

A aventura da escrita

Eladio Linacero teve, dentro mesmo da ficção de Onetti, alguns antepassados. É ele o primeiro personagem onettiano a narrar o ato da escrita, mas não o primeiro a viver arroubos de escritor. As aventuras imaginárias de Linacero, povoadas de referências literárias, têm no conto de estréia, *Avenida de Mayo - Diagonal - Avenida de Mayo* (1933), um predecessor. O jovem protagonista Víctor Suaid, fantasiando aventuras ao percorrer as ruas do centro de Buenos Aires em direção a um encontro amoroso, toma por mote dados de seu ambiente – seja o frio do inverno portenho ou o caos urbano traduzido nos cartazes de publicidade, frases das manchetes nas bancas de revistas, as luzes do trânsito – para transportar-se a outros cenários e outros enredos, a fragmentos de histórias inventadas, muito semelhantes às que Linacero mais tarde chamará de “aventuras”. O encontro com María Eugenia prevê alguma dor não explicada e sempre que a ansiedade, a tristeza ou o temor de enfrentá-la se insinuam em seu peito, ele busca algum elemento ao redor que sirva de ponte para uma cena imaginária. Ao contrário de Linacero, que inclui as mulheres da vida real em suas aventuras, corrigindo a frustração dos relacionamentos¹, Suaid usa as aventuras imaginárias para se esconder da aventura amorosa, para espantar a imagem perturbadora da mulher que se impõe em seu pensamento. As viagens de Suaid são parcialmente estimuladas pelas baixas temperaturas das ruas amplas. É ao tirar as mãos dos bolsos do casaco que lhe vem “*una exagerada visión polar, sin chozas ni pingüinos*” (Onetti, 1974a, p.19), com a qual têm início suas fantasias. Eladio Linacero, ao contrário, padece no verão escaldante e no ambiente claustrofóbico do quarto diminuto. Um é uma imagem de movimento e juventude, o outro, de desistência e imobilidade. Os cenários das fantasias de Suaid,

¹ Assim ocorre em *El pozo* com a primeira de suas aventuras, “La cabaña de troncos”, quando Ana María, a garota que Linacero atacou quando jovem, faz-lhe uma visita surpresa e o espera nua em sua cama. Ou com a prostituta Ester, que o desdenha mas que, em sua fantasia, vem visitá-lo e contar ela mesma seus sonhos.

porém, são idênticos aos favoritos de Linacero: Alasca, sobretudo, mas também algum não nomeado país nórdico. Sempre, em ambos os casos, o norte, outro hemisfério, outro extremo do mapa.

No entanto, de Suaid a Linacero ocorre uma mudança importante. Se as aventuras em comum fazem pensar que um é uma versão envelhecida do outro, uma pequena modificação no modo como narram essas aventuras faz com que não só o personagem, mas a novela *El pozo* seja um texto mais maduro que *Diagonal*². Víctor Suaid parece estar em débito com suas fontes e precisa dar-lhes seu crédito no texto. Quando ele se apropria do slogan de uma propaganda para dizer que “Por un cigarrillo... iría hasta el fin del mundo...”, o narrador informa: “Veinte mil afiches proclamaron su plagio en la ciudad.” (Idem, p.22) Em *Diagonal*, possivelmente a história mais urbana de Onetti, a referência publicitária está em pé de igualdade com os jornais e a literatura. Para Suaid, os três remetem sempre a um afastamento do local e do momento presentes. “Ir até o fim do mundo” pode ser ir ao Alasca, a uma corrida de carros em Miami ou à Rússia. Assim, Suaid pensará também: “Luego: Alaska – Jack London – las pieles espesas escamoteaban la anatomía de los hombres barbudos – las botas altas hacían muñecos increíbles a pesar del humo azul de los largos revólveres del capitán de Policía Montada.” (1974a, p.19) Ora, a referência a Jack London e aos romances de aventura era suficientemente explícita para que não fosse necessário apontá-la. Elas voltarão com Linacero em *El pozo*:

En Alaska, estuve aquella noche, hasta las diez, en la taberna ‘Doble Trébol’. Hemos pasado la noche jugando a las cartas fumando y bebiendo. Somos los cuatro de siempre. Wright, el patrón; el sheriff Maley, y Raymond el Rojo. (...) A las diez, puntualmente, me levanto, pago mi gasto y comienzo a vestirme. (...) Algunas veces intentan asaltarme o descubro ladrones en el aserradero. (Onetti, 1977, p.14)

Para Linacero, a apropriação é livre, não é mais necessário demarcá-la. Não há dúvida pois o texto de London já é seu. Ademais, Linacero se recusa a admitir o caráter

