ele mesmo afirmava, o nascimento já é uma forma de exílio, como atestou Borges (2010).

Onetti parece ter ensaiado as histórias que imaginou em sua juventude um desterro que lhe seria dolorosamente imposto ao final. Por isso, o duvidoso privilégio da premonição foi convocado sempre ao falar desses romances que previram de forma tão precoce a violência que logo seria vivida no Uruguai e sofrida pelo autor quando a ditadura militar o acusa de pornografia, obscenidade e o prende em um hospital psiquiátrico, esgotando todas as metáforas do opróbrio, antes de buscar alento em um exílio que seria definitivo, (BORGES, 2010, p. 100).¹¹

⁹ Tanto la literatura como la biografía de Juan Carlos Onetti oscilan entre el deseo y la condena del exilio. Soñado o padecido, impuesto o elegido, el exilio fue en él categoría ideal, tema y destino.

¹⁰ 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, Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo.

¹¹ Onetti parece haber ensayado en las historias que imaginó en su juventud un destierro que le sería al final dolorosamente impuesto. Por eso el dudoso privilegio de la premonición ha sido convocado siempre al hablar de esas novelas que previeron tan precozmente la violencia que luego sería vivida en Uruguay y padecida por el autor cuando la dictadura militar lo acusa de pornografía, obscenidad y lo encierra y aloja en un hospital psiquiátrico, agotando todas las metáforas del oprobio, antes de alentar un exilio que le sería definitivo.

Um dos primeiros textos que publica no exílio é o conto “Presencia”, em 1978. Possuidor de forte temática política, o texto narra a história de Jorge Malabia, diretor do jornal “El Liberal”. O personagem exilado em Madri recebe uma publicação clandestina a qual atualiza a lista de desaparecidos, presos e mortos pelo regime do General Cot, novo mandatário de Santa María. As relações entre a obra fictícia e a realidade vivida por muitos países da América Latina são evidentes. O paralelismo entre o personagem Malabia e muitos intelectuais do período - inclusive o próprio Onetti - também.

Às vezes recebia Presencia, um fascículo impresso em uma multcopiadora sempre pobremente entintada. E chegava dos lugares mais ilógicos do mundo e eu imaginava o desconhecido grupo de sanmarianos revezando-se para editá-lo e reparti-lo. Sempre más notícias. A tirania do General Cot era selvagem e era necessário ter vocação de martírio para fazer aquela tarefa. E eu estava obrigado a gastar o dinheiro da expropriação em Maria José, e apenas com ela, (ONETTI, 2011, p. 413)¹²

Em que pese a temática do exílio político já estar evidentemente escancarada no conto, ainda há o acréscimo de um outro exílio: o ficcional. Como o jornalista precisa encontrar sua companheira María José Lemos, supostamente desaparecida, ele contrata um detetive para localizá-la. O que passa é que a personagem jamais foi encontrada, ainda que o detetive produza relatos fictícios a respeito dela: que está vivendo uma vida tranquila, que tem amigos, amantes e trabalho. Malabia tem consciência do destino fatal de María José, mas prefere o auto-engano. Recebe os relatos detetivescos e os toma como verdadeiros: prefere acreditar num final feliz fictício à realidade amarga e triste.

Assim, pagando mil pesetas diárias, tive María José longe do cárcere sanmariano; pude vê-la caminhando pelas ruas com suas amigas, descer até a orla – com neve e sol delicado, com os botes dos pescadores, os mais frágeis do clube de remo – não de todo feliz, porque não estava comigo perguntando-me que intromissão da vida impedia que eu lhe escrevesse ou imaginando minha última carta de mesurado otimismo que fazia resvalar entre linhas a promessa de reencontro, (ONETTI, 2011, p. 416)¹³

¹² A veces recibía Presencia, un fascículo impresso en una multcopista siempre pobremente entintada. Me llegaba desde los lugares más ilógicos del mundo y yo imaginaba al desconocido grupo de sanmarianos turnándose para redactarlo y repartirlo. Siempre malas noticias. La tiranía del general Cot era salvaje y se necesitaba vocación de martirio para hacer aquella tarea. Y yo estaba obligado a gastar dinero de la expropiación en María José, y sólo en ella.

¹³ Así, pagando mil pesetas diarias tuve a María José fuera de la cárcel sanmariana; la pude ver recorriendo calles con amigas, bajar hasta la rambla - con niebla y sol marchito, con los botes de los pescadores, los más frágiles del club del remo -, no del todo feliz, porque no estaba conmigo preguntándome qué intrusión de la vida impedía que yo le escribiera o imaginando mi última carta de mesurado optimismo que hacía resbalar entre líneas la promesa del reencuentro.

Geralmente, nos romances policiais, a intenção de contratar um detetive é para que, munido de poder de dedução e inteligência, o profissional consiga encontrar a pessoa que se procura ou desvende algum misterioso crime. Esse procedimento tornou-se clássico nas famosas aventuras dos personagens Sherlock Holmes, criado por Sir Arthur Conan Doyle e Hercule Poirot, de Agatha Christie. No entanto, não é isso o que ocorre em “Presencia”, tendo em vista que Malabia remunera o detetive em troca de relatórios farsescos.

Por isso, é como se Tubor fosse um Doutor Watson, que se incumba de escrever em um diário as aventuras do amigo Holmes. A diferença é que, no caso dos britânicos, as aventuras são reais dentro do universo diegético. Já o detetive criado pelo uruguaio utiliza os pagamentos do jornalista para comprar uma máquina de escrever e bebida alcoólica e produzir ficção, ou seja, temos aqui dois níveis de ficção: o primeiro gerado pela potência criadora de Onetti, o segundo, pelo detetive que, sendo personagem da ficção, ainda assim também produz a sua própria ficção. A tentativa de se descobrir o paradeiro de María José é infrutífera desde a concepção da ideia, porque, na verdade, a narrativa não esconde o fato de que a mulher está desaparecida.

María José Lemos, estudante, detida na Ilha de Latorre desde o golpe militar, foi capturada por efetivos da Guarda Nacional no dia 5 de abril, data na qual foi retirada da cadeia e recuperou sua liberdade. Desde então se encontra desaparecida, sem que nenhuma autoridade militar e nem policial se responsabilize por seu paradeiro, (ONETTI, 2011, p 420).¹⁴

Dejemos Hablar al Viento, publicado em 1979, reforça a temática do exílio e dessa dupla atividade detetivesca. Medina, o protagonista, acha-se na cidade fictícia de Lavanda (apócope de La Banda Oriental, antigo nome do Uruguai) onde coleciona fracassos nas mais diversas profissões, a saber: enfermeiro, desenhista de agência de publicidade, pintor. “Os personagens vão e vem, trabalham, viajam, amam, odeiam, falam. Também imaginam: são eles e são, mais que eles, o que pudessem ou quisessem ser de acordo com sua imaginação. Logo, dormem e sonham”, (FUENTES, 2011, p. 139)¹⁵.

Na segunda parte, retoma como personagem, mas sem o poder da narração. Ali, percebe-se esse papel duplo desempenhado por Medina. No conto, Tubor finge que

¹⁴ María José Lemos, estudiante, detenida en la isla de Latorre desde el golpe militar, fue apresada por efectivos de la Guardia Nacional el 5 de abril, fecha en la cual abandonaba el penal y recuperaba la libertad. Desde entonces se encuentra desaparecida, sin que ninguna autoridad militar ni policial se responsabilice de su paradero.

¹⁵ Los personajes van y vienen, trabajan, viajan, aman, odian, hablan. También imaginan: son ellos y son, más que ellos, lo que pudieran o quisieran ser de acuerdo con su imaginación. Luego duermen y sueñan.

investiga e produz relatos mentirosos. No romance, Medina também finge que investiga o assassinato de uma mulher, Frieda Von Klister, quando chama ao interrogatório Olga, sua ex-amante, e lhe pergunta se esteve na casa da defunta em certo dia. A mulher responde que sim, e acrescenta que o próprio Medina pediu para que ela fosse à casa de Frieda.

O detetive de ‘papel’, nesse caso, sabe mais que o leitor, omite informações. E mais, o detetive ‘arma’ um testemunho com a testemunha fazendo o leitor duvidar da ‘veracidade’ dos fatos. No entanto, Olga revela que o próprio Medina lhe havia pedido para ir à casa de Frieda com o objetivo de limpar a casa e ver seus quadros, aqueles que pintava escondido e à noite permaneciam guardados no armário fechado à chave. Assim é revelado ao leitor que Medina frequentava a casa de Frieda durante as noites para pintar, sendo que antes, na narrativa, Medina afirmava que não via Frieda há muito tempo, (PINTO, 2015, p. 54).

Na primeira parte do romance, Medina é narrador e, desde o início sabemos que ele é um comissário de polícia e que se encontra exilado de Santa María por “uma crise de orgulho”, (ONETTI, 1979, p.36)¹⁶. Em Lavanda, vive com Frieda, prostituta que também está exilada na cidade e aparece assassinada. Como não quer depender financeiramente da amante, ela “inventa” para Medina uma série de trabalhos, no quais supostamente fracassa. Digo *supostamente* porque, em Onetti, “sempre há outro motivo” (PINTO, 2015, p. 51). Na segunda parte, Medina volta a Santa María desempenhando a mesma função de comissário e já não é mais o narrador da história.

Ademais da forma como a trama se desenrola, há que chamar a atenção para os caminhos escolhidos pelo escritor para produzi-la. A um leitor mais atento, torna-se quase impossível não sentir uma sensação de *déjà vu*, levando-se em consideração o caráter extremamente autorreferencial da narrativa. Há uma evidente ligação entre *Dejemos Hablar al Viento* e outros textos do *corpus onettiano*, uma vez que um grande número de obras anteriores são revisitadas.

A citação literal ou parêntesis reflexivo é o procedimento mais explícito da produção do relato como reminiscência de outros textos. Em *Dejemos* reaparecem parágrafos de *El Pozo*, de *La Vida Breve*, de *Juntacadáveres* e o conto “Justo el 31”, íntegro, que recupera no romance seu contexto previamente escamoteado. *El Pozo* constitui o foco originário do mundo romanesco de Onetti e a transcrição do primeiro parágrafo (com uma modificação significativa, o quarto de Eladio Linacero é agora o ateliê de Medina no Mercado Velho) sugere que as pautas que governam a clausura do mundo *onettiano* foram instauradas já na abertura, quarenta anos antes: a marginalidade e sordidez em um âmbito em desmoronamento, apenas corrigível mediante projeções imaginárias. O fragmento de *La Vida Breve*, nas mãos do ressuscitado Larsen, é a ata de fundação de Santa María, uma incitação de Larsen a Medina para que invente sua própria realidade, pois conta com “a graça de Brausen”, (p. 79). O parágrafo de *Juntacadáveres*, que transcreve a reflexão sobre a criação de Santa María, recorda, precisamente, que Brausen inventou um território de sua propriedade e que escrever é uma

¹⁶ Una crisis de orgullo.

possibilidade de caminho de salvação, (VERANI, 1986, p. 725).¹⁷

Em suma, o romance converte-se em uma síntese de toda a obra literária de Onetti produzida até então. Podemos considerá-la - tomando de empréstimo um termo utilizado por Antonio Muñoz Molina no prólogo de *Cuentos Completos* - como um grande livro de livros, o que reforça a temática de caráter universal criada pelo escritor uruguaio. Se Borges constrói a Biblioteca de Babel e nela abriga uma quantidade infindável de livros, por sua vez, Onetti arquiteta sua própria biblioteca dentro de um único livro, onde também é possível ter acesso a outros títulos de sua poética.

Em uma outra famosa passagem de *Dejemos Hablar al Viento*, no capítulo VII intitulado provocativamente de “Una Pista”, como se o autor desse uma piscadela cúmplice ao leitor, Medina caminha por seu ateliê de pintura e, subitamente, é tomado por um *insight*:

Estava caminando no ateliê do Mercado Velho e me ocorreu, repentinamente, que o via pela primeira vez. Tem duas camas, cadeiras frouxas e sem assento. Jornais tostados de sol cravados na janela, substituindo os vidros. Caminhava sem camisa, aborrecido por estar respirando o maldito calor que junta no teto e que agora, sempre, nas tardes, derrama dentro da peça. Caminhava com as mãos para trás, ouvindo bater os calçados na lajota, cheirando alternativamente cada uma das axilas. Movia a cabeça de um lado para outro, aspirando, e isso me fazia crescer, eu sentia, uma careta de asco na cara. A barba por fazer me roçava os ombros, (ONETTI, 1979, p. 58)¹⁸

Ora, apesar de frequentar assiduamente o local, aquela havia sido, de golpe, ou seja, de súbito, a primeira vez que o havia percebido sob uma nova perspectiva: as cadeiras cuidadosamente desarrumadas, os antigos jornais pregados nas janelas no lugar

¹⁷ La cita literal o paréntesis reflexivo es el procedimiento más explícito de la producción del relato como reminiscencia de otros textos. En *Dejemos* reaparecen párrafos de *El pozo*, de *La vida breve*, de *Juntacadáveres* y el cuento "Justo el 31", íntegro, que recupera en la novela su contexto previamente escamoteado. *El pozo* constituye el foco originario del mundo novelístico de Onetti y la transcripción del primer párrafo (con una modificación significativa, el cuarto de Eladio Linacero es ahora el taller de Medina en el Mercado Viejo), sugiere que las pautas que gobiernan la clausura del mundo onettiano fueron instauradas ya en la apertura, cuarenta años antes: la marginalidad y sordidez en un ámbito en desmoronamiento, sólo corregible mediante proyecciones imaginarias. El fragmento de *La vida breve*, en manos del resucitado Larsen, es el acta de fundación de Santa María, una incitación de Larsen a Medina a que invente su propia realidad, si cuenta con "la gracia de Brausen" (p. 79). El párrafo de *Juntacadáveres* que transcribe, la reflexión sobre la creación de Santa María, recuerda, precisamente, que Brausen ha inventado un territorio de su propiedad y que escribir es un posible camino de salvación.

¹⁸ Hace un rato me estaba paseando por el taller del Mercado Viejo y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios. Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde el mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla sin afeitarse me rozaba en los hombros.

dos vidros. Se este livro estivesse publicado no formato de PDF, facilmente poderia servir como *hiperlink* para um outro texto do *corpus*. Justamente a primeira novela, *El Pozo*, publicada no Uruguai 40 anos antes, cujo início é bastante similar a este fragmento citado acima, com a diferença que o protagonista é Eladio Linacero e ele está em seu quarto: “Há pouco, estava passeando pelo quarto e me ocorreu de repente queo via pela primeira vez [...]”, (ONETTI, 1965, p. 7).¹⁹

Além de descreverem o local como se lá estivesse pela primeira vez, ainda especificam seu estado físico, como se estivessem fora de seus corpos, numa experiência transcendental. Para Pinto (2007), “esse é [...] mais um processo de autorrefencialidade encontrada em DHV, que desvela o processo de composição do escritor uruguaio e o planejamento de uma obra que se dobra sobre si mesma”, (p. 255).

Há que se ressaltar, no entanto, que, apesar de o autor ter feito da literatura um refúgio, principalmente na parte final da vida, quando passava dias a fio escrevendo a mão em rascunhos, sempre deitado na cama do apartamento localizado na Avenida América, em Madri, não foi somente a ficção instrumento de seu trabalho, uma vez que o jornalismo também era importante parte da sua produção escrita. Quando o economista Carlos Quijano imprime a última edição do periódico *Acción* e o substitui pelo semanário *Marcha*, também de viés ideológico ligado à esquerda, em 1939, convida um até então desconhecido Onetti para fazer parte de sua equipe, na função de secretário de redação.

Desde a primeira edição, a 23 de junho de 1939, o jornalístico levanta bandeiras contra o fascismo, a ditadura e toda forma de opressão e defende a liberdade de pensamento, a cultura e a democracia. “La Infiltración Nazi en Uruguay” é o título da primeira manchete. Na página 5, a reportagem “Latinoamérica en Peligro” denuncia os planos de dominação do nazismo alemão na América do Sul. Em um pequeno editorial diagramado na mesma página – “MARCHA: Trinchera Antifascista” - a redação do jornal dá o tom da voz com que se oporá aos tempos de nazi-fascismo:

Marcha surge para a vida em um momento extremamente grave. O fascismo, assassino e bestial, paira sobre toda a humanidade e ameaça afogá-la numa interminável escuridão. Vivemos dias decisivos. Na medida de nossas possibilidades, afirmamos sem evasivas, *Marcha* será uma trincheira contra o fascismo. Enviamos a todos os combatentes antifascistas nossos cordiais cumprimentos, (p. 5)²⁰

¹⁹ Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez.

²⁰ MARCHA surge a la vida en momentos extraordinariamente graves. El fascismo, asesino y bestial, se cierne sobre toda la humanidad y amenaza ahogarla en la noche más espantosa. Vivimos días decisivos. En la medida de nuestras posibilidades, le decimos sin ambages (SIC), MARCHA será una trinchera contra el fascismo. Desde ella, al entrar en el combate, enviamos el cordial saludo a todos los luchadores antifascistas.

Apesar de assuntos políticos ocuparem boa parte das páginas do noticioso, questões referentes à cultura, como o teatro e a literatura, também eram temas de artigos e notícias. No campo literário, desde sua edição inaugural, o jornal anuncia a realização do concurso que viria a ser a causa da prisão e do exílio de Onetti, mais de 30 anos depois.

Quando convidado por Carlos Quijano para desempenhar a função de secretário de redação do semanário, Onetti faz da coluna “La Piedra en el Charco”, a qual assinava com o pseudônimo Periquito el Aguador, uma bandeira que se erguia em favor da construção de uma literatura legitimamente uruguaia. O tom notadamente político, que também permeava seus textos na coluna, era acompanhado não da crítica literária - essa já bem abastecida no país, com nomes como Emir Rodríguez Monegal, Jorge Rufinelli, Ángel Rama, entre outros -, mas de provocação literária.