² Não há como saber, é claro, o quanto Onetti haverá alterado o texto entre a versão perdida de *El pozo*, de 1932 e a reescrita em 39. Mas apenas um ano separa a versão original da novela e a publicação de *Diagonal*, e poderíamos supor, na coincidência do tema das fantasias e da iniciação do escritor, um eco do processo de formação pelo qual passava o próprio Onetti na época em que compunha as primeiras de suas incursões literárias das quais há registro.

literário das aventuras, ainda que as referências se proliferem. Suaid, ao contrário, precisa salientar esse traço, como ocorre no fim de *Diagonal*. Sua fantasia nesse momento envolve um inglês chamado Owen que espera a ordem de bombardear a cidade:

Owen se incorporó y tiró el cigarrillo.

– Ya.

Suaid caminaba, estremecido de alegría nerviosa. Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria que era su emoción. Las altas mujeres y el portero del Grand ignoraban igualmente la polifurcación que tomaba en su cerebro el “Ya” de Owen. Porque “Ya” podía ser español o alemán; y de aquí surgían caminos impensados, caminos donde la incomprensible figura de Owen se partía en mil formas distintas, muchas de ellas antagónicas. (Onetti, 1974a, p.26)

Víctor Suaid e o Onetti de *Diagonal* são escritores jovens e lhes é tentador chamar a atenção para o procedimento da composição, nomear o caráter “estranhamente literário” das fantasias. Ademais, *Diagonal* parece narrar justamente isto: o surgimento de um escritor. Como novato, Víctor Suaid ainda não sabe, mas para os escritores de Onetti, é com a vida que se escreve, de modo que é redundante enunciar o caráter literário das emoções, pois para eles toda emoção já é literatura. Linacero, ao contrário, encontra nas aventuras uma substituição para a escrita. Para ele, as aventuras não são o começo, um sinal de literatura nascente, mas sua sobra, a ruína do projeto. Para ambos, curiosamente, Jack London aparece como o escritor desejado, mas de um modo diferente do que acontecerá depois com Onetti e Faulkner, por exemplo. London entra na galeria de Onetti como uma referência de segundo grau. Não é Onetti quem rouba dele, são seus personagens. Ademais, o desejo de escrever como London, para Linacero e Suaid, se confunde com o desejo de ser um personagem de London.

Barthes fala na existência de um erotismo da leitura. Para ele, toda leitura é penetrada de desejo ou de repulsa. Mais que isso, toda leitura é condutora do desejo de escrever. Mas para Barthes esse desejo não é necessariamente o de ser o outro, é antes um desejo de viver o que viveu o outro quando escrevia, de experimentar o desejo do outro. Por isso a leitura é produtiva, porque gera efetivamente trabalho, produção de um novo texto que passa adiante o desejo, entrando em uma cadeia que se prolifera ao

infinito. (Barthes, 2004b, p. 39-40) O desejo de Linacero e de Suaid, enquanto leitores, ultrapassa o desejo de escrever e se torna uma ânsia por viver a literatura. É pertinente, por isso, que sua referência seja um autor como London, cuja ficção nasce de uma experiência de vida não convencional, profundamente marcada pela ação, pela mobilidade, pelas viagens, pela dissidência política, pelas incursões na ilegalidade, pela transgressão, pelo “chamado do mundo”³ e, sobretudo, por uma expressiva afirmação da liberdade. Em uma das versões da aventura da cabana de troncos, Linacero diz que a história também pode se passar em Klondike, em uma mina de ouro. Suaid, por sua vez, faz menção a Yukón. Klondike, na região de Yukón, Canadá, não é apenas o cenário de algumas das histórias mais populares de London – como *White Fang (Caninos Brancos, 1906)* e *The call of the wild (Chamado selvagem, 1903)* – como também o lugar onde se deu a famosa corrida do ouro no fim do século XIX à qual o próprio London concorreu (London, 1999, p.140). Suaid e Linacero tomam emprestada não só a literatura, mas a experiência de London, o qual funciona, para eles, como um representante dos antigos narradores de que falava Walter Benjamin, os tipos arcaicos localizados no marinheiro mercante ou no camponês sedentário, os tipos que estariam na origem de todos os narradores por serem capazes de transmitir a experiência de modo que ela passe a pertencer também a seus leitores ou ouvintes. (Benjamin, 1991, p.113)