Quando um escritor é algo mais que um aficionado, quando pede à literatura algo mais que os elogios de honrados cidadãos que são seus amigos, ou de burgueses com a mentalidade burguesa de que são da Arte, assim mesmo, com maiúsculas, poderá ver-se obrigado pela vida a fazer qualquer classe de coisa, mas seguirá escrevendo. Não porque tenha um dever a cumprir consigo mesmo, nem uma urgente defesa cultural para fazer, nem um prêmio ministerial para cobrar. Escreverá porque sim, porque não terá outro remédio, porque é seu vício, sua paixão e sua desgraça. E se, levado a um terreno de atividade política, deixa de fazer literatura para se dedicar a produzir folhetos de propaganda, que ninguém faça homenagens a um inexistente sacrifício. O escritor não era escritor, mas político; terminou por se encontrar. Existem inúmeros casos de vocações que foram despertadas tardiamente. Não se deve ver nele um sucesso mais admirável que o tão frequente escritor que, por necessidades econômicas, ingressa no jornalismo. Se deixa de escrever literatura é simplesmente porque acaba de encontrar seu verdadeiro caminho. Quando se tem que escrever, há sempre uma hora para roubar do dono do jornal, do sonho ou do amor. Por último, nos parece ironicamente absurdo falar de escritores que aqui, no Uruguai, renunciaram a literatura para assumir a defesa da cultura e etc. Essa defesa apenas o proletário pode realizá-la eficazmente, porque o fluxo intenso da regressão não será detido com diques de papel impresso. Se trata de colaborar na luta, colocando as esferográficas a serviço das forças liberadoras? Pois que escrevam os folhetos da esquerda ou escrevam os manifestos dos sindicatos ou tratem de diminuir nossa porcentagem de analfabetos ensinando nas escolas noturnas. Mas, para esse fim, não creiamos na eficácia dos poemas, nem dos romances, nem das obras de teatro que nossos escritores possam escrever. Porque se na atualidade a influência dos intelectuais é débil em todas as partes do mundo, no nosso país é inexistente, (ONETTI, 1939, p. 5)²¹.

²¹ Cuando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que los elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos, o de burgueses con mentalidad burguesa que los son del Arte, con mayúsculas, podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier clase de cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber a cumplir consigo mismo, ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia. Y si, llevado a un terreno de actividad política, deja de hacer literatura para dedicarse a redactar folletos de propaganda, que nadie se haga cruces en homenaje a un inexistente sacrificio. El escritor no era escritor, sino político; terminó por encontrarse a sí mismo. Hay numerosos casos de vocaciones tardíamente despertadas que podrían citarse. No debe verse en ello un suceso más admirable que el tan frecuente del escritor que por necesidades económicas ingresa al periodismo. Si deja de escribir literatura, es simplemente porque acaba de encontrar su verdadero camino. Cuando se "tiene" que escribir, hay siempre una hora para robar al dueño del diario, al sueño o al amor. Por último, se nos antoja risueñamente absurdo hablar de escritores que aquí, en el Uruguay, han renunciado a la literatura para

Como podemos analisar no excerto, o Onetti articulista vê a literatura não como mera forma de se ganhar dinheiro ou reconhecimento ou como uma maneira de amplificar posicionamentos políticos, pois isto a reduziria a um carácter utilitarista. Também não acredita que o literato deva cumprir o papel de guardião da cultura, posto que para isso a produção literária não seria o melhor caminho. Para o escritor, uma pessoa deve escrever ficção ou poema ou teatro porque tal necessidade transcende ao material. Como romancista e contista, implantou o projeto literário que pregava enquanto articulista de *Marcha*.

No momento em que Onetti passa a trabalhar no jornal, possuía apenas quatro contos de conhecimento público: “Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo” (1933); “El Obstáculo” (1935), “El Posible Baldi” (1936) e “El Fin Trágico de Alfredo Plumet” (1939). A publicação da primeira novela, *El Pozo* (1939) coincide com o início do trabalho como jornalista no semanário. As duas atividades, a de escritor e jornalista, foram desempenhadas simultaneamente durante décadas, no jornal *Marcha* e, mais tarde, como correspondente da agência de notícias britânica *Reuters* e como colaborador do jornal espanhol *El País*. Ou seja, foi escritor e jornalista.

Mesclando os dois ofícios, criou um personagem de si mesmo que narra uma ficção repleta de angústias, tristezas, melancolia e, ironicamente, uma sensação de incomunicação. São sentimentos presentes na maior parte de suas narrativas, o que acaba por se tornar uma representação da sociedade fragmentada da América Latina em vários contextos históricos do século XX, um deles o da Ditadura Civil e Militar. Não por acaso, é em *Dejemos Hablar al Viento*, o primeiro romance editado por Onetti no exílio, que Santa María é incendiada e reduzida às cinzas. Surge, uma vez mais, em outro romance, o último – o qual possui o sugestivo título de *Cuando ya no importe*, em 1993, dessa vez com uma mudança ortográfica: Santamaría.

asumir la defensa de la cultura y etc. Esa defensa sólo puede realizarla eficazmente el proletariado, porque al torrente de la regresión no lo van a detener con diques de papel impreso. ¿Se trata de colaborar en la lucha, poniendo las estilográficas al servicio de las fuerzas liberadoras? Pues que escriban las gacetillas de los periódicos de izquierda o redacten los manifiestos de los sindicatos o traten de hacer disminuir nuestro porcentaje de analfabetos enseñando en las escuelas nocturnas. Pero, para este fin, no creemos en la eficacia de los poemas ni de las novelas, ni de las obras de teatro que puedan escribir nuestros escritores. Porque si en la hora actual la influencia de los intelectuales es muy débil en todas partes del mundo, entre nosotros es inexistente.

2.2 - O homem e a palavra: compreensão de mundo em Saramago

A década de 1970 é igualmente marcante para o escritor português José Saramago. Até este momento, ele havia buscado seu espaço no meio literário com a publicação de poesias, crônicas e contos em jornais e revistas portuguesas, como a *Seara Nova* e a *Vértice*. Isso prova que o longo hiato entre os romances *Terra do Pecado*, de 1947, até *Manual de Pintura e Caligrafia*, de 1977, não foi de abandono da escrita, mas, sim, da publicação de gêneros literários breves e, por isso, mais adaptáveis ao suporte dos meios de comunicação. As narrativas que o consagrariam como romancista e lhe valeriam um Prêmio Nobel de Literatura pelo conjunto da obra em 1998 estavam, ainda, - para parafrasearmos Carlos Drummond de Andrade (2010, p. 248) – paralisadas no reino das palavras, em estado de dicionário, esperando serem escritas. Assim, a produção literária de Saramago avança os anos, as décadas e invade o século XXI de maneira intensa. Se o início da carreira literária é formado principalmente por textos mais curtos, a fase posterior do escritor é permeada por romances que o alçaram a um exclusivo panteão de autores atemporais.

Neste trabalho, analisamos o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* por este já apresentar algumas das características do escritor, ainda que não tenha se tornado um *best-seller* como as obras vindouras, como *Levantado do Chão* (1980) e *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). No entanto, em obras anteriores àquele já há um mapeamento do que viria a formar sua estética.

O livro *O Ano de 1993* pode ser classificado nesta categoria. Publicado pouco depois da Revolução dos Cravos, em 1975, é uma coletânea de 30 textos (que podem ser contos ou poemas) nos quais a prosa e a poesia se encontram em estado de simbiose. Para o indivíduo dos anos 1970, livre há pouco de uma longa ditadura, o ano de 1993 é uma incógnita, por isso, poder-se-ia, também, instaurar este livro no inventário das obras no qual o futuro é distópico, nada mais que um gigantesco ponto de interrogação misterioso e amedrontador.

No texto enumerado como o vigésimo quinto, assim tenta profetizar ao futuro o narrador (ou seria eu-lírico?) *saramaguiano*.

Embora houvesse já muito tempo que não nasciam crianças não se perdera por completo a lembrança de um mundo fértil
E acontecera mesmo que algumas tribos mais sedentárias redescobriram certas práticas mágicas que vinham de tempos antiquíssimos
Por isso nos campos cultivados faziam correr as mulheres menstruadas para que o sangue escorrendo ao longo das pernas embebesse o chão com sangue de vida e não de morte
Nuas corriam deixando um rasto que os homens cobriam cuidadosamente de terra para que nem uma gota secasse sob o calor agora nocivo

do sol E um dia vinda de longe uma mulher grávida quase no fim do tempo chegou e pediu que a deixassem ficar ali até parir Porém preciosa era aquela criança que estava para nascer e a sua mãe foi dada a melhor cabana e duas mulheres de mais experiência ficaram com ela para assistirem no parto Mas antes que a criança nascesse um homem escolhido da tribo uniu-se carnalmente à mulher grávida E desta maneira tudo começou naquele lugar e não noutra com aquela gente e o futuro não o passado Alguns dias mais tarde nasceu uma criança e houve melancólicas festas de então e todas as mulheres se declararam grávidas Mas a mãe da criança desapareceu nessa mesma noite enquanto longe dali as tribos que haviam atravessado a montanha começavam a mover-se na planície em direção à cidade armada, (SARAMAGO, 2007, p. 101-103).

O livro nos apresenta uma sociedade de um futuro ainda muito distante para um presente recém-saído do horror, mas que também poderia fazer parte das narrativas bíblicas do Velho Testamento ou até mesmo às histórias presentes no *Apocalipse* de São João. Os costumes e formas de organização social dos personagens nos remetem, também, aos enredos cujos textos sagrados do catolicismo se misturam à ficção na bibliografia de Saramago, como *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim* (2009).

Ademais, há o fator distópico da sociedade futurista, algo que também é encontrado em narrativas com teor semelhante, tais como os romances *1984* (1949), de George Orwell e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. O caráter intertextual do livro é acrescido pela referência ao pintor surrealista Salvador Dalí logo no início da obra: “As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dalí com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado”, (SARAMAGO, 2007, p. 07). A realidade fragmentada, dura, difícil, aliada a animais robóticos que servem a um perigoso invasor complementam os traços de ficção científica presentes no texto. Some-se a isso o fato de a própria crítica *saramaguiana* encontrar dificuldades em relacionar um gênero para descrever *O Ano de 1993*. Um híbrido entre a poesia e a prosa, seria, talvez, uma definição possível, afinal, ambas as formas de expressão artística estão presentes na obra. O livro publicado em 1975 prepara o terreno para o surgimento do Saramago romancista. Aquele que o mundo da literatura só viria a conhecer em 1977, quando ele publica *Manual de Pintura e Caligrafia*.

Mesmo o escritor, sempre lembrado como um romancista, muito mais que poeta, considerava que seu texto possuía ambas as formas de escritura e que, de certa forma, a poesia está presente também na sua prosa.

No fundo, não deixei de ser poeta, mas um poeta que se expressa através da prosa e provavelmente — e esta é uma ideia lisonjeira que eu quero ter de mim mesmo — é possível que eu seja hoje mais e melhor poeta do que pude ser quando escrevia poesia. Tinha chegado à conclusão, quando parei de escrevê-la, que seria sempre um poeta mais ou menos medíocre, e ninguém gosta, evidentemente, de ser medíocre. Essa mesma poesia que eu abandonei, formalmente, está presente em toda a minha obra de romancista. Expresso-me poeticamente através da prosa com mais força, talvez com mais segurança e talvez

mais poeticamente do que consegui quando oficiava de poeta, (SARAMAGO, 2010, p. 153-154).

Consideramos o fato de *O Ano de 1993* contar com uma estrutura híbrida e já apresentar questões sociais que seriam exploradas por Saramago em livros posteriores como algo bastante simbólico, tendo em vista que seu primeiro romance, publicado apenas três anos depois também apresenta uma narrativa que desvirtua as fronteiras dos gêneros textuais.

Chauvin afirma que Saramago promove a poética do desnor-teio. “Por acaso, estarás desnor-teado? Será um bom presságio. Condição mais que desejável, aodeixares um livro de José Saramago”, (2018). Tal desnor-teio já se encontra desde os nomes com os quais batiza seus títulos.

Se em *O Ano de 1993* as fronteiras do gênero textual se encontram difusas quanto à sua forma, em *Manual de Pintura e Caligrafia: romance*, a mescla de gêneros já está presente em seu nome. Afinal, trata-se de um manual ou de um romance? Quais são as aproximações entre formas de escrita tão diversas? Chamamo-lo romance, no entanto há que se ressaltar as peculiaridades desta obra. Afirmar taxativamente que pertence apenas ao gênero romanesco poderia ser uma leviandade, a começar pelas questões que primeiro nos saltam aos olhos: o fato de seu título levar o nome de manual de pintura e também um manual de caligrafia, afinal, H., o protagonista, alia a construção de signos pictóricos aos textuais com os quais interpreta o mundo que o rodeia e problematiza, em ambas as atividades artísticas, a representação da realidade.

O fato de ser um pintor de retratos - esquecido pela crítica - não o impede de também se questionar a respeito do processo de escrita: podemos considerá-lo um pintor frustrado que, cansado de pintar os rostos de burgueses em seus quadros, inicia uma aventura pelo universo da palavra. A isso também podemos acrescentar o fato de *Manual* ser um diário de viagens. H., deslumbrado com as belezas do cenário e da cultura italiana, descreve de maneira pormenorizada os sentimentos que lhe causam aquilo que as retinas lhe registram.

Reis (2007) considera uma obra fundamental para a criação do Saramago romancista, eis que, até a publicação deste, o português era mais conhecido pela sua produção poética e a publicação de crônicas e artigos jornalísticos.

A verdade é que José Saramago, como escritor, não vem propriamente do nada, até porque, em termos de criação literária, o nada é um lugar que não tem outra existência que não seja a dessa imaginação idealista que aqui não faz qualquer sentido. O romancista José Saramago vem, de facto, de uma actividade anterior ao seu primeiro romance de grande projecção pública (*Levantado do Chão*, de 1980), actividade essa que é a de uma experiência ficcional até há pouco

praticamente esquecida (o romance *Terra do Pecado*, de 1947) e, depois de um longo interregno, a *d'Os Poemas Possíveis* (de 1966) ; a par disso, as crônicas em jornais e os contos de *Objecto Quase* (de 1978, reunindo relatos de um apuro técnico notável) permitem entender como este romancista se foi constituindo enquanto tal num processo que, sem esforço nem desprestígio, podemos entender como de aprendizagem narrativa. Desse processo faz parte, como peça fundamental, *Manual de Pintura e Caligrafia*, (p. 3).

À primeira edição somava-se, ainda, um aposto: ensaio de romance. O subtítulo foi retirado nas edições posteriores e substituído apenas por *romance*, como se fosse necessária a explicação de que, apesar da multiplicidade de gêneros presentes na narrativa, se trata de uma narrativa romanesca. Isso reforça uma característica do autor nas obras vindouras, uma vez que, em Saramago, os títulos carregam em si toda uma carga histórica e, também, a significação dos gêneros textuais: *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*; *Ensaio sobre a Cegueira*, *Ensaio sobre a Lucidez*, *História do Cerco de Lisboa*, *As Pequenas Memórias*. A gênese romanesca que traz consigo seu gênero textual está em *Manual de Pintura e Caligrafia*: **romance**. Evangelho, manual, ensaio, memória, his(es)tória, apesar de o gênero encarnar-se ao título, não significa, no entanto, mera sujeição àquele.

Esta dominância do título como alusão paradigmática não significa, contudo, uma sujeição passiva a gêneros pré-estabelecidos; ela pode trazer consigo (e é isso que normalmente ocorre) a revisão ou mesmo a subversão dos gêneros e dos campos institucionais: a enunciação de um novo evangelho (que é também um anti-evangelho), a reformulação da história oficial ou a reconstituição de (parte de) uma biografia. Como quer que seja, nada disso é possível à revelia de uma matriz de referência que é o conhecimento e o controle de estratégias discursivas relativamente estáveis, mas também susceptíveis de questionação. Essa questionação - envolvendo também, como se verá, outras questões para além do gênero - está inscrita logo em *Manual de Pintura e Caligrafia*, relato que é tentativa, aprendizagem e reflexão metaliterária sobre a narrativa como um modo de representação; nesse sentido *Manual de Pintura e Caligrafia* anuncia, como que inscritos no seu código genético, os rumos fundamentais de desenvolvimento da ficção de José Saramago, (REIS, 2007, p. 4).

O próprio escritor abordou o assunto em entrevista, na qual afirmou que “para mim, o que há não são gêneros, mas espaços literários que, como tais, admitem tudo: o ensaio, a filosofia, a ciência e a poesia”, (SARAMAGO, 2010, p. 123).

No romance, que também é manual, diário, relato, o protagonista H. é um personagem entremeado por reflexões a respeito de sua ideologia e da forma como vive/representa o mundo que o rodeia. Enquanto está em processo de imersão no universo da escrita, poderíamos afirmar que o próprio escritor também está no decurso de uma reformulação estética ao produzir um novo romance trinta anos após o primeiro.

Destarte, não seria leviano considerarmos que H. pode ser tratado como um alter-

ego de Saramago. Lançamos esse olhar com base no que o próprio afirmou em entrevista a Horácio Costa em 1998, quando disse que escritor e homem não são duas pessoas que vivem lado a lado, mas, sim, estão encarnados em um só corpo, (COSTA, 1998). Comparativamente falando, criador e criatura também estariam encarnados em um só corpo, que dá existência ao sujeito feito de palavras e que, por sua vez, amplifica os pensamentos e ideologias de seu criador.

No discurso pronunciado no dia 7 de dezembro de 1998, quando recebe o Prêmio Nobel de Literatura, uma vez mais Saramago confirma o entrelaçamento entre personagem e escritor. “A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho nada, a bem dizer, mais voz que a voz que elas tiverem. Perdoai-me se vos pareceu pouco isto que para mim é muito”, (CARVALHO, 1998, p. 34).

Manual tem seu desfecho com a *quase* conclusão do auto-retrato de H.. O “retrato de um artista não tão jovem” nasce com o ocaso da longeva ditadura fascista. A História ecoa nesta trama *saramaguiana* de forma bastante similar como continuará repercutindo nas obras vindouras.

O regime caiu. Golpe militar, como se esperava. Não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria e nervosismo, o puro júbilo. Estou neste momento sozinho: M. foi encontrar-se com alguém do Partido, não sei onde. Vai acabar a clandestinidade. O meu auto-retrato já está muito adiantado. Dormíamos em minha casa, M. e eu, quando ouvimos o Chico, noctívago, telefonou aos gritos, que ouvíssemos a rádio (...). Abraçámo-nos (meu amor estás a chorar), e embrulhados no mesmo lençol abrimos a janela: a cidade, oh a cidade, ainda noite por cima das nossas cabeças, *mas já uma claridade difusa ao longe*. Eu disse: “Amanhã vamos buscar o António.” M. apertou-se contra mim. “E um dia destes dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres.” “Segredos?”, perguntou ela, sorrindo. “Não. Papéis. Coisas escritas.”, (SARAMAGO, 1992, p. 277, grifos meus).

No trecho em que observa uma “claridade difusa ao longe”, atribuímos uma explicação de ordem lógica e metafórica. Lógica porque H. é um pintor e a observação das cores que tingem o ambiente pode se tratar de interesse de alguém que cultivava essa arte. Metafórica pois os tempos sombrios da ditadura se foram e há a esperança de um novo dia, ainda que difuso, como a própria escrita do personagem (autor?) manifesta.

Ao encerrar o romance com o festejo do fim da ditadura salazarista, Saramago dá a tônica do que ele mesmo representava para a oposição ao governo de extrema-direita. Desde os anos cinquenta, colaborava como crítico literário para a Seara Nova, revista que erguia as bandeiras do antifascismo. Era também filiado ao Partido Comunista Português (PCP), o ingresso deu-se em 1969. Assim como Juan Carlos Onetti, partiu para o auto-exílio, em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, de onde jamais saiu até morrer, em 2010.

O motivo para o adeus a Portugal também tem sua origem em um imbróglio literário, assim como no caso de Onetti. A diferença é que o uruguaio foi perseguido em plena ditadura, já Saramago sofreu censura na democracia portuguesa. Ao ser impedido pelo governo de inscrever-se em um prêmio literário, com *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, em 1992, protesta contra a medida exilando-se no arquipélago espanhol. Com isso, não intenta arquitetar para si o arquétipo do intelectual perseguido por um governo censor e tão pouco nutre qualquer sentimento negativo com relação à pátria. Em uma famosa entrevista concedida ao jornalista José Carlos de Vasconcelos, do jornal *Visão*, em 2005, o escritor reconhece que a partida de Portugal se deu pela forma desrespeitosa com que foi tratado pelo secretário de Cultura do governo.

O mal de amor de José Saramago pela Pátria é conhecido. Pago todo os impostos em Portugal e voto em Portugal. Se não vivo em Portugal é porque fui maltratado, publicamente ofendido pelo governo de Cavaco Silva, de que era secretário de Estado da Cultura Santana Lopes e subsecretário Sousa Lara. E no governo, a que pertencia Durão Barroso, não se levantou uma única voz dizendo “isto é um disparate, isto não se faz!”. Outro dia alguém falou no caso ao primeiro-ministro, que disse querer arrumar o assunto: vinha a Espanha e teria muito gosto em almoçar comigo. Assim, durante o almoço, provavelmente entre a fruta e o queijo, ele diria “vamos pôr uma pedra sobre o assunto, não se fala mais nisso”; e eu diria, “sim, senhor, vamos pôr”. Só que comigo as coisas não são assim. Ofensa pública, desculpas públicas, (ONETTI, 2010, p. 66).

Uma das razões que provocou a censura encontra-se no enredo do romance, que humaniza Jesus Cristo. Retrata o seu nascimento, por exemplo, não com as honras e glórias que o Messias do Novo Testamento teria merecido, mas chorando e sujo do sangue das mucosidades da mãe, Maria, (p. 83), assim como um recém-nascido qualquer.

Com isso, extrai-se a interpretação de um homem que, acrescentando o fazer literário, é, pois, ideológico. Não panfletário, tampouco messiânico, mas transforma a arte literária também em espaço para discussões políticas, sem que a produção ficcional fique sujeita a questões políticas. Humanizar Jesus Cristo e retirá-lo do pedestal que lhe foi agraciado pela religião é, pois, uma questão de posicionamento político. O mesmo fez anos depois com o enredo de *Caim*. Inspirando-se no livro de “Gênese”, que mostra a criação da Terra, as ações dos primeiros homens e o primeiro fratricídio, cometido por Caim, vai contra toda uma tradição religiosa ao utilizar um verniz maléfico no deus do Velho Testamento e converter aquele que mata o irmão, Abel, no herói da narrativa. Em várias oportunidades, inclusive, ambos os personagens se antagonizam:

Que fizeste com teu irmão, perguntou, e caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costa de meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pões à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem de minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse a abel quando estava na tua mão evita-lo, bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilha com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferenda humilde, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado, (SARAMAGO, 2009, p. 34)

De fato, no universo *saramaguiano*, é possível adentrar em um labiríntico emaranhado da literatura com a religião, história, a política, a arte, a filosofia. O fio de Ariadne é a própria palavra, que nos conduz corredores adentro e nos escancara uma nova narrativa, na qual a própria representação da realidade é problematizada.

Por conta disso, a discussão política da realidade que rodeia o homem insere-se também na ficção. Se em *Manual de Pintura e Caligrafia* o contexto histórico da ditadura funde-se aos questionamentos de ordem individual do protagonista com relação à mimese - seja na escrita, seja na pintura - , em outras obras a discussão a respeito do regime salazarista encontra-se em um nível mais evidente. Um exemplo para tal assertiva encontra-se na saga da família Mau-Tempo, em *Levantado do Chão*, de 1980, que é narrada a partir de importantes fatos históricos da política portuguesa, tais como a Primeira República de 1910; o início da ditadura salazarista em 1926 e, por fim, a Revolução dos Cravos de 1974. A exemplo de *Manual*, o desfecho do romance também é a derrocada do regime salazarista.

Vamos além da narrativa e chegamos, também, ao teatro com o texto dramático *A Noite* (1979), primeiro do gênero escrito pelo português, que se passa na madrugada do dia 24 para o dia 25 de abril de 1974, na redação de um jornal. São três finais que remetem ao mesmo período histórico, duas pontas que se unem em um mesmo raciocínio: o de que a Literatura dialoga com a História e com a sociedade e vice-versa.

Mas o conturbado século XX não se viu representado pelo escritor português somente por meio de obras ficcionais. Durante o regime autocrático do Estado Novo Português, sua poética inscreveu-se sempre na oposição, criticando os desmandos do governo fascista, e tal prática também se deu enquanto jornalista. Como editor-adjunto do Diário de Notícias e como cronista, as questões políticas de Portugal, da Europa e do mundo foram temas de textos do autor.

No artigo “As (In)coerências”, Saramago tece comentários sobre o quadro político de Portugal e da Europa quatro anos após a derrocada da ditadura. Em especial, ele critica de forma mordaz a ingerência do governo dos Estados Unidos sobre o país e o

continente e a passividade destes.

Estamos a formar o primeiro governo provisório, é o que dá vontade de escrever. Só que, desta vez, os Estados Unidos não foram apanhados de surpresa. Já cá esteve o Carlucci²² e deixou semente, já cá veio o FMI e deixou ordens. E agora a Itália e a França foram publicamente admoestadas, agora que os figurinos governativos europeus são talhados à vista de toda gente, em Washington, a pergunta que devemos fazer-nos é esta: ainda mandam alguma coisa os portugueses em Portugal? Se não mandam, se somos meros colonos por conta alheia em terra que é muito menos nossa do que das aves que nela pousam, então formar-se este governo assim ou assado tanto nos fará. Mas se dentro de nós existe alguma coisa mais que a tristeza vil e apagada que a exploração e a extorsão capitalista e fascista tentaram implantar no terreno propício de um obscurantismo histórico, então chegou o momento de exigir que a vontade deste povo seja respeitada e se ponha ponto final à incoerência que é gabarem-nos as virtudes duma Constituição e, ao mesmo tempo, pô-la pelas ruas da (nossa) amargura. Contrabando, senhores políticos, há muito, mas este é o pior de todos. (SARAMAGO, 2005, p. 73).

Portanto, para além da literatura, Saramago também empregou seu intelecto para a produção de textos que serviram como defesa de bandeiras políticas e sociais. No tradicional jornal *Diário de Notícias*, onde desempenhou a função de diretor adjunto durante sete meses, escreveu uma centena de artigos abordando temáticas do Portugal pós Revolução dos Cravos. A saída do periódico culmina com a imersão do escritor no labor exclusivamente literário. Assim, a roupagem jornalística é posta no cabide e surge a do literato. Não que o Saramago jornalista tenha simplesmente deixado de existir, mas, na ficção, os conflitos humanos e as reflexões acerca da condição humana adquirem um status universalizante. É esse Saramago o que visitamos neste trabalho. Um Saramago que, a partir da ficção, não deixa de lado as questões sociais. O intelectual que, a partir da construção de protagonista em *Manual de Pintura e Caligrafia*, revive os episódios anteriores à Revolução dos Cravos e também problematiza questões de carácter artístico.

²²Frank Carlucci (1930-2018) foi embaixador dos Estados Unidos em Portugal durante a Revolução dos Cravos. Disponível em: <<https://www.dn.pt/lusa/interior/perfil-obitocarlucci-um-americano-na-revolucao-vermelha-em-portugal-9408023.html>>

3 – APROXIMANDO A LUPA: ANÁLISE DAS OBRAS

3.1 - Dejemos Hablar al Viento

É no mínimo curioso (para não dizermos irônico) que o título de um livro escrito e publicado durante ditaduras civis-militares na América Latina possua o verbo falar. Tanto para o português quanto para o espanhol (*hablar*), a etimologia do termo é a mesma: ambos são originários do latim *fabulare*, que significa rumor, lenda ou conto.

Assim, adquire *status* simbólico que uma obra literária carregue consigo toda a carga de pedir que se deixe alguém ou alguma coisa falar justamente em um período histórico em que o silêncio imperava. Por meio do livro, Onetti fala, mesmo que impedido de estar no seu Uruguai de nascimento.

3.1.1 - “Let the wind speak”: o vento como personagem

O título da obra se conecta ao verso “Do not move. Let the Wind speak. That is Paradise”²³, presente no poema Os Cantos de Ezra Pound (1885-1972), que serve de epígrafe ao romance. O vento, a quem o título pede que deixem falar, o faz a partir de diversas formas.

A mais evidente é a tormenta de Santa Rosa, que chega a Santa María “afastando com violência a sombra noturna, agachando-se um pouco para voltar a alçar-se [...]”, (ONETTI, 1979, p. 254)²⁴ e propaga o fogo primeiramente atribuído a Colorado - nome cuja etimologia está associada à cor vermelha, das chamas, e justamente por isso suspeito do ato piromaníaco²⁵ – e que destrói a cidade imaginada por Brausen. Mas também age a partir de maneiras mais sutis, guiando, por exemplo, os aromas associados a personagens, lembranças e cenários aos sentidos de Medina, o personagem que, a despeito de haver trabalhado em diferentes profissões na primeira parte da narrativa, quase sempre que fala de si, utiliza o termo pintor, ofício geralmente associado à

²³ Não se mova. Deixe o vento falar. Isso é o paraíso. – Tradução nossa.

²⁴ Apartando con violencia la sombra nocturna, agachándose un poco para volver a alzarse [...].

²⁵ Além de o incêndio estar associado ao nome do personagem, também há outras passagens do *corpus onettiano* nas quais Colorado se conecta ao fogo. Uma delas está no conto “La Casa en la Arena”, texto publicado em 1949 no jornal argentino *La Nación* e presente também em *Cuentos Completos* (2011), no qual o médico e protagonista Díaz Grey fala sobre essa característica peculiar do personagem: “El médico recordó la historia clínica del Colorado, la ampulosa descripción de su manía incendiaria escrita por Quinteros, en la que este semidiota pelirrojo, manejador de fósforos y latas de petróleo en las provincias del Norte, aparecía tratando de identificarse con el sol y oponiéndose a su inmolación en las tinieblas maternas”, (ONETTI, 2011, p. 138-139).

exigência de um acurado senso de percepção das pessoas, do mundo e dos momentos.

A linha argumentativa da primeira parte do romance é a de um personagem cujos desejos são a vitória sobre o exílio em uma cidade desconhecida e o retorno ao seu local de nascimento. Desta forma, as experiências sinestésicas de Medina, aconselhado por Quinteros, que “disse, ou anda dizendo, que a ideia de empregar com ordem os cinco sentidos poderia levar-me a descobrir um sanmariano tão errante como eu, tão desprovido de documentos e condenado ao medo e à hipocrisia”, (ONETTI, 1979, p. 50)²⁶, o fazem ter uma relação peculiar com as essências que perfumam ou empesteam seu olfato. É significativo que o acionamento constante desse sentido se dê justamente em alguém cujo principal ofício é pintar.

Assim, constata-se a primeira manifestação desta entidade quando Medina trabalha nos cuidados do personagem idoso. Seu cheiro deixa o ambiente impregnado com os odores da morte vindoura. “O velho já estava apodrecido e era estranho que apenas eu sentisse o agridoce, tênue odor”, (ONETTI, 1979, p. 15)²⁷.

O personagem, desprovido de fala, representa o primeiro desafio do protagonista no exílio autoimposto. Ao aceitar cuidar do velho moribundo, Medina acata as ordens dadas por Quinteros e Frieda. Com o falecimento dele, não finda a necessidade de que o protagonista continue sob o jugo dos dois, afinal, necessita de dinheiro para continuar no exílio e “bastava isso e a presença de Frieda, quase sempre no último plano, alternando entre a indiferença e a provocação, para compreender que se tratava de dinheiro; muito dinheiro, (ONETTI, 1979, p. 24)²⁸.

O próximo cheiro percebido pelo personagem é aquele produzido por Teresa, a mulher que está morta e continua aparecendo nos sonhos de um Medina desterrado. O fragmento da memória de uma Teresa viva em Santa María lhe passa pelo sonho como uma brisa afetuosa. “Agora era tão suave, triste e distante como um perfume envelhecido em um lenço. Às vezes vinha, nunca se anunciava. Geralmente nos sonhos [...]”, (ONETTI, 1979, p. 41)²⁹.

Sentiu, ainda, a essência doce da prostituta Victória, que conhece na farmácia e,

²⁶ [...] dijo o anda diciendo que la idea de emplear con orden los cinco sentidos podía llevarme a descubrir un sanmariano tan prófugo como yo.

²⁷ El viejo ya estaba podrido y me resultaba extraño que sólo yo le sintiera el agridulce, tenue olor [...].²⁴ Bastaba eso y la presencia de Frieda, casi siempre en último plano, jugando la indiferencia y la burla, para comprender que se tratava de dinero; mucho dinero.

²⁸ Bastaba eso y la presencia de Frieda, casi siempre en último plano, jugando la indiferencia y la burla, para comprender que se tratava de dinero; mucho dinero.

²⁹ Ahora era tan suave, triste y lejano como un perfume envejecido en un pañuelo. A veces venia, nunca se anunciaba. Generalmente en los sueños.

depois, procura obstinadamente pelas ruas de Lavanda, nome que, apesar de remeter a La Banda Oriental, também se associa ao perfume que o conhecido arbusto exala. “Desde o encontro com a menina havia me limitado a menos de cinco cigarros por dia para fortalecer o olfato tão maltratado durante anos”, (ONETTI, 1979, p. 53)³⁰.

E, por fim quando Frieda cantarola a música Stormy Weather, composta por Harold Arlen e Ted Koehler. “Frieda tecia a manta para o são bernardo, sem falar, apenas murmurando os números do tecido, e cantarolando em voz baixa uma de suas canções favoritas: Stormy Weather”, (ONETTI, 1979, p. 91)³¹

O “tempo tempestuoso” cantarolado por Frieda antecipa o final da obra e a morte da cidade fictícia. Originalmente, a canção trata sobre o fim de um relacionamento amoroso e o quanto sofre com a o término um eu-lírico feminino: “Pois é/ a vida é ruim/ depressão e sofrimento por toda a parte/ tempo de tempestade/ tempo de tempestade/ e mal posso me recompor”, (ARLEN, KOEHLER, 1933)³². Transpondo a letra ao romance, o mesmo ambiente melancólico e triste envolve toda a história.

Se o título ordena que o vento fale, os trechos elencados manifestam a verbalização da entidade - que ao mesmo tempo é fenômeno natural e personagem - a partir de momentos distintos e sinestésicos. São alguns fragmentos os quais podem indicar pistas deixadas pelo escritor para compreender a chave do romance e poder chegar ao seu desfecho.

3.1.2- Conexões do real com o ficcional

Mesmo com todos os elementos necessários para a produção de um texto ficcional, como enredo, contexto, narrador(es), a personagem faz com que a ficção, aquele universo do fantástico, seja dotado de coerência.

No caso da bibliografia de Onetti, seus textos estão dotados desta coerência interna como se, de fato, todas as histórias fizessem parte de um único livro, ainda que de forma fragmentada. Por isso, dificilmente se pode dizer que o desfecho de uma história se deu em determinado recorte, pois alguma circunstância relatada em um texto anterior pode retornar em produções seguintes.

³⁰ Desde el encuentro con la muchacha me había limitado a menos cinco cigarrillos diarios para fortalecer el olfato tan maltratado durante años.

³¹ Frieda tecía la manta para el san Bernardo, sin hablar, apenas murmurando los números del tejido, y canturreando en voz baja una de sus canciones favoritas: Stormy Weather.

³² Oh yeah/ Life is bare/ Gloom and misery everywhere/ / Stormy weather, stormy weather/ And I just can't get my poor self together.

Ao ser indagado por Medina se conhecia Colorado, o médico Diaz Grey em *DHV* faz uma referência explícita ao conto “La Casa en la Arena”, datado de 1949, trinta anos antes da publicação do romance.

-Doutor – preguntou Medina ao despedir-se – O senhor conhece um sujeito conhecido por Colorado? Está me rondando. E algo me disseram. – Oh, história velha. Estivemos um tempo em uma casa na areia. Sujeito estranho. Mas isso acontece a muitas páginas. Centenas, (ONETTI, 1979, p. 200)³³.

E realmente, tanto para o tempo cronológico, esse que rege a vida *extradieética*, quanto para o tempo ficcional, o encontro entre o médico e o piromaníaco havia se dado anos antes.

Diz Grey estava com a garrafa, seu desencanto, a revista e a escopeta, quando o Colorado surgiu de entre as árvores e foi trepando até a casa, a mochila pendurada pelo ombro, a grande corcunda. Diaz Grey esperou até que a sombra do outro lhe tocasse a perna; alçou então a cabeça e olhou o cabelo revoltado, as bochechas magras e sardentas; se encheu de uma mescla de piedade e repulsão que haveria de conservar-se inalterada no recorde, mais forte que toda vontade da memória ou da imaginação, (ONETTI, 2011, p. 138)³⁴.

Desta forma, Diaz Grey não se reconhece apenas como leitor do texto em questão, mas também como personagem. É lícito crermos que tal relação não se tenha dado por mero acaso, afinal, o médico foi o primeiro personagem “inventado” por Brausen em *La Vida Breve* e também é protagonista do conto que, para crítica, possui indícios de que seja a primeira trama que se passa em Santa María. Assim, as duas pontas do nascimento e da destruição da cidade se unem. Em uma, o surgimento em “La Casa en la Arena”; na outra, o incêndio em *DHV*. Quão relevante essa informação pode ser para que seja compreendido o romance ora analisado? É o que tentaremos responder a seguir.

3.1.3 - Um delegado suspeito

Sempre pairam na narrativa *onettiana* os signos da dúvida e do mistério. O responsável por provocar o *flashback* no doutor Diaz Grey é Medina, que quer saber mais sobre “o Colorado”, personagem com evidentes desejos incendiários, como já explicado.

³³ -Doctor – preguntó Medina, al despedirse. - ¿Usted conoce a un sujeto al que llaman el Colorado? Lo he visto merodear por aquí. Y algo me dijeron.

-Oh, historia vieja. Estuvimos un tiempo en la casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos.

³⁴ Diaz Grey estaba con la botella, su desencanto, la revista y la escopeta cuando el Colorado salió de entre los árboles y fue trepando hacia la casa, el saco colgado de un hombro, la gran espalda doblada. Diaz Grey esperó a que la sombra del otro le tocara las piernas; alzó entonces la cabeza y miró el pelo revuelto, las mejillas flacas y pecosas; se llenó de una mezcla de piedad y repulsión que habría de conservarse inalterada en el recuerdo, más fuerte que toda voluntad de la memoria o la imaginación.

Da mesma forma que no romance, no protagonista os signos da dúvida e da incerteza também podem pairar, uma vez que, a despeito de ser detetive, também é suspeito de ser o autor de diversos crimes.

Desde a primeira parte da narrativa, sabe-se que Medina é um ex-delegado de Santa María que, ironicamente, participa de crimes em Lavanda. No entanto, em Lavanda pode livremente expressar sua arte pictórica, o que não acontecia naquela cidade, onde tinha que pintar escondido e com luz artificial. Em Santa María, pintar era um de seus segredos, seu crime. Mesmo assim parecem existir outros crimes de Medina, mesmo como delegado da cidade, (PINTO, 2015, p. 53).

Para problematizar *DHV*, Pinto (2015) investe na teoria do romance policial a fim de apontar a multiplicidade de papéis desempenhados por Medina. Desta forma, é possível inferir que o tradicional caminho empreendido por personagens nesse tipo de romance, que passa pela tentativa de resolução de um crime, não se aplica a este romance, uma vez que “o resultado final da leitura não é a solução do caso, o resultado final da leitura é o levantamento das dúvidas [...] A solução da narrativa é a abertura de possibilidades interpretativas e não de seu fechamento”, (PINTO, 2015, p. 47).

Por conseguinte, em um romance no qual o desfecho gera mais questionamentos que respostas, o protagonista também manifesta uma personalidade fragmentada e dúbia. Quando está no exílio em Lavanda é indagado por Larsen/ Carreño a razão de haver fugido de Santa María. Eis a resposta: “-Porque estava farto, porque me asfixiava, porque odiava Brausen. - E anda por Lavanda, me disseram, louco de vontade de voltar. – Sim, agora sinto falta, eu nasci lá”, (ONETTI, 1979, p. 141)³⁵. Temos aqui a confissão do motivo da fuga e o desejo pelo regresso.

Uma vez mais é possível conectar o mundo da ficção - o *intradiegético* - ao universo do real - o *extradiegético*. O contexto histórico da América Latina à época da publicação do romance era de ditadura militar, momento no qual imperava a censura a produções artísticas e intelectuais que pudessem contrariar os governos. Medidas extremas que geravam ações igualmente violentas, como a tortura e o assassinato promovidos pelo Estado, ambiente asfixiante que gera no indivíduo o ímpeto de exilar-se. De fato, a fuga de cérebros para outros países no período foi intensa. Escritores, cientistas, artistas, entre outros, exilaram-se principalmente em países da Europa, onde as condições de bem-estar social lhes permitiam continuar produzindo com liberdade e até mesmo auxiliando na denúncia dos crimes contra os direitos humanos cometidos pelas ditaduras. Foi o que ocorreu com Juan Carlos Onetti, que buscou exílio na Espanha depois de haver passado três meses preso pela ditadura uruguaia.

³⁵ - Porque estaba harto, porque me asfixiaba, porque odiaba a Brausen.

A saída para o exílio não ocorreu da mesma maneira: houve aqueles que tiveram que deixar imediatamente seu país, muitas vezes sem sequer portar passaporte ou despedir-se de parentes; houve os que foram trocados a partir de sequestros; houve os que conseguiram de certa maneira organizar a partida, alguns mesmo já com perspectiva de trabalho no exterior, como foi o caso de alguns professores universitários. Também a chegada e instalação bem como a acolhida nos países de asilo se deu de maneira diferenciada, mas todos vivenciaram o deslocamento abrupto, a interrupção forçada. Um período imediato de estar lá e cá ao mesmo tempo, (BRANCHER; SOUZA, 2008, p. 214).

Mesmo assim, para muitos, o exílio não representava a solução final, uma vez que o desejo de retornar ao país de origem permanecia. Não foi o que ocorreu com Onetti, que continuou no exílio até morrer em 1994, mas diversos exilados retornaram aos seus países após os governos haverem promulgado leis de anistia na América Latina.

Traçando um paralelo com ficção, este foi o movimento realizado por Medina, que, fugindo do ambiente “asfixiante” de Santa María (a qual podemos entender como uma referência ficcional a América Latina), busca exílio em Lavanda, porém, inventa caminhos para retornar a sua cidade de origem, pois ele “não tinha nada a ver com os lavadianos”, (ONETTI, 1979, p. 37, tradução nossa)³⁶.

É a mesma atitude de Juan Carlos Onetti durante o exílio em Madri. Quando perguntado por uma repórter o que achava da cidade, ouviu a seguinte resposta: “Filha, perdeu a viagem, não conheço Madri”, (PINTO; SILVA, 2005, p. 13). O relato desta passagem da biografia do autor foi feito pela viúva dele, que prestava auxílio em algumas atividades, como datilografar os manuscritos de Onetti, Dorotea Muhr Onetti, em entrevista a pesquisadores do Núcleo Onetti de Estudos Latinoamericanos da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e publicada no caderno de Cultura do jornal *Diário Catarinense*. Ela continuou: “É curioso que não interessava o mundo exterior. Mas quando jovem, em Montevideu, gostava de ir à praia, da natureza, do sol...”, (PINTO; SILVA, 2005). Onetti viveu com Dolly no exílio até falecer em 1994. No entanto, revisitava a Montevideu de sua juventude em cada um dos textos ficcionais que produziu até o fim de vida, seja com seu nome real, seja como Santa María, essa cidade que possui características similares com a capital do Uruguai e com Buenos Aires, na Argentina, metrópole em que ele também viveu e publicou.

Medina também procura o caminho da fantasia para retornar a sua cidade. Como ele mesmo relatou ao personagem Larsen/Carreño, estava com ódio de Brausen, o “criador de Santa María”. Tal confissão se dá a um personagem que, na narrativa, já havia morrido em outro livro de Onetti. *El Astillero*. Larsen é outro personagem peculiar

³⁶ Nada tenía que ver yo con los lavadianos.

tipicamente *onettiana*. Surge como Juntacadáveres no romance de nome homônimo publicado em 1964, dono de um prostíbulo que apenas contratava prostitutas em fim de carreira (daí o apelido mórbido e decadente). Retorna como protagonista em *El Astillero* (1961), já com o nome de Larsen e gerente geral do estaleiro em ruínas de Jeremías Petrus. É nesta obra em que o personagem supostamente morre. De certa forma “ressuscita” em *Dejemos Hablar al Viento* com o nome Carreño e dono de uma casa de encontros onde recebe Medina.

O narrador-personagem demonstra surpresa ao reconhecer Larsen:

Eu estava um pouco bêbado, e aquele homem havia morrido anos atrás. Fui sentar-me na cadeira em que havia escrito minha carta e fi-la girar oferecendo meu perfil. – Larsen?... Larsen?, murmurei com voz de funeral. – Por que não me chama Junta-cadáveres? Junta. Carreño. Vindo de você não me ofende. Falava com burla suave e distante. Removeu o silêncio apenas com um ronco. Vi remover os vermes que resvalavam do nariz até a boca. Lento e resignado, (ONETTI, 1979, p. 140)³⁷.

Medina escolhe o “morto-vivo” para confessar que se sentia asfixiado em Santa María e odiava Brausen. Trata-se de questão a ser problematizada a relação entre ambos os personagens. Medina escolhe Larsen para confidenciar os sentimentos que sentia pela cidade e seu criador, alguém cujas questões mundanas da vida, como ódio, raiva ou rancor, já não fazem mais sentido, porque morto. “Me levantei para acompanhá-lo e apesar dos vermes não me deu nojo apertar o frio de sua mão”, (ONETTI, 1979, p. 142).³⁸ Fosse Larsen um personagem dotado da potência da vida, como os demais dentro da narrativa, talvez o reencontro entre os dois seria de animosidade, uma vez que foi Medina, como delegado de polícia de Santa María, o responsável por expulsar Larsen da cidade na novela Juntacadáveres.

Mas a partir de sua condição limítrofe entre morte e vida, o ex-cáften sugere a solução ideal para que regresse: a ficção. Aconselha que Medina leia os “livros sagrados” (*La Vida Breve*), para que faça como Brausen, que invente a sua Santa María. Como se verá na segunda parte, a cidade é completamente destruída após ser incendiada. Em um primeiro momento, Colorado é apontado como culpado pelo incêndio, porém, há indícios de que, na verdade, é o próprio Medina o criminoso, associado a um parceiro de crime já anunciado desde a primeira parte: a tormenta de Santa Rosa.

³⁷ Yo estaba un poco borracho y aquel hombre había muerto años atrás. Fue a sentarse en la silla que yo había usado para escribir mi carta; la hizo girar para darme el perfil. – ¿Larsen...? ¿Larsen – murmuré, con voz de funeral. – ¿Por qué no me llama Juntacadáveres? Junta. Carreño. Viniendo de usted no me ofende - hablaba con un burla suave y lejana. Removió apenas el silencio con un resoplido. Lo vi manotear los gusanos que le resbalaban de nariz a boca. Distraído y resignado.

³⁸ Me levanté para acompañarlo y a pesar de los gusanos no me dió asco apretarle el frío de la mano.

3.1.4 - Medina e a ficção como tábua de salvação

Quando o jornalista uruguaio Omar Prego (1927-2014) comunicou ao amigo Onetti de sua intenção de escrever uma biografia sobre ele, o escritor levantou os olhos do romance que estava lendo - um do gênero policial, do italiano Giorgio Scerbanenco (1911-1969) - e respondeu da maneira irônica, como era sua característica. “Me diga, e eu? O que tenho a ver com isso?”, (PREGO, 1986, p. 09).³⁹

A resposta sarcasticamente lacônica, quase uma anedota, foi seguida de uma aula muito compacta sobre que significa ser um ficcionista, na visão do uruguaio: “- Faça como eu – me respondeu. Invente. Além do mais, tu sabes mais que eu de tudo isso. Eu não vou te desmentir. E voltou a seu livro”, (PREGO, 1986, p. 10).⁴⁰

O livro de memórias escrito pelo amigo foi publicado mesmo sem que, aparentemente, o autor tenha prestado qualquer apoio. Prego descreve as características do vencedor do Cervantes da mesma forma como o escritor parece também ter construído seus personagens: quase sempre envolvidos com alguma atividade literária, ora escrevendo, ora lendo, e levando os termos da ficção ao mais elevado nível em suas vidas. Ao que parece, Onetti transmitiu essa sua personalidade a um grande número de personagens, por isso, agem como se fossem seus herdeiros de tinta, papel e palavras.

Como se sabe, Brausen, o protagonista de *La Vida Breve* (1950) cria Santa María por sentir um sentimento de asfixia naquela sua realidade. Senta para escrever um roteiro de cinema, mas, o que imagina, na verdade, é uma grande cidade banhada por um rio na qual personagens e destinos se cruzam intensamente como se lançados ao sabor do vento. Assim, busca exílio/auxílio na ficção.

Há um velho, um médico, que vende morfina. Tudo precisa partir daí, dele. Talvez não seja velho, mas está cansado, seco. [...] O médico vive em Santa María, junto ao rio. Apenas uma vez estive lá, um dia apenas, no verão, mas recordo do ar, das árvores em frente ao hotel, a placidez como chegava a balsa pelo rio, (ONETTI, 1977, p. 18).⁴¹

O que seria um argumento de cinema acaba se convertendo em um exílio naquele

³⁹ Decime, y yo, ¿qué tengo a ver con eso?

⁴⁰ Hacé como yo -me respondió-. Inventá. Después de todo vos sabés más que yo de todo eso. Yo no te voy a desmentir.

⁴¹ Hay un viejo, un mnedico que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez sea viejo, pero está cansado y seco. [...] El médico vive en Santa María, junto al río. Solo una vez estuve allí, un día apenas, en verano, pero recuerdo el aire, los arboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río.

mundo ficcional. O texto passa a ser, dessa forma, não apenas produto do trabalho de quem tem na escrita o seu ganha-pão, mas também o próprio caminho para encontrar a salvação. Contar histórias, inventar coisas, fazer ficção para enfrentar uma existência de derrota e pessimismo para salvar a própria pele, como Sheherazade nas *Mil e Uma Noites*, assim são os personagens de Onetti.

Debaixo de minhas mãos tinha o papel necessário para me salvar, um secante e uma caneta tinteiro; e outra: Mas eu tinha inteira, para me salvar, esta noite de sábado; estaria salvo se começasse a escrever o roteiro de Stein, se terminasse duas páginas, ou uma, se quisesse, se conseguisse que a mulher entrasse no consultório de Díaz Grey e se escondesse atrás do biombo, se escrevesse uma única frase [...] qualquer coisa repentina e simples aconteceria e eu poderia me salvar escrevendo, (ONETTI, 1977, p. 41)⁴².

Esse é o mesmo conselho que Larsen dá a Medina: que crie a sua própria Santa María, essa também de ficção, que seja uma espécie de “Deus” aos moldes de Brausen. O personagem atende ao conselho e fabrica a sua Santa Maria, produz as suas próprias “vidas breves”. E isso ocorre desde a primeira página da narrativa, afinal, na primeira parte, é ele, refugiado em Lavanda, quem narra a história.

Mais do que apenas contar fatos que se passam consigo mesmo, tece comentários de ordem política, social, profissional, intelectual, entre outras. Isso ocorre, por exemplo, quando Cristiani, o dono do bar onde Medina toma café (não a bebida, mas aquilo que deveria ser a refeição, pois dois gins formam seu desjejum), sugere que ele “faça quadros para mostrar à humanidade o perigo das bombas atômicas”, (ONETTI, 1979, p. 70).⁴³

Pinto (2012) considera que “o personagem representa um leitor ingênuo à procura da pintura clichê”, (p. 14). Neste trecho, Medina é pintor e vagueia pela praia em busca da “onda perfeita” para eternizá-la com seus traços. O pintor rebate a inquirição de forma didática. “Tem razão, Cristiani, seria bom, seria melhor. Mas a humanidade não vai olhar os meus quadros. Esteja seguro. E é possível que depois das bombas comece o paraíso”, (ONETTI, 1979, p. 71)⁴⁴

O personagem ecoa o pessimismo do escritor ao mesmo tempo em que disserta sobre a necessidade de a arte expressar puramente valor estético. Medina elucida que,

⁴² Tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y una pluma fuente; y otra. Pero yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado; estaría salvado si empezaba a escribir el argumento de 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 escribía una sola frase, tal vez [...] Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo.

⁴³ Por qué no hace cuadros para mostrarle a la humanidad el peligro de las bombas atómicas.

⁴⁴ Tiene razón, Cristiani, sería bueno, sería mejor. Pero la humanidad no va a mirar mis cuadros. Está seguro. Y es posible que después de las bombas empiece el paraíso.

para ele, a expressão artística não deve atender aos objetivos do utilitarismo ou do engajamento político, ou seja, não deve servir para nada que não seja a finalidade de ser arte:

Agora eu quero uma onda, pintar uma onda. Descobri-la por surpresa. Precisa ser a primeira e a última. Uma onda branca e suja, podre, feita de neve e de pus e de leite que chegue até a costa e engula o mundo. Para isso ando pela praia, (ONETTI, 1979, p. 71).⁴⁵

Em outra passagem, quando descreve Juanina (a mulher que, ao vê-la na praia, confunde-a com um cachorro e depois passa a pintá-la para vender os quadros ao excêntrico milionário Carve-Blanco), Medina realiza comentários ao mesmo tempo políticos e artísticos.

Um dos últimos comunicados do governo de Lavanda havia proibido, com vistos e considerações plausíveis, escrever “olhos em forma de avelã” ou “de cor avelanada”. Tal como está proibido rodear, exaltar uma forma com um contorno de branco ou negro. Pintores inteligentes usam o azul cobalto ou verdes confusos que recordam fraldas. Mas o leitor merece a verdade e, além disso, todos sabemos que a verdade é sempre revolucionária. Juanina esteve me olhando com olhos de avelã, sem piscar, sem crer tão pouco nela, de todo, em mim, (ONETTI, 1979, p. 77).⁴⁶

Esse recorte demonstra questões importantes a respeito do *status* criador de Medina. Aqui podemos ver com maior assertividade que ele é, de fato, o “escritor” da história, não Brausen. Uma vez fora dos domínios da cidade criada por aquele, Medina adota para si o papel de “Deus”, de dono do destino de sua própria história e dos demais personagens. Todas as regras são criadas por ele e, sendo assim, também pode transgredi-las a seu bel-prazer. Torna-se questão interessante pontuar o diálogo que trava com a figura do leitor, para quem é uma entidade que “merece a verdade”. Mas o que seria a verdade em um texto ficcional?

Em artigo para o periódico argentino *Clarín*, Saer (2000) ressalta o caráter transgressor da narrativa *onettiana* que, ao invés de “representar a suposta realidade exterior, a instrumentaliza, fragmenta e distorce”.

⁴⁵ Ahora yo quiero una ola, pintar una ola. Descubri-la por sorpresa. Tiene que ser la primera y la ultima. Una ola blanca, sucia, podrida, hecha de nieve y de pus y de leche que llegue hasta la costa y se trague el mundo. Para eso ando por la playa.

⁴⁶ Uno de los últimos comunicados del gobierno de Lavanda había prohibido, con vistos y considerandos plausibles, escribir “ojos en forma de avellana” o “de color avellana”. Tal como está prohibido rodear, exaltar una forma con un contorno de blanco o negro. Pintores inteligentes usan el azul cobalto o verdes confusos. Pero el lector merece la verdad y, además, todos sabemos que la verdad es siempre revolucionaria. Juanina me estuvo mirando con ojos de avellana, sin parpadear, sin creer tampoco ella, del todo, en mí.

Nem realista, nem fantástica, o romance de Onetti, levanta com virtuosismo e vigor uma bandeira que, desde os tempos de Cervantes e Calderón de la Barca, talvez, havia deixado de flamular nos campos do relato, pelo menos em idioma castelhano: a de realidade da ficção, (SAER, 2006, p. 236)⁴⁷.

O tempo narratológico segue uma linha própria, assim, é muito comum que certos acontecimentos de uma obra sejam relatados em ordem distinta daquela que corresponde ao tempo *extradieético*. Um exemplo já clássico é o da morte de Larsen em *El Astillero* que, no tempo que corresponde ao exterior da obra literária, ocorreu antes que ele desempenhasse a função de cáften em *Juntacadáveres*. Assim que, para os leitores, ele morreu no primeiro livro, que foi lançado em 1961, e era proprietário do prostíbulo na obra seguinte, publicada em 1964. Apenas podemos conjecturar a confusão que pode ter causado a inversão dos acontecimentos à época da edição dos dois romances. Porém, na realidade da ficção, os fatos se desenrolam de forma coerente, assim Larsen primeiro é *michê* e, depois, é o gerente do estaleiro e morre de forma trágica no final do romance. Assim é a linha do tempo no universo de Santa María. Além disso, é comum que os dias *sanmarianos* sejam de uma tempestade furiosa, mas, ao meio dia, o sol queime de maneira abrasadora pelas ruas da cidade. Ou seja, até mesmo o tempo e o clima se convertem em entidades manipuláveis nesta realidade fictícia.

Como foram “criados” também por uma entidade fictícia, Brausen, a grande maioria dos personagens não conhece qual é a sua origem, como foi o suposto desenrolar de suas vidas até chegar àquele “presente”. Todos foram submetidos à existência melancólica e pessimista já na casa dos quarenta anos ou mais, com uma profissão e uma rotina de derrotas e desesperança. Uma das exceções é Medina:

Não se deve esquecer que Brausen me colocou em Santa María com uns quarenta anos de idade e já Delegado, já chefe do Destacamento. Houve um antecedente. Quando tinha uns dez anos e ao Príncipe Orloff como mestre, desapareci, estive no limbo até os quarenta. Falo, de anos segundo ocorre em alguns lugares; aqui, em Lavanda, por exemplo, (ONETTI, 1979, p. 34)⁴⁸.

Neste curto fragmento de memória, Medina se recorda das aulas de pintura que

⁴⁷ Ni realista ni fantástica, la novela de Onetti enarbola con virtuosismo y rigor una bandera que, desde Cervantes, desde Calderón de la Barca tal vez, había dejado de flamear en los campos del relato, por lo menos en idioma castellano: la de la realidad de la ficción.

⁴⁸ No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya comisario, ya jefe del Destacamento. Hubo un antecedente. Cuando tenía unos diez años y al Príncipe Orloff como maestro, desaparecí, estuve en el limbo hasta los cuarenta. Hablo de años según ocurre en ciertos lugares; aquí, en Lavanda, por ejemplo.

tinha com Príncipe Orloff (ele também um exilado, russo, em Santa María) e de um conselho que voltaria a ouvir anos depois (ou páginas, como se costuma dizer no universo sanmariano): - Você não tem nenhum talento. Pinte todo o lixo que lhe ocorra. Tenho que aguentá-lo por uma hora, mas o tempo passa rápido se conversarmos”, (ONETTI, 1979, p. 39)⁴⁹. De certa forma, o conselho do exilado russo é repetido por Larsen, quando sugere que Medina invente a sua Santa María. Escreve Mario Vargas Llosa em sua famosa obra ensaística sobre a poética do colombiano Gabriel García Márquez:

Escrever romances é um ato de rebelião contra a realidade, contra a criação de Deus que é a realidade. É uma tentativa de correção, mudança ou abolição da realidade real, de sua substituição pela realidade fictícia que o romancista cria. Ele é um dissidente: cria vida ilusória, cria mundos verbais porque não aceita a vida e o mundo tal como são (ou crê que são). A raiz de sua vocação é um sentimento de insatisfação contra a vida; cada romance é um deicídio secreto, um assassinato simbólico da realidade, (1971, p. 88)⁵⁰.

Em sua conhecida frase, o poeta brasileiro Ferreira Gullar (1930-2016) parece ecoar a teoria *vargallosiana*: “A arte existe porque a vida não basta”⁵¹. Desde os primórdios, a humanidade inventa histórias com o subterfúgio de entreter e, ao realizar o ato de arquitetar narrativas, adota para si o papel de divindade. Juan Carlos Onetti, o ser feito de carne, osso e dotado de potência criadora, engendra uma narrativa na qual os próprios personagens são acometidos pelos demônios da ficção ou, como prefere Vargas Llosa, a “demência luciferina”, (1971, p. 88). Este é, na visão do autor de *La Casa Verde*, o deicídio, o ato de matar Deus.

Conforme Vargas Llosa (1971), o processo de criação de uma narrativa se consiste na transformação do “demônio” em “tema”. “[...] o processo mediante o qual os conteúdos subjetivos se convertem, graças à linguagem, em elementos objetivos”, (1971, p. 90). Os demônios com os quais lidava Onetti transfiguraram-se em temas para contos e romances nos quais o pessimismo impera, porém, mesmo que aqueles já tenham se transfigurado em ficção, continuam a perseguir os personagens da narrativa de forma obstinada. Isso resulta na luta que Medina e outros heróis travam contra a realidade que os rodeia. No

⁴⁹ Usted no tiene ningún talento. Pinte toda la basura que se le ocurra. Tengo que aguantarlo una hora, pero el tiempo pasa rápido si conversamos.

⁵⁰ Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicídio secreto, un asesinato simbólico de la realidad.

⁵¹ TRIGO, Luciano. “A arte existe por que a vida não basta”, diz Ferreira Gullar. **G1**, Rio de Janeiro. 07 ago de 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>>. Acesso em: 06 jan. de 2020.

caso de Medina, essa batalha leva ao desejo de também “ser Deus”, de encontrar na ficção a sua própria salvação. Mas a segunda parte da narrativa começa com o retorno de Medina a Santa María. “O personagem observa o grande letreiro em tela que rezava: escrito por Brausen”, (ONETTI, 1979, p. 147)⁵². Nesta parte do romance, a despeito de ainda ser o protagonista, Medina já não é mais o narrador. Conseqüentemente, se na primeira parte ele tem o poder de manipular a história como bem entende, na segunda volta à condição de personagem cuja história é contada por outrem. Sobre o narrador da segunda parte do romance, conjectura Pinto (2015): “O narrador da segunda parte de DHV pode ser um narrador homodiegético, pois esse se revela no capítulo XXXIX, ‘Un hijo fiel’, parte integrante dos acontecimentos da narrativa”, (p. 53). Nesta parte temos acesso ao Medina delegado de Polícia que, apesar da condição de autoridade, tem em seu passado uma lista de crimes cometidos. Neste “presente”, ele arquiteta, junto com Colorado, o incêndio da cidade imaginária, encerrando o ciclo de textos os quais são ambientados lá.

Desta forma, seguindo os preceitos *vargallosianos*, se todo novelista é um deicida, na narrativa do autor uruguaio o “crime” é consumado em diferentes camadas. O primeiro é praticado pelo próprio ser da camada pertencente a este mundo real, aquele que assina as obras; a segunda por Brausen, o personagem ficcional que é o “criador de Santa María”, e, portanto, mata ao Deus que “Ihe deu a vida” em *LVB*; e o último Medina, que, tomado pela mesma potência inventiva, comete o deicídio contra quem o “inventou” em *DHV*.

⁵² [...] el gran letreiro en tela rezaba: escrito por Brausen.

3.2 - Manual de Pintura e Caligrafia

No romance de José Saramago, a metalinguagem domina toda a narrativa. Desde o princípio, seu protagonista, H., afirma experimentar uma nova forma do fazer artístico: pela palavra. E não apenas pelos riscos calculados de tinta em uma tela branca baseados na observação de um modelo. Por isso, a história de um pintor de retratos é entremeada pela do sujeito descobrindo-se um escritor.

Como já mencionamos acima, *Manual* é o primeiro romance editado por Saramago após uma carreira já consolidada como cronista e poeta

3.2.1 - Ut pictura poesis: H. descobre-se escritor

A caligrafia, termo presente já no título, não diz respeito tão somente ao ato de escrever, mas também ao de desenhar palavras numa folha de papel. Assim, por extensão, possui um duplo sentido: o da arte pictórica, da forma ao se rascunhar uma letra qualquer em alguma linha, e o do conteúdo, que carrega consigo uma mensagem, que forma palavras, frases, orações, parágrafos e capítulos.

Nele emblematicamente se ensaiam e se dramatizam, em simultâneo, por um lado, a preocupação com a representação/reconstrução de um real e, por outro, a preocupação com a ênfase na pluralidade ontológica ou instabilidade da própria ficção, decorrente, por exemplo, da exposição do labor criativo que acompanha o acto de escrita, (ARNAUT, 2002, p. 224).

Destarte, como o processo de construção da narrativa acha-se desnudado, o escritor/narrador/ pintor H. registra o fluxo contínuo de consciência que lhe acomete. Caso não aprove o uso de determinado termo páginas à frente, reconhece o equívoco cometido e conserta-o. Caso lhe provoque algum incômodo, detém a narrativa para que o leitor fique ciente das nuances que se formam em sua mente ao escrever o texto. É o que podemos perceber em:

Pergunto-me a mim mesmo porque escrevi que S. é belo. Nenhum dos dois quadros o mostra assim, e pelo menos o primeiro deveria apresentá-lo favorecido ou, quando pouco, dar dele uma imagem real, reconhecível, com todos os ingredientes lisonjeiros de um retrato que será bem pago. Na verdade, S. não é belo, (SARAMAGO, 1992, p. 17).

No excerto, H. descreve um de seus clientes, S., um poderoso executivo que o contrata para a pintura de um quadro seu. No entanto, mais do que apenas imortalizar a imagem do outro em uma pintura, H deseja ir além. Para ele, não basta apenas distinguir as feições externas do indivíduo, a pele, as rugas, as marcas de expressão de um sujeito

bem-sucedido. H. intenta desvendar o âmago do cliente: quer captar sua imagem real.

Quando a história é iniciada, o personagem comenta da necessidade de fazer um segundo retrato. “Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei”, (SARAMAGO, 1992, p. 05). A segunda tentativa é necessária por conta da falha cometida na primeira vez. “Se S. me fugia, ou eu não o alcançava ele sabia, a solução estaria no segundo retrato, pintado na ausência dele”, (SARAMAGO, 1992, p. 13).

H. passa a pintar o novo retrato com base em um outro quadro firmado por ele mesmo e não mais diante do cliente. Torna-se, pois, a representação da representação. Uma obsessão que começou tão logo S. adentrou em seu ateliê.

[...] percebi que tinha de aprender tudo se queria dividir nas suas minúsculas peças aquela segurança, aquele sangue-frio, aquele modo irônico de ser belo e ter saúde. Pedi muito mais do que costume cobrar, e ele concordou e deu sinal imediatamente. Mas deveria ter largado o pincel logo na primeira pose, quando me achei humilhado, sem saber de quê concretamente, sem que uma palavra tivesse sido dita: “Quem é este homem?”. Esta é precisamente a pergunta que nenhum pintor deve fazer a si mesmo, e eu fi-la, (SARAMAGO, 1992, p. 14).

Ao iniciar o segundo quadro, H. recorre a uma tentativa para se salvar, afinal, perguntar-se sobre um modelo de retrato é tão arriscado quanto pedir que um psicanalista leve mais longe seu interesse pelo cliente (SARAMAGO, 1992, p. 14). Assim, produzindo um duplo daquele que já fora duplicado, H. crê estar livrando-se da obsessão que a pergunta proibida lhe trouxe. Porém, o expediente produz um novo fracasso e agora ele se considera “[...] um pintor que errou duas vezes” (SARAMAGO, 1992, p. 14).

Os dois erros cometidos o levam a uma terceira tentativa: a escrita. A partir desse novo processo, H. compreende que, ao tentar decifrar S., acaba voltando-se para dentro de si, em um processo de autoconhecimento.

Quando assento o aparo na curva interrompida de uma letra, de uma palavra, de uma frase, quando prossigo dois milímetros adiante de um ponto final ou de uma vírgula, limito-me a prosseguir um movimento que vem de trás: este desenho é, ao mesmo tempo, o código e a decifração. Mas código e decifração de quê? Dos factos e da personalidade de S., ou de mim próprio?, (SARAMAGO, 1992, p. 61).

Conforme Thimóteo (2014, p. 283), “toda crônica (como todo romance) é um movimento de ação, tendo como ponto de apoio fundamental a busca incessante pela compreensão do homem”. Do processo de escritura, dessa busca pela sua própria compreensão, H. infere qual foi seu erro na pintura: acreditar que a verdade é captável de fora (SARAMAGO, 1992, p. 77). Além disso, compara a pintura à escritura, afinal, quem pinta um retrato não está fazendo uma representação pictórica do outro, mas de si mesmo. E na escritura? Será que o processo de imersão em si mesmo também acontece, apesar

de o código ser outro? H. chega a uma resposta ao ler *Diálogos de Roma* (1548) escrito pelo autor e pintor Francisco de Holanda (1517-1584). Na passagem da obra clássica, H. descreve a fala do personagem Messer Lactânio Tollomei, numa conversa com o pintor Michelangelo, em que relaciona a pintura à escrita.

Ora, abrindo os antigos livros, poucos são os famosos deles que deixem de parecer pintura e retábulos; e é certo que os que são mais pesados e confusos, não lhes nasce doutra cousa senão do escritor não ser muito bom debuxador e muito avisado no desenhar e compair da sua obra; e os mais fáceis e tersos são de melhor desenhador. E até Quintiliano na perfeição da sua *Retórica* manda que não somente no compair das palavras o seu orador debuxe, mas que com a própria mão saiba traçar e deitar o desenho, (SARAMAGO, 1992, p. 67).

O livro lido por H. não existe apenas no plano ficcional. Ele realmente foi publicado no século XVI após Francisco de Holanda haver participado de uma comitiva portuguesa na Itália. O romance evidencia que Saramago leu essa obra e transpos sua experiência literária ao personagem ficcional. A relação das palavras com a pintura não é fenômeno recente. Horácio em sua *Arte Poética* (20 a. C) já afirmava que “como a pintura, é a poesia”⁵³

Tal aproximação entre as duas artes se intensificou durante o Renascimento. A narrativa, a história a ser contada, deveria ser clara e bem composta.

Era necessário demonstrar a semelhança existente entre a obra dos artistas, pintores e escultores e a dos poetas e oradores. Estes se incluíam entre os profissionais liberais, status almejado por esses artistas dos séculos XV e XVI. A aproximação ou semelhança se dava pela capacidade descritiva, pela representação da ação humana através do gesto e da expressão facial. Era dessa forma que a arte pictórica poderia ser equiparada à dos poetas, (SANTOS, 2017, p. 68)

Essa é a mesma conclusão a que chega H. séculos depois. Não seria devaneio considerar que não é obra do mero acaso que ambos tenham as mesmas iniciais no nome. Como Horácio apontou a semelhança da pintura com a escrita, H. descobre esses aspectos convergentes e os utiliza para conhecer a si mesmo. Por conseguinte, se “quem retrata, a si mesmo se retrata”, (SARAMAGO, 1992, p. 79), quem escreve também a si mesmo se escreve.

Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar? Significará isto que me aproximo mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura?, (SARAMAGO, 1992, p. 80).

⁵³ Em latim: *Ut pictura poesis*

A partir disso, H. aprende outro conceito importante a respeito da escritura e também do processo de autoconhecimento: toda escrita é autobiográfica. Uma visão que pode ser um tanto quanto polêmica mas que, no caso dos romances ora analisados, se encaixa de maneira satisfatória, afinal, insurge-se da ficção um *eu* que conta a própria vida, ainda que metaforicamente.

Ao ler um de seus cinco textos a respeito de uma viagem à Itália, causa estranhamento em Adelina, companheira de H., que ele tenha nomeado seus escritos como “Primeiro exercício de viagem. Título: As impossíveis crônicas”, afinal, “como pode uma narrativa de viagem ser uma autobiografia”. H. rebate afirmando: “Insisto que tudo é biografia. Tudo é vida vivida, pintada, escrita: o estar vivendo, o estar pintando, o estar escrevendo: o ter vivido, o ter escrito, o ter pintado”, (SARAMAGO, 1992, p. 132).

No relato da viagem ao país berço do Renascimento, H. parece emular o mesmo percurso realizado por Francisco de Holanda, que foi à Itália também, e escreveu o livro lido por ele. O mesmo livro que lhe trouxe questões a serem refletidas sobre o processo de escrita. Descreve obras, pinturas, esculturas, tecerá também comentários de cunhos políticos ao criticar uma ação da polícia italiana.

Como no capítulo anterior citou a escritora belga Marguerite Yourcenar (1903-1987) afirmando que o verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo, (SARAMAGO, 1992, p. 96) no capítulo seguinte, em que produz o primeiro exercício autobiográfico, fala sobre o lugar que, para ele, é “o prêmio de termos vindo a este mundo”, (SARAMAGO, 1992, p. 100) ou, em outras palavras, define que aquele é o local onde se encontrou ou renasceu. Acrescenta-se ainda a este renascimento o próprio ato de escrever, exercício também de nascer mais uma vez enquanto indivíduo, de produzir uma nova certidão de nascimento a partir deste ato epifânico.

3.2.3 - Discussões acerca do romance auto(r)biográfico

Ocorre que, se para H. os escritos funcionam como um exercício de produção autobiográfica, para o leitor que acompanha a narrativa no universo *extradiagético* seus textos são todos ficcionais e, embora a obra carregue o nome “Manual”, não há, de fato, verniz pedagógico em suas páginas. Nesse sentido, o leitor que desejar aprender escrever ou pintar seguindo os ensinamentos de H. poderá fechar o livro de maneira decepcionada. Não há verdadeiramente ensinamentos didáticos sobre o exercício das duas artes, apenas reflexões pessoais do pintor/escritor sobre os dois processos. Daí, infere-se também da potência autobiográfica da obra, uma vez que as experiências

relatadas são contadas por aquele que as vivenciou, o personagem fruto da imaginação de Saramago.

A confusão genológica dos escritos do pintor/escritor funde-se à do próprio romance no qual a ficção se desenrola: como pode um romance ser um manual e, em suas páginas, a narrativa entrelaçar-se a construções paragrafais que remetem ao ensaio?

Aduza-se, parenteticamente, que a fluidez e o esbatimento da autoridade mais ou menos ortodoxa das categorias genológicas, implícita não apenas na coexistência de vários gêneros mais também na qual se revelara dentro de uma mesma tipologia, havia sido mais claramente anunciada na 1ª edição de *Manual* que ostentava o subtítulo 'Ensaio de Romance' O que desse modo se anunciava, trinta anos depois de uma primeira tentativa de percorrer os caminhos de *Terra do Pecado*, ainda nitidamente ensombrado, temática e formalmente, pela influência e inspiração queirosianas, era uma outra tentativa-experimentação de um gênero a cujas regras conscientemente não se prestava obediência canônica, (ARNAUT, 2002, p. 151).

Logo, se a experimentação de uma nova forma de arte era exercício de autoconhecimento para H., para Saramago também se acrescenta uma nova empreitada em gênero literário diverso daquele que o consolidou como escritor em Portugal. Se na ficção o personagem deixa a pintura em segundo plano para se dedicar à escrita, por considerá-la “[...] arte doutra maior subtileza, talvez mais reveladora de quem é o que escreve”, (SARAMAGO, 1992, p. 129), Saramago também investe em novo terreno para dizer o que a inspiração lhe dita. Destarte, o livro *Manual* se converte em um manual para o próprio Saramago.

[...] um manual enquanto repositório de coordenadas estético-ideológicas a que o autor parece sempre voltar na produção de futuros romances. Arrasou-se efetivamente o que “tirava a vista” mas instauraram-se férteis nódulos temáticos que reaparecerão, coloridos por outras mesmas tintas, no imaginário do universo saramaguiano, (ARNAUT, 2002, p.174, grifos da autora).

O autor desenvolve um universo no qual seu protagonista produz uma autobiografia. No entanto, para compreendermos a relação do Saramago/ escritor e do H/ pintor é necessário ampliarmos o leque analítico para demais questões de ordem estético-literárias e ideológicas.

É como se, apropriando-se dos processos de alteridade e de desdobramento existencial típicos dos primeiros modernistas, o autor civil se desdobrasse numa personagem literária que, traçando o seu perfil estético-ideológico, traça também o do autor que o cria – como se este procurasse em outro, e por outro, o que a si lhe pertence, construindo uma história de si a partir de um outro/H que é ele, num dissimulado jogo autobiográfico”, (ARNAUT, 2002, p. 168-169).

Taxa-se como dissimulado porque, ao passo em que o personagem desempenha a função de escritor, por sua vez, o escritor não desempenha a função de personagem

ficcional. No entanto, H. passa a refletir sobre questões ligadas à reprodução da realidade por meio da arte quando conhece S. É por causa deste misterioso personagem que o protagonista problematiza as técnicas de pintura e passa a se indagar a respeito da identidade de S. Aqui, uma vez mais conjecturamos a identidade de S. como sendo a de Saramago, não apenas por coincidirem as iniciais, mas por que “H. e S. são duas faces da mesma moeda”, (ARNAUT, 2002, p. 169). O personagem retratado toma, pois, a extensão daquele que o retrata, seu duplo.

Como afirma Arnaut (2002) há diversos momentos do texto literário em que a personalidade e a biografia do escritor civil confundem-se com a do ficcional. A infância humilde e o fato de já ter casado são dois exemplos que unem ambos os indivíduos (p. 172). Ainda, a própria ideologia política é outro ponto convergente. Tanto escritor quanto personagem identificam-se com o pensamento antifascista, mesmo que H. não tenha sido um militante político como seu amigo António, que foi preso pelo regime. No entanto, H. tece comentários sobre movimentos políticos em determinados trechos da obra.

No seu primeiro exercício de autobiografia, escreve H/ Saramago. “Alguns dias depois, quando eu já andar pela Toscana, a polícia milanesa entrará na Università degli Studi, haverá violência, feridos, prisões, gases lacrimogénios. E toda imprensa das direitas, conservadora, fascista ou fascizante exultará”, (SARAMAGO, 1992, p. 104).

O comentário se conecta às atividades do escritor português, um notório militante do Partido Comunista. Filiado em 1969, Saramago sempre deixou evidente sua orientação ideológica, mesmo em tempos quando declarar um posicionamento político poderia trazer sérios problemas de ordem pessoal. Em entrevista à jornalista Clara Ferreira Alves, do jornal *Expresso*, de Lisboa, afirmou o seguinte:

A social-democracia não é um capitalismo mais arguto, mais inteligente, atualizado, moderno, capaz de manobrar as forças sociais. A social-democracia destina-se a tornar pacífico o capitalismo, e é condição própria do comunismo destruir o capitalismo”, (SARAMAGO, 2010, p. 233).

Na ficção, H., ainda que não fosse militante e demonstra surpresa pelas supostas atividades políticas do amigo António, preso pelo regime, toma medidas para ajudá-lo a sair da prisão. António é uma das peças-chave da narrativa. É ele quem, tentado pela curiosidade, pega o segundo quadro de S. escondido no ateliê de H. e o exhibe aos demais amigos numa noite em que jantam todos reunidos. Esse segundo quadro era segredo de H., inclusive para ele mesmo a pintura se achava com uma camada protetora a mais, uma tinta negra que usou para encobrir os traços daquele

S. duplicado. H. toma por ofensa quando António pergunta: “Tu agora passaste ao abstracto? Então, os retratinhos?”, (SARAMAGO, 1992, p. 85).

O adjetivo no diminutivo, com tonalidades de desprezo, será explicado por H. páginas à frente, quando toma conhecimento da prisão do amigo e percebe que, talvez, o colega de jantares e bebidas fosse um comunista. A discussão entre os dois havia ocorrido em um momento anterior da incursão de H. pela escrita, assim, naquele momento, ainda não havia sido tocado pela reflexão, atividade recorrente quando ele passa a escrever. Ao colocar no papel suas impressões, percebe, conseqüentemente, que, do grupo de amigos, António era o mais calado e misterioso, não demonstrava maior interesse em política do que os demais. Certa vez, aconselhou-o a ler *Contribuição para a Crítica da Economia Política* de Karl Marx, mas H. não chegou a completar a leitura. Ao chamar “retratinho” a pintura duplicada, H. interpreta que António queria inferiorizá-lo.

Mas, se foi inferioridade (suponho-a, não a afirmo), talvez ele naquele momento não tivesse outra saída: a agressividade represada saltou no ponto mais fraco da muralha: do grupo, era eu então o mais vulnerável e talvez o alvo mais útil. Ambos, cada um por sua razão e com as suas razões, ficámos em mau estado. Reflecto hoje assim, e se esta reflexão não serve para outra coisa explica-me, e isso já é bom, por que foi que nunca me moveu, contra ele, irritação ou má vontade, (SARAMAGO, 1992, p. 234).

Mas por que António acharia H. o elo mais fraco da cadeia de amigos? Ora, H. ganhava a vida immortalizando nas telas os rostos de pessoas endinheiradas e bem-sucedidas. A comparação com o pintor espanhol Francisco Goya (1746-1828) foi feita pelo próprio H. em determinado trecho de seu diário. Goya, além de possuir como característica a deformação da realidade e a realização de críticas sociais, também era o pintor oficial da aristocracia espanhola do século XVIII e, após ser acometido por misteriosa doença que o deixou surdo e parcialmente cego, foi abandonado por aqueles que pintava. H. pinta a elite portuguesa do século XX. O português, quando briga com os Senhores da Lapa (os clientes não gostaram do quadro, mas mesmo assim quiseram pagá-lo; H. não quis o pagamento e discutiu para continuar com a propriedade do retrato, uma vez que, apesar de outras pessoas constarem na imagem, era ele, o pintor, seu proprietário) fica sem clientes e, conseqüentemente, sem dinheiro. Por isso, queixa-se:

E eu, que faço? Eu, português, pintor que fui de gente fina e hoje desempregado, eu retratista dos protegidos e protectores de Salazar e Marcelo e suas opressões de censura-e-pide, eu por isso protegido por aqueles que aquilo protegem protegendo-se, e portanto também protegido e protector na prática, mesmo que não nos pensamentos, eu que faço? (SARAMAGO, 1992, p. 229).

É problemática a relação dos artistas com aqueles que representam o poder estatal. Não é fato recente que pintores e escritores tenham sido nomeados em órgãos oficiais não para desempenharem as funções laborais exigidas pelo poder público, mas

sim para que tivessem acesso a um gabinete adequado, com algum conforto, e salário garantido mensalmente para que pudessem se dedicar a fazer aquilo que realmente gostavam: arte, seja escrita ou pictórica.

Ao comentar a relação intrínseca existente entre a literatura e a sociedade, Cândido argumenta que num primeiro momento os escritores brasileiros se associaram à independência do Brasil de Portugal no século XIX por conta do amparo dado a alguns por D. Pedro II.

Houve, neste sentido, um mecenato por meio da prebenda e do favor imperial, que vinculavam as letras (os literatos à administração e à política, e que se legitima na medida em que o Estado reconhecia, desta forma (confirmando-o junto ao público), o papel cívico e construtivo que o escritor atribuía a si próprio como justificativa de sua atividade, (CÂNDIDO, 2006, P. 91-92).

H. como pintor da burguesia lisboeta dependia também destas prebendas para sobreviver. Finda esta maneira de conseguir recursos financeiros, parte para o trabalho em escritório de publicidade do amigo Francisco. É encerrado em um gabinete ainda produzindo arte, mas não com os mesmos motivos estéticos de antes, que sabe da prisão de António. O amigo comunista o criticava por reduzir o valor de sua arte a mero escambo com as classes dominantes. Se para Saramago a razão de existir do comunismo é destruir o capitalismo, H. estava, até aí, indo pela contramão, eternizando com seus traços rostos das classes que oprimiam e não das que eram oprimidas.

É a partir da prisão de António que o pintor/escritor desenvolve uma maior empatia pelo amigo, deixa de vender seus quadros a burgueses e tenta ajudar o colega a ser colocado em liberdade. Neste momento conhece M., irmã de António e com quem depois inicia um relacionamento amoroso.

Há que se ressaltar também a importância dessa personagem feminina. A começar pelo fato de também seu nome estar abreviado, pois H. usurpa-lhe a completude de sua identificação por um motivo nobre.

Mas, primeiramente, é necessário explicar algo que não mencionamos, pelo menos até agora. Por que razão alguns nomes em *MPC* são abreviados, enquanto que outros não? H., S., M. são as primeiras letras dos nomes de personagens fundamentais para o desenrolar da narrativa. Quanto a isso, o próprio narrador-personagem elucida. É que para ele a inicial lhe satisfaz, assim como quando pinta com as cores que vêm em tubos (todos nomeados com a sua identificação fechada, finita) e as mistura com as cores de outros tubos, criando novas combinações possíveis e a(s) nova(s) core(s) que daí resulta(m) entra(m) na gama permanentemente instável para repetir o processo, “ao mesmo tempo multiplicador e multiplicando”, (SARAMAGO, 1992,

p. 24).

Assim, as iniciais também se tornam telas vazias as quais ele pinta, com a sua imaginação, novas combinações possíveis. “Outras pessoas aqui terão nome: não são importantes”, (SARAMAGO, 1992, p. 25). Por isso, Adelina, Olga, Francisco, Carmo, Sandra, até mesmo António, personagens já encarcerados dentro de suas definições onomásticas, se é que assim se pode dizer, encontram-se em uma instância narrativa inferior aos outros os quais são conhecidos apenas pela sua primeira letra. Desta forma, torna-se algo simbólico que o autor de *Todos os Nomes* (1997) tenha optado por esta artimanha ao publicar *Manual* 20 anos antes.

Por conseguinte, M., a irmã de António, fica assim conhecida porque H. tem o que ele define, logo após estar com ela por durante seis horas, depois de o irmão ser preso, uma “premonição”. “[...] ou um desejo indefinido, ou um voto, ou a simples superstição dos gestos propiciatórios”, (SARAMAGO, 1992, p. 240). Sentimento que de fato se concretiza ao final da narrativa, quando ambos amanhecem juntos, na mesma cama, quando o regime ditatorial cai por golpe militar.

Para Arnaut (2002), em que pese a multiplicidade genológica presente na obra,

Manual pode ser lido como uma obra do gênero “autorbiográfico”. O termo *autorbiografia* é assim utilizado para classificar o tipo de romance em que o autor-narrador se transforma em personagem, mesmo que virtualmente, dessa forma expressando a sua ansiedade relativamente à autenticidade da história que conta. *Autorbiografia*, pois, não porque claramente seja personagem da obra, não porque consideremos haver ansiedade perante a veracidade dos factos, mas porque na obra em apreço nos é possível assistir ao re-nascimento de José Saramago como autor-romancista, (p. 173).

O Saramago homem, indivíduo histórico, concebe o personagem que, a partir do plano ficcional, dará vazão aos pensamentos e anseios do sujeito real. Assim, de certa forma, por nesta obra estar em processo de renascimento - para usarmos o termo empregado por Arnaut (2002) - Saramago revisita este *Manual* para produzir suas obras vindouras, afinal, uma lição importante aprendida por H. no decurso da atividade da escrita é de que “nada se deve escrever uma vez só”, (SARAMAGO, 1992, p. 129).

Arnaud (2002) enumera personagens e situações de romances futuros os quais remetem ao *Manual de Pintura e Caligrafia*, como por exemplo M. “como mola de conhecimento, retomada numa Faustina ou numa Gracinda Mau-Tempo, mulheres companheiras de armas de homem que ensaiam um novo tempo de consciência humana e política”, (p. 174) ou ainda a mulher do oftalmologista em *Ensaio sobre a Cegueira*, a única dotada de visão em um mundo tomado pela cegueira branca.

A autora enumera também a ocorrência da manifestação do pensamento ateu do autor transposta a H., na ocorrência em que o personagem satiriza o “criador segundo de uma religião de medo que precisava de um Sexta-Feira para ser igreja”, (SARAMAGO, 1992, p. 107).

No excerto, o narrador ironiza o poder divino comparando-o ao personagem de *Robinson Crusoé*, o Sexta-feira, que, sendo um nativo de uma tribo africana, ajoelha-se perante o protagonista, europeu, branco, e revela o desejo de servi-lo por toda a vida. Assim, da mesma forma que Crusoé precisa de um amedrontado seguidor para fazer valer os seus desígnios, por extensão, o mesmo valeria a Deus. A divindade da cultura judaico-cristã voltaria como personagem no romance *Caim* (2009), onde também é pintada com as cores da perversidade.

Ó pai, chamou o moço, e logo uma outra voz, de adulto de certa idade, perguntou, Que queres tu, isaac, Levamos aqui fogo e a lenha, mas onde está a vítima para o sacrifício, e o pai respondeu, O senhor há-de prover, o senhor há-de encontrar a vítima para o sacrifício. E continuaram a subir a encosta. Ora, enquanto sobem e não sobem, convém saber como isto começou a comprovar uma vez mais que o senhor não é pessoa em quem se pode confiar. Há uns três dias, não mais tarde, tinha dito ele a abraão, pai do rapazito que carrega às costas o molho de lenha, Leva contigo o teu único filho, isaac, a quem tanto queres, vai à região do monte mória e oferece-o em sacrifício a mim sobre um dos montes que eu te indicar, (SARAMAGO, 2009, p. 78-79).

O trecho reescreve a famosa passagem bíblica em que Abraão, atendendo a um pedido de Deus, prepara o sacrifício de seu filho em “Gênesis”, capítulo 22. Diferentemente do que ocorre no Velho Testamento, no entanto, em que o Anjo do Senhor fala a Abraão que o pedido de sacrifício era um teste para comprovar seu temor por Deus, no romance saramaguiano é Caim quem impede o sacrifício ameaçando assassinar o patriarca caso leve a cabo o plano filicida.

Ao passo que o deus católico é retratado como vilão de considerável estirpe em *Caim*, em *Manual* aparece nas reflexões de H. com tonalidades mais suaves, ainda que a visão egocêntrica da deidade seja registrada pelo pintor/escritor/narrador. “Dizem que Deus escreve direito por linhas tortas, e eu diria que essas são precisamente as que ele prefere, em primeiro lugar, para mostrar o seu virtuosismo, a divina habilidade prestidigitante”, (SARAMAGO, 1992, p. 194). O comentário irônico veio logo após tomar ciência de que seus exercícios autobiográficos não mais serão publicados pelo amigo Carmo, editor, que, por ter acabado o relacionamento com Sandra, também perdeu a vontade de tornar livro os escritos de H. Apesar de os desígnios divinos aparentemente serem contrários à continuidade da imersão de H. pela caligrafia, ele persistirá, pois “[...] estas páginas existem, e o meu trabalho ainda não acabou”, (SARAMAGO, 1992, p. 194).

De fato, o desejo de H. se realiza também na vida de Saramago, tendo em vista que a carreira do escritor durou até 2014. “Que quero eu? Primeiramente, não ser derrotado. Depois, se possível, vencer”, (SARAMAGO, 1992, p. 15).

4 – Medina e H. se encontram: à guisa de conclusão

Nesta parte de nossa análise nos debruçaremos sobre as aproximações entre os dois protagonistas dos romances. H, de *Manual e Pintura e Caligrafia*, e Medina, de *Dejemos Hablar al Viento*. Ainda que pertencentes a universos literários distintos, são frutos da imaginação de autores de uma mesma época e de um mesmo contexto histórico, a virada da década de 1970 para 1980.

Saramago e Onetti estão, nessa época, em fases diferentes tanto de sua vida pessoal quanto profissional. Saramago inventava-se artisticamente, enveredando para outro caminho literário. Da produção de poemas, contos e crônicas parte para a escritura de romances. Por isso, parece-nos muito conveniente que sua “primeira” obra funcione, como o próprio título diz, como um *Manual*. Escrevemos *primeira* entre aspas porque, na realidade, *Manual de Pintura e Caligrafia* não é o pioneiro na bibliografia do português. Quando jovem, escreveu dois romances: *Terra do Pecado*, de 1947, e *Claraboia*, terminando em 1953, mas publicado por familiares em 2011 (o primeiro livro póstumo, portanto). Foram, pois, obras inaugurais que, como acontece com muitos escritores, permanecem esquecidas, muitas sequer conhecem a fase da publicação.

Manual é, portanto, o primeiro romance publicado já em sua fase madura como escritor. Por isso, ao menos para o próprio Saramago, o texto adquire, de fato, importância pedagógica para que amadureça enquanto romancista.

O final da narrativa torna-se simbólica para este recomeço. Na ficção, assim como na vida real, Portugal saía de um longo período da ditadura. H. comemora com M. o novo dia que nasce e o futuro totalmente incerto, mas ainda assim otimista, que se descortina. “[...] a cidade, oh a cidade, ainda noite por cima de nossas cabeças, mas já uma claridade difusa ao longe”, (SARAMAGO, 1992, p. 277).

Será H. a partir desse momento, um pintor/escritor mais engajado, devido ao novo clima político que se inicia? É uma pergunta que a narrativa deixa em aberto. Conforme Dantas (2014, p. 181), o engajamento artístico é o tema do romance *Claraboia*, configurado em seu protagonista, Abel, que funciona como um precursor de H. “Esse movimento entre a inação e a tomada de consciência social é um dos conflitos essenciais dos personagens de José Saramago”, (DANTAS, 2014, p. 181).

Visando a uma nova forma de se expressar, H. escreve capítulos de um romance, como forma de autoconhecimento. Também se envolve com M., irmã de António, preso pelo regime salazarista. O movimento de consciência social citado por Dantas (2014) encontra consonância na fase em que H. usa a escritura para se expressar e se envolve com a tentativa de libertação do amigo militante político de esquerda e a irmã dele, ela

também uma ex-presença política. Com isso, surge um novo H., aquele que escreve e aquele que intenta mais uma vez retratar.

Mas esse pintor que se redescobre não é o mesmo de outrora, o que vendia retratos às classes dominantes lisboeta, nem o que, ao indagar-se sobre um cliente, pinta um segundo retrato daquele como tentativa para compreendê-lo, como fez com S.

Isto posto, inicia o seu autorretrato com o mesmo rigor técnico e estético com que havia iniciado na escrita.

E agora, o retrato, o auto-retrato, a autópsia, que significa, em primeiro lugar, inspeção, contemplação, exame de si mesmo. A este lado, o espelho; a este lado, a tela. Eu entre os dois, como o rotífero entre duas lâminas de vidro, pairando na sua última gota de água, para ser observado ao microscópio. [...] A tela está ainda branca. É ela própria um outro espelho coberto de pó. Diria que o meu rosto está já pintado por baixo de uma camada compacta que vai ser preciso levantar. Torno a dizer que o pincel é assim como um bisturi. Será também uma navalha, um raspador, e porque não uma picareta? Isto é também um trabalho de arqueologia, (SARAMAGO, 1992, p. 275).

Em um ensaio publicado em 1998 na *Revista Cult*, Saramago problematiza a entidade assim nomeada de *narrador*. De acordo com seus apontamentos, essa instância presente nas obras ficcionais, na verdade, não existe. Afirma também que, em suas obras, quem conta a história é sempre ele, o indivíduo real. À guisa de argumentos, afirma que em outras manifestações artísticas, como na pintura, não existe narrador intermediando a obra e quem a aprecia visualmente. Desde todo o processo, é sempre o pintor a transformar uma tela branca em arte e, depois, quem a observa fecha a tríade mencionada por Candido (2016): do autor, da obra e do público.

Segundo Saramago:

O autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. Não foi simplesmente para chocar a sociedade do seu tempo que Gustave Flaubert declarou que Madame Bovary era ele próprio. Parece-me, até, que, ao dizê-lo não fez mais do que arrombar uma porta desde sempre aberta. Sem faltar ao respeito devido ao autor de *Bouvard et Pécuchet*, poder-se-ia mesmo dizer que uma tal afirmação não peca por excesso, mas por defeito: faltou a Flaubert acrescentar que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, casa, rua e cidades imaginadas, tanto faz. Porque a imagem e o espírito, o sangue e a carne de tudo isto, tiveram de passar, inteiros, por uma só pessoa: Gustave Flaubert, isto é, o autor, o homem, a pessoa, (SARAMAGO, 1998, p. 27).

A postura adotada por Saramago no ensaio é no mínimo polêmica, no entanto, serve para analisá-la tendo-se como perspectiva o romance ora pesquisado. Se o narrador/escritor H. nada mais é que a instância fictícia de um Saramago homem, os apontamentos que realiza no universo *intradiegético* se relacionam às opiniões de seu criador. Saramago está em cada palavra, cada vírgula, cada pensamento e reflexão de

H., pois esse é ele mesmo. Por isso, o H. que passa pelo processo de metamorfose significa, da mesma forma, o Saramago transitando pela mesma fase.

Logo, é simbólico que o romance se encerre, de certa forma, ampliando o horizonte de expectativas que se avizinha. O livro seguinte publicado por Saramago será *Levantado do Chão*, em 1979, este com teor notadamente engajado, a começar já pela sua epígrafe, dedicada à memória de dois militantes comunistas assassinados pela PIDE, a polícia política da ditadura salazarista.

Por sua vez, Juan Carlos Onetti estará, quando da virada da década, em outro momento de sua vida. Já era, à altura da publicação de *Dejemos*, escritor consagrado na América Latina e na Europa. Seria premiado no ano seguinte, 1980, com o Prêmio Cervantes por conta do livro publicado um ano antes.

No entanto, um horizonte de expectativas positivo na vida daquele que é conhecido como o autor da “desesperança ou da esperança sem futuro”, (SILVA, 2010, p. 33) dificilmente poderia ser encontrado. Por isso, já na fase final da vida, recolhe-se em um apartamento em Madri com a esposa Dolly e de lá dificilmente sai.

Nesta fase, após a publicação de *DHV* dedica-se à publicação de contos curtos. É deste momento que escreve textos consagrados pela crítica como “Presencia”, “Jabón”, “Luna llena”, “El gato” e tantos outros que, a despeito das poucas páginas - muitas contam com apenas algumas linhas - não devem em nada esteticamente a outros textos longos do escritor. Não apenas Onetti aparenta preparar-se para o fim eminente - afinal, no exílio espanhol já estava na casa dos 70 anos - parece que prepara também seus personagens para o fim derradeiro. É em *Dejemos* que a cidade de Santa María é incendiada pelo protagonista Medina. O fogo consome o espaço que aparecia em textos do escritor havia já mais de 30 anos.

Aparentemente, esse havia sido o fim melancólico da urbe, espécie de transmutação de Buenos Aires e Montevideu ou qualquer outra metrópole localizada às margens da bacia do Rio da Prata, por onde tantos personagens icônicos haviam arrastado sua alma derrotada. Com tantos personagens cientes de sua existência melancólica, seria mais que natural que Santa María, ela também uma espécie de personagem da narrativa, encontrasse o seu fim.

Porém, nesse universo onettiano, as mortes não são, de forma alguma, um fim em si mesmo. Larsen, ou o fantasma dele, conversa com Medina e lhe dá a dica para retornar à Santa María; volta uma vez mais, em um dos últimos contos de Onetti, “La Araucaria”, como o padre Larsen. O mesmo se passa com Santa María que, como a Fênix da Mitologia Grega, morre pelas chamas e, das cinzas, retoma à vida.

Esse retorno da cidade imaginária se dá no livro com o sugestivo título *Cuando ya*

no importe, último romance do uruguaio, publicado em 1993. “O que antes eram duas palavras, agora é uma, que nomeia a cidade dividida em três partes. ‘Santamaría Vieja’, ‘Santamaría Nueva’ e ‘Santamaría Este’, (PINTO, 2007, p. 83).

Este veio de esperança com o qual as narrativas são encerradas é um dos aspectos que as torna semelhantes. Na narrativa portuguesa, o fim da ditadura salazarista pela Revolução dos Cravos abre um futuro novo; na uruguaia, o incêndio da cidade possibilita seu surgimento com uma nova formação, mas ainda assim resguardando suas características de antanho.

Ademais, na compleição psicológica das personagens, há a preocupação estética com o valor de sua arte. Se Medina procura pela praia a onda perfeita, H. tenta várias vezes pintar o retrato perfeito. Com a falha, parte para outro processo de comunicação artística, a escritura. “Mas o jogo complicou-se, e agora sou um pintor que errou duas vezes, que persevera no erro porque não pode sair duas vezes dele e tenta o caminho desviado de uma escrita cujos segredos ignora: decifrar um enigma com um código que não conheço, (SARAMAGO, 1992, p. 14). Medina também busca um recomeço pelas vias da ficção, o fragmento de *La Vida Breve* que Larsen tira do bolso e lhe entrega, como se desse a chave da prisão a um enclausurado.

O conceito de mimese, problematizado por Aristóteles em sua *Poética* mais de 300 anos antes de Cristo, na qual trata sobre a representação de um recorte da realidade dentro de uma obra ficcional, encontra uma nova perspectiva a partir dos dois romances ora analisados. Em que pese ambos tratarem de questões existenciais a partir de uma perspectiva autorreflexiva, na qual o processo de escrita é revelado ao leitor, essa forma de escrita não chega a ser uma novidade, tendo em vista que romances como *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, *A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*, de Lawrence Stern e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, já apresentam essa técnica narrativa na qual o leitor é convidado pelo narrador/escritor a participar ativamente do processo de composição textual. Porém, Arnaut (2002), fazendo a leitura de Wayne Booth, reconhecendo a recorrência de tal expediente, afirma também que “a profusão da prática da auto-consciência narratorial se confinava, quase que exclusivamente, aos romances cómicos, aos facetos e aos satíricos também, e não como hoje acontece, a romances de natureza seriamente diversa”, (p. 223).

Partindo-se da leitura que Arnaut faz de Manual é possível analisar *DHV* a partir da mesma perspectiva de representação da realidade. Abordando a questão da mimese a partir da perspectiva de Linda Hutcheon na obra *Contingent Meanings. Post-modern Fiction, Mimesis, and the Reader*, a pesquisadora portuguesa elenca a mimese de produto, aquela em que o leitor participa da obra de forma passiva, reconhecendo “as

similaridades entre os objetos e os sujeitos da realidade imitada e os presentes na obra literária”, (ARNAUT, 2002, p. 224) e a mimese do processo, essa mais sofisticada, uma vez que “confronta o leitor com a exposição dos códigos segundo os quais deverá nortear a sua aproximação com o texto”, (ARNAUT, 2002, p. 224).

Em outras palavras, na mimese do processo, o leitor é intimado pela instância narrativa a ser um partícipe deste processo de elaboração fictícia, de forma a ser, por assim dizer, um coautor. Esta técnica aparece nas duas obras de forma latente. Em ambos os textos o processo de escrita converte-se também em personagem. H. chama o leitor a ser testemunha de seu renascimento artístico. Note-se que, no plano ficcional, fica a expectativa de que ele mostre seus escritos a M. “E um dia destes dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres’. ‘Segredos?’, perguntou ela, sorrindo. “Não. Papéis. Coisas escritas”, (SARAMAGO, 1992 p. 277), no entanto, neste universo do “real” o leitor torna-se cúmplice dessas coisas escritas por H., que é por extensão, Saramago. Já Medina, narrador da primeira parte de *Dejemos*, e o narrador em terceira pessoa da segunda parte, também despojam as entranhas do texto fazendo com que o leitor seja convidado a ser partícipe do jogo narrativo, relacionando determinados trechos do “presente” a um “passado” do universo fictício.

Por fim, é possível afirmar que os dois romances representam uma espécie de metáfora da criação literária, uma vez que o tema principal é o próprio ato criador. Medina “inventa sua Santa María” e faz com que seja consumida pelo fogo; H. realiza uma incursão de autoconhecimento também a partir da ficção. Ambos, mesmo que pertencentes a espectros distintos do universo literário, ecoam as vozes de seus próprios criadores.

5 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Juan Carlos Onetti:

ONETTI, Juan Carlos. **Dejemos Hablar al Viento**. Barcelona: Bruguera Alfaguara, 1979.

ONETTI, Juan Carlos. **El Pozo**. Montevideo: Arca, 1965.

ONETTI, Juan Carlos. Presencia. **Cuentos Completos: 1933-1993**. Buenos Aires: Alfaguara, 2011. p. 413-420.

ONETTI, Juan Carlos. La Piedra en el charco. **Marcha**. Montevideú, 27 out. 1939. p. 2-2. Disponível em: <<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/1834>>. Acesso em: 08 set. 2019.

ONETTI, Juan Carlos. **La Vida Breve**. Barcelona: Edhasa, 1977.

Sobre Juan Carlos Onetti

AINSA, Fernando. **Las Trampas de Onetti**. Montevideú: Editorial Alfa, 1970.

AINSA, Fernando. **Raíces populares y cultura de masas en la nueva novela narrativa hispanoamericana**. In: Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, v. 28, 1, 1999, p. 75-86.

BORGES, Ana Inês Larre. Juan Carlos Onetti: el exilio antes del exilio. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto (Org). **Os Anos de Onetti na Espanha**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010. p.91-104.

DOMÍNGUEZ, Carlos María. **Construcción de la Noche**. Montevideo: Cal y Canto, 2009.

FERNÁNDEZ, María Dolores. El caso Onetti: del exilio y otras presencias. **Monteagudo**: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría Literaria. Murcia. n. 14. p. 109-118. 2009. Disponível em <<https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/105941>>. Acesso em 25 set. 2019.

FUENTES, Carlos. **La Gran Novela Latinoamericana**. Madrid: Alfaguara, 2012.

IMBERT, Enrique Anderson. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Fondo de Cultura Económica; México, 1954.

Marcha: Trinchera Antifascista. **Marcha**. Montevideú, 23 jun. 1939. p. 5-5. Disponível em: <<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/1852>>. Acesso em 01 de set. de 2019.

MENTON, Seymour. **La Nueva Novela Histórica de la América Latina: 1979- 1992**. México: FCE, 1993.

PINTO, Ana Carolina Teixeira. Onetti e Bacon: um estudo para Dejemos Hablar al Viento. **Landa**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p.1-7, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/177203>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

PINTO, Ana Carolina Teixeira. **História Secreta de Dejemos Hablar al Viento, de Juan Carlos Onetti**. f. 324. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura Florianópolis, 2016.

PREGO, Omar. **Juan Carlos Onetti**: perfil de un solitario. Montevideú: Trilce, 1986.

ROJO, María Izquierdo. **Onetti, el hombre de la cara aburrida, y el fracaso existencial**. Granada. Letral, n 2, 2009. p. 52-76.

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

SHAW, Lewis Donald. **Nueva Narrativa Hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo**. Madrid: Cátedra, 2008.

SILVA, Marcos Roberto da. Cuando entonces: quando os nomes são no name. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto. (orgs). **Os Anos de Onetti na Espanha**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010. p. 33-37.

VERANI, Hugo. **Onetti y el Palimpsesto de la Memoria**. In: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen 2, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 725-732.

VILLANUEVA, Darío. **Traectoria de la novela hispanoamericana actual**: del realismo mágico a los años ochenta. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

De José Saramago

SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Org. e sel. de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. SARAMAGO, José.

Folhas Políticas. Porto: Porto Editora, 2015.

SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e Caligrafia**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SARAMAGO, José. **O Ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, José. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SARAMAGO, José. O autor como narrador. **Revista Cult**, Rio de Janeiro, p.25-27, dez. 1998.

Sobre José Saramago

ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, Máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina, 2002.

CHAUVIN, Jean Pierre. **José Saramago e a Poética do Desnorteio**. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/jose-saramago-e-a-poetica-do-desnorteio/>. Acesso em: 06 out. 2019.

CARVALHO, António. O Simples Contados aos Suecos. **Diário de Notícias**, Lisboa, ano 134, n 47. 376, 8 dez. 1998. Artes & Multimedia, p. 34.

COSTA, Horácio. **José Saramago e a tradição do romance histórico em Portugal**. In: Mar aberto. São Paulo: Lumme Editor, 2010. Vol. 1. 40. p. 142- 153, dez/fev. 1998/1999.

COSTA, Horácio. **O Despertar da Palavra**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-despertar-da-palavra/>. Acesso em 7 set. 2019.

DANTAS, Gregório Foganholi. Tempo de deserto: literatura e engajamento em Claraboia, de José Saramago. **Navegações**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p.175-182, jul- dez. 2014. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1983-4276.2014.2.16356>.

REIS, Carlos. José Saramago e o Romance como Ensaio. In: MEDEIROS, Paulo de; ORNELAS, José (org.). **Da Possibilidade do Possível: Leituras de Saramago**. Utrecht: Portuguese Studies Center, Faculteit Geesteswetenschappen, University of Utrecht, p. 267-274, 2007.

THIMOTEO, Saulo Gomes. **“Está lá tudo”**: o constructo literário nas crônicas de José Saramago. 2014. 282 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

De teoria e sobre teoria

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo; Ática, 2006.

COUTINHO, Eduardo. **Literatura Comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, 130 p.

COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada: Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional**. Revista Brasileira de Literatura Comparada / Associação Brasileira de Literatura Comparada – v.1, n.23, 2013.

CUNHA, Maria Zilda; BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. No Labirinto dos Tempos, a Reinvenção do Leitor. In: JUNIOR, Benjamin Abdala (org). **Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia**. Cotia: Ateliê Editorial, 2014. 287-304.

LLOSA, Mario Vargas. **García Márquez: Historia de un deicidio**. Barcelona: Barral Editores, 1971. 667 p.

ROVIRA, José Carlos. **La Pretensión Postmoderna**. In: Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, v. 28, 1, 1999.

Outros textos

ANDRADE, Carlos Drummond. Procura da Poesia. In: **Antologia Poética**. 65^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ARLEN, Harold; KOEHLER, Ted. Stormy Weather. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VE5_fDmPt0w>. Acesso em 02 dez. 2019.

BRANCHER, Ana; SOUZA, Fabio Francisco Feltrin de. Políticas na exterioridade: Notas sobre o exílio de escritores latinoamericanos. **Esboços**, Florianópolis, v. 15, n. 20, p. 205-221, 2008.

CANDIDO, Antonio. A Literatura na Evolução de Uma Comunidade. In: **Literatura e Sociedade**. 9. ed. RJ: Ouro Sobre Azul, 2006.

SANTOS, Rogéria Olimpio dos. Michelangelo Buonarroti por Francisco de Holanda. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens**, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p.52-70, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/28040>>. Acesso em: 07 jan. 2020.

Anexo 1 – Entrevista de Dolly Onetti aos pesquisadores do Núcleo Onetti

DC CULTURA

SÁBADO, 10/09/2005 13

ENTREVISTA

Conversa COM DOLLY

Viúva de Onetti fala sobre sua prisão, o exílio, as leituras preferidas, as bibliotecas perdidas e sobre a felicidade que vinha com a escrita

POR ANA CAROLINA T. PINTO E MARCOS R. DA SILVA*

A violinista Dorotea Muhr, ou Dolly Onetti, como é mais conhecida, é infatigável divulgadora da obra de seu marido, o escritor Juan Carlos Onetti. Sempre bem disposta, Dolly acompanha jornadas e homenagens dedicadas a seu marido. Em maio último, assistiu os trabalhos sobre Onetti apresentados na Universidade Católica Argentina por membros do Núcleo Onetti de Estudos Literários Hispano-americanos, da UFSC. No dia seguinte, os recebeu em sua casa, em Buenos Aires, para uma entrevista. Na biblioteca do velho casarão, em meio de muitos gatos, Dolly falou um pouco de sua vivência ao lado de um dos maiores escritores da literatura mundial. A seguir, se reproduz um trecho da entrevista.

Pergunta – O que há de novo quanto às edições da obra de Onetti?

Dolly Onetti – No Brasil, a Editora Planeta lançou *A vida breve* e está lançando *Junta-Cadáveres*. Na Alemanha, acaba de ser lançada a obra completa de Juan em cinco volumes. Também será editada a obra completa na Espanha, pelo *Círculo de Lectores*, em três volumes. É fantástico que a obra completa esteja disponível, tanto em alemão como em espanhol. Hoje em dia, o que acontece é que

raramente se encontram exemplares nas livrarias de Argentina e de Uruguai. Há alguns, mas muitos são piratas. Os livreiros dizem que não trazem os livros da Espanha, pois ninguém iria comprá-los, já que são muito caros. Mas tudo bem, o importante é que sejam lidos. Além do mais, não se pode fazer nada, pois eles agem impunemente. Vendem quantidades... Carmen Balcells, agente de Juan (já se aposentou, mas continua vigiando tudo) mandou-lhes uma carta

dizendo que deviam ter vergonha de fazer tal coisa, mas...

Pergunta – Onetti foi detido na época da ditadura no Uruguai...

Dolly – Sim, da primeira vez que foram lhe prender, não sabiam bem onde morávamos e quem era ele. Acordaram toda a vizinhança, e foi possível sair antes que nos encontrassem. Creio que isso lhe salvou a vida, pois se os militares o tivessem arrancado da cama às quatro da madrugada, posto um capuz na cabeça e jogado na prisão, ele teria tido um ataque. Depois, quando foi preso, me chamaram à delegacia porque queriam saber o motivo pelo qual todos protestaram contra sua prisão, até internacionalmente, e se eu havia dito que o estavam maltratando. Ele achava que sairia em seguida. Eu quis ir com ele, mas é claro que não me deixaram. Ficou três meses.

Pergunta – Sabe-se que, em Madrid, onde se auto-exilou e morreu durante quase 20 anos, Onetti não gostava de sair de casa. Que desculpa dava para isso?

Dolly – Não precisava de desculpas. Falava que não queria e pronto. Eu era sua "escrava" absolutamente para tudo. Ele só saía quando era obrigado, reclamava,



Dolly Onetti no apartamento em Buenos Aires e, no detalhe, um rascunho de um texto do escritor

mas ia. E ele ia por toda Madrid, de táxi, lendo, não olhava nada. Certa vez uma repórter lhe perguntou o que sentia por Madrid, ele disse: "Filha, perdeu a viagem, não conheço Madrid". E fazia um ano que vivia lá. É curioso, não lhe interessava o mundo exterior. Mas quando jovem, em Montevideu, gostava de ir à praia, da natureza, do sol...

Pergunta – Quais eram as leituras preferidas de Onetti?

Dolly – Lia Faulkner, Céline, seus preferidos, mas lia de tudo. Lia Nietzsche, Heidegger e até a Bíblia. Quando me conheceu, me recomendava muitos norte-americanos: Hemingway, Fitzgerald... Em Madrid, eu percorria a Costa de Mollano, um lugar encantador, com várias casinhas pintadas de verde, com muitos sebos. Quando eu lhe mostrava os livros compra-

dos, ele dizia: "Esse já li", "esse você já me trouxe três vezes". Além disso, levava para ele muitos romances policiais. Juan lia enorme quantidade. Comprei-lhe Laura, de Vera Caspary, e o leu 10 vezes.

Pergunta – E a biblioteca de Onetti...

Dolly – A biblioteca está lá, em Madrid. Ele teve três bibliotecas em sua vida. Cada vez que deixava uma mulher, deixava uma biblioteca. Me disse: "Na próxima, você vai, pois eu fico com a biblioteca". Ele teve uma na Argentina, outra no Uruguai e outra que eu lhe formei de tanto comprar livros e de livros que lhe enviavam. Com o tempo as coleções inteiras.

Pergunta – Como era o processo de escritura de Onetti?

Dolly – Quando lhe dava vontade, ele escrevia no que fosse, em qualquer coisa. Mas nas sextas-feiras à noite, por exemplo, escrevia toda *A vida breve*. Sentia-se bem ao saber que trabalhava a semana inteira e que teria essa sexta-feira para escrever. Eu lhe colocava alô lápis, porque ele só escrevia a lápis... Tomava meia benzedrina e bebia uma jarra com a metade de vinho e a metade de água. Nas entrevistas fumava e bebia; para escrever era o mesmo. Ele dizia: "Se não posso continuar bebendo não vou poder escrever". Quando já estava aposentado, escrevia quando queria, sentado ou na cama.

Pergunta – Algum personagem onettiano foi motivado por pessoas reais?

Dolly – Certa vez, Juan estava em um bar e ouviu quando alguém perguntou: "Junta veio?". Juan ficou sabendo que Junta era Junta-Cadáveres, um cara que juntava prostitutas velhas, feias como cadáveres. Ele realmente existiu. Houve outra ocasião em que Juan queria arrecadar dinheiro para que um amigo pudesse comprar presentes para seus filhos, e ele disse que quem doou mais dinheiro foi "Junta-Larsen", o autêntico Larsen, de *Junta-Cadáveres*.

Pergunta – Onetti alguma vez expressou o desejo de escrever sua autobiografia?

Dolly – Não, isso não lhe interessava. E há poucas biografias dele. Uma que odeio é a de Maria Esther Gilio. Porque foi um escândalo. Fizem entrevistas com pessoas que indicamos e que podiam falar de Juan de boa fé. Mas quando foram entrevistar a irmã de Juan, por exemplo, levaram-lhe seu uísque predileto e ela falou demais. Quando li o livro, quase morri. Ainda bem que Juan não passou da primeira página, já no início se lia algo semelhante a: "Esse menino que brincava de bola de gude, com essa mesma mão iria escrever...". "Que bregal" disse Juan, e jogou o livro longe.

Pergunta – De que maneira se relacionava com a sua obra?

Dolly – Juan escrevia... A felicidade para ele era o momento da escrita. Todo o resto: fora! O passado era passado, não interessava. Odiava ler seus textos. Ele sempre dizia: "Se volto a ler algo e me parece que está muito bem, então penso: nunca escreverei tão bem; e se está mal: o que foi que eu deixei de arrumar?". Há uma carta sua, de muitos anos atrás, na que dizia estar chateado, pois tinha que ler as provas para a publicação de seus primeiros livros. Parecia-lhe espantoso. Isso é um pouco como o cachorro que se debruça sobre seu próprio vômito, como ele mesmo falava. Para Juan existia o presente, era escrever e tchau.

* Pesquisadores do Núcleo Onetti e alunos da Pós-graduação em Literatura da UFSC



Anexo 2 - Coluna La Piedra en el Charco

EL UNIVERSO DE WILLIAM FAULKNER



En el universo de Faulkner el hombre sólo aparece aplastado. No hay en él, precisamente, lo que, sujeto al valor, al precio, al sujeto, a pesar de sus mundos de sus primeros libros. Pero hay un "Kontin" románico, línea, deriva de todos estos accidentes y semejanzas, como a nuestro detrás de una sala de estancias hercúlicas. Una obsesión, obsesión a golpes con el que hace callar; por lo que siempre detrás de los hombres, siempre la misma historia, siempre la misma historia.

En el universo de Faulkner, es otro que un cuadro de Picasso es cada vez más "una tela" y, cada vez más, la historia de un descubrimiento al jalar que señala el paso de una época. En literatura, el mundo de la novela es significativo, ya que, de todas las artes (y no sólo la novela), es la novela el género nuevo gobernado, aquel donde el territorio de la totalidad se encuentra más limitado. Cada uno de los Karamazov, las lunas periódicas, de milán a Dostoyevsky y a Balzac, se puede fácilmente llevarse como libro luego de las bellas novelas paralizadas de Faulkner. Y lo esencial no es que el artista, que ordena en función de hacer ficción, busque de más en más apegarse a su arte. Algunas grandes novelas fueron para su autor, antes que nada, la creación de la única cosa capaz de sumarlo. Y así como Lawrence se "enfrenta" con la sexualidad, Faulkner se enfrenta en el irremediable.

Una fuerza sería, a veces épica, flujo de él desde que logra enfrentar a sus leones, sales con lo irremediable. Y puede ser que lo irremediable sea su único escape: puede ser que, para él, nunca se trate de otra cosa que de "fuerza" aplastar al hombre. No nos cansamos ninguna sorpresa saber que Faulkner imagina sus escenas antes que a sus personajes; que la obra sea para él un una, historia, algo desconocido, lo determina situaciones trágicas, sino, por el contrario, que aquella provenga del drama, de la oposición o el apuntamiento de personajes desconocidos, y que la imaginación sólo le sirve para hacer, idénticamente a los personajes, hacer las situaciones, concebidas con anticipación.

NUESTROS TIEMPOS

UN escritor, un artista, un hombre en su tiempo y en su espacio, en su historia y en su cultura. Nunca que un escritor sea un hombre en su tiempo y en su espacio, en su historia y en su cultura. Nunca que un escritor sea un hombre en su tiempo y en su espacio, en su historia y en su cultura.

Por Periquito El Aguador

La Piedra en el Charco

La revista "Lectura 33", editada por el Club de la Prensa de Montevideo, ha publicado una encuesta sobre temas literarios. En ella se preguntó: "¿Cree usted que se puede escribir algo nuevo en la literatura, en un momento de crisis como el actual?"

CUANDO un escritor se pregunta si se puede escribir algo nuevo en la literatura, en un momento de crisis como el actual, se enfrenta a una interrogante que no tiene una respuesta sencilla. El escritor se enfrenta a una interrogante que no tiene una respuesta sencilla.

EUROPA y la Literatura Americana

Desarrollados van, clarísimamente, algunos de nuestros jóvenes escritores. En política, que en su caso americanista, no es una cultura americana, de una cultura americana, de una cultura americana.

El escritor, el artista, el hombre en su tiempo y en su espacio, en su historia y en su cultura. Nunca que un escritor sea un hombre en su tiempo y en su espacio, en su historia y en su cultura.

El escritor, el artista, el hombre en su tiempo y en su espacio, en su historia y en su cultura. Nunca que un escritor sea un hombre en su tiempo y en su espacio, en su historia y en su cultura.

El escritor, el artista, el hombre en su tiempo y en su espacio, en su historia y en su cultura. Nunca que un escritor sea un hombre en su tiempo y en su espacio, en su historia y en su cultura.

El escritor, el artista, el hombre en su tiempo y en su espacio, en su historia y en su cultura. Nunca que un escritor sea un hombre en su tiempo y en su espacio, en su historia y en su cultura.

JUAN MARINELLO

Página 2

Toda la Semana en un Día

MARCHA

Anexo 3- Ensaio de José Saramago publicado na *Revista Cult*

o autor como narrador **josé saramago**

Em ensaio inédito no Brasil, Saramago questiona a distinção – consagrada pela crítica literária – entre as figuras do *autor* e do *narrador*, sugerindo que ao aceitar essa dissociação o escritor abdica da responsabilidade pelo que escreve

Falto de mapas, abandonado de guias, com o temor reverencial de quem pisa terra estranha, uma terra onde os sistemas de comunicação estão habitualmente redigidos em línguas que, não raro, só vagas semelhanças guardam ainda com a linguagem comum, atrever-me-ei a expor-vos umas poucas iniciais elementares, as únicas que poderia autorizar-se um simples peixeiro da literatura como eu.

Por experiência própria, tenho observado que, no seu trato com autores a quem a fortuna, o destino ou a má-sorte não permitiram a graça de um título académico, mas que, não obstante, foram capazes de produzir obra digna de algum estudo, a atitude das universidades costuma ser de benévola e sorridente