Giorgio Agamben, estendendo a idéia de Benjamin sobre o fim da experiência, fala que, ao contrário do que pensava este, não é necessário um evento traumático como a guerra para destruir a experiência do homem moderno. Bastaria, para isso, o cotidiano de uma cidade grande, onde, diz ele, os eventos, por mais numerosos e interessantes que sejam, já não podem traduzir-se em experiência, pois lhes falta autoridade: “o que caracteriza o tempo presente é que toda autoridade tem o seu fundamento no ‘inexperienciável’, e ninguém admite aceitar como válida uma autoridade cujo único título de legitimação fosse a experiência”⁴. (Agamben, 2005, p.21-23) Isso porque, como

³ Sobre sua atração pelo mundo e sua afirmação da liberdade individual, ver a compilação de suas cartas, em particular a carta a sua primeira editora, Houghton Mifflin, em janeiro de 1900, onde ele conclui, após narrar sua vida até ali: “All things interest me – the world is so very good”. (London, 1999, pp.12-14)

⁴ Nessa chave pode-se ler também o embate entre jovens e velhos no conto *Bienvenido Bob*, já citado. Bob não reconhece a autoridade da experiência. Para ele, ela se torna uma construção do discurso e a decadência da velhice seria justamente a cristalização desse discurso. O narrador conta sobre a discussão

afirma Benjamin, extinguiu-se o “aspecto épico da verdade”, que poderia transformar experiência em sabedoria. (1991, p.115) Porém, era o banal, o cotidiano, diz Agamben, a matéria-prima da experiência transmissível entre gerações e não o extraordinário. O homem contemporâneo, ao contrário, associa a experiência à saída do cotidiano, o que resta da experiência para ele é a ânsia de aventura que, para o filósofo, “na idade moderna, apresenta-se como o último refúgio da experiência. Pois a aventura pressupõe que haja um caminho para a experiência e que este caminho passe pelo extraordinário e pelo exótico (contraposto ao familiar e ao comum)”. (Agamben, 2005, p.39) Assim age Suaid quando se agarra aos elementos do caos urbano para transformá-los em extraordinários. Ao buscar um sentido (entendo “sentido”, agora, tanto como “significado” quanto como “direção”) para a experiência, o homem contemporâneo confunde o conhecimento da experiência com o conhecimento científico e, nesse equívoco, arruína a possibilidade de aprender com a experiência, pois ela é “incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a autoridade. Não se pode formular uma máxima nem contar uma estória lá onde vigora uma lei científica.” (Ibid., p.25). O norte onde têm lugar as aventuras, torna-se, para Suaid e Linacero, o ponto cardeal. Eles buscam um norte, então – não o norte, mas um norte imaginário –, buscam orientação, o caminho da experiência⁵. Seus esforços seguem a agulha da bússola. No entanto, a busca é desorientadora.

As aventuras, tanto para Suaid como para Linacero acabam indicando um uso da literatura que coincide com o modo como Onetti define a escrita. Escrever é um caminho para sair de si. Mas para Onetti, escrever é também perder o sentido – perder o significado, perder também a consciência e a direção. Existe aí uma contradição que

entre eles: “Estuvo diciendo que en aquello que él llamaba vejez, lo más repugnante, lo que determinaba la descomposición, o acaso lo que era símbolo de la descomposición era pensar por conceptos, englobar a las mujeres en la palabra mujer, empujarlas sin cuidado para que pudieran amoldarse al concepto hecho por una pobre experiencia. Pero – decía también – tampoco la palabra experiencia era exacta. No había ya experiencias, nada más que costumbres y repeticiones, nombres marchitos para ir poniendo a las cosas y un poco crearlas.” (Onetti, 1974a, p.94)

⁵ Com Torres García, essa oposição norte-sul ganha uma forte conotação política, quando ele funda a Escuela del Sur e cria, sem querer, um slogan para o novo bolivarismo: “He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.” (1941, p.11)

caracteriza a concepção da escrita para o autor, à qual já me referi antes: por um lado a literatura permitiria ao escritor sair de si, mas por outro, ela é um meio de buscar uma integração total com o mundo exterior e com o próximo. Anulamento do sujeito ou construção de uma comunidade. Parece haver em Onetti e em seus personagens escritores uma nostalgia de experiência, o resquício de uma crença na possibilidade de alcançá-la, enquanto todo o esforço nessa direção termina por afastar o indivíduo para o mais longe possível da experiência. Essa idéia persiste nas metáforas de Onetti quando trata a escrita como a embriaguez. Baudelaire clamava: “Deve-se estar sempre embriagado. Nada mais conta. Para não sentir o horrível fardo do Tempo que esmaga os vossos ombros e vos faz pender para a terra.” (2005, p.189) Embriagar-se para não sentir, para perder o sentido. Sobre a relação entre a experiência e as drogas, diz Agamben:

O que diferencia os novos drogados dos intelectuais que descobriram a droga no século XIX é que estes últimos (ao menos os menos lúcidos entre eles) podiam ter ainda a ilusão de estarem realizando uma nova experiência, enquanto que para os primeiros se trata simplesmente, a este ponto, de desvencilhar-se de toda experiência. (Agamben, 2005, p.25)

A experiência da embriaguez ou do transe da droga é solitária, incomunicável, não pode ser transmitida⁶. Um dos intelectuais drogados a que Agamben se refere sem nomear é o próprio Benjamin, cujo relato da experiência do haxixe expressa um sentimento de extrema individualidade e de alheamento do cotidiano. A incomunicabilidade da experiência se reflete na necessidade de explicar o transe por meio de imagens: “in the night, the trance cuts itself off from everyday reality with fine, prismatic edges; it forms a kind of figure and is more easily memorable. I should like to say: it shrinks and takes the form of a flower.” (1986, p.142)

Não se pode dizer muito sobre a experiência da escrita sob efeito do haxixe, pois as anotações são feitas a posteriori, mas Benjamin sugere uma analogia entre transe e

⁶ Agamben não explica o que quer dizer exatamente com “novos drogados”. Naturalmente existem diferenças entre os efeitos dos diversos tipos de substâncias e poderíamos pensar que talvez algumas drogas não levem à perda, mas à exacerbação da consciência. Para o propósito desta discussão, no entanto, estou usando a idéia de embriaguês (alcoólica) e de transe (do haxixe) como intercambiáveis.

criação literária. A “alegria do transe”, diz ele, equivale àquela que se sente ao desenrolar um novelo, desfazer um emaranhado de linhas, um gesto em que se encontram o transe e a escrita:

What a joy of merely unrolling a ball of thread. And this joy is very deeply related to the joy of trance, as to that of creation. We go forward; but in so doing we not only discover the twists and turns of the cave but also enjoy this pleasure of discovery against the background of the other, rhythmical bliss of unwinding the thread. The certainty of unrolling an artfully wound skein – is that not the joy of productivity, at least in prose? And under hashish we are enraptured prose-beings in the highest power. (Idem, p.142)

A associação de Benjamin entre o prazer do haxixe e o da escrita se aproxima à de Onetti entre escrita e embriaguez. Mas não é Benjamin, justamente, quem fala do prosador moderno – o romancista – como alguém incapaz de transmitir a experiência? Tudo o que se pode esperar desse novelo desenrolado, então, é o relato do indivíduo solitário, tanto no transe como na literatura. O resultado é o incomensurável.

Em seu belo parágrafo final, Benjamin soma sua descrição à idéia de que a droga é um meio químico de se alcançar o que se sente no amor, aproximando-se ainda mais da metáfora de Onetti:

I should like to believe that hashish persuades nature to permit us – for less egoistic purposes – that squandering of our own existence that we know in love. For if, when we love, our existence runs through nature’s fingers like golden coins that she cannot hold and lets fall to purchase new birth thereby, she now throws us, without hoping or expecting anything, in ample handfuls of existence. (Ibid., p.144-145)

Para Benjamin o que equipara o transe do haxixe e o amor é um desperdício da própria existência, a sensação de se deixar esvanecer. A poética descrição de Benjamin remete ao “sentimento oceânico” de que falava Freud, aos impulsos de desfazer a fronteira eu-mundo. Amor, transe e escrita se encontram, portanto, e mais uma vez, como três ocasiões do incomensurável, a “verdadeira aventura” que Linacero não consegue narrar, o desvencilhar-se da experiência de que fala Agamben. Por isso, para Onetti, o escritor só pode escrever para si mesmo, porque ele está só, porque está fora de si, porque escrever é abandonar a própria existência, é meter-se em uma situação de

descontrole, em uma aventura. É com a escrita que ele se embriaga, é ela que ele ama, é nela que se perde. Como no amor ou no transe, o escritor se desfaz na escrita.

No entanto, algo não se encaixa nessa série de coincidências. As conclusões de Benjamin e de Agamben são profundamente melancólicas⁷. Sobretudo em Benjamin, não resta dúvida de que a perda da capacidade de transmitir a experiência é vista como uma das tragédias do mundo moderno. Ela está associada ao evento da guerra. É a violência da guerra o que destrói a verdade da sabedoria e introduz o incomensurável de forma irrevogável no cotidiano, desorientando o homem contemporâneo. Ao recuperar a figura de Nicolai Lesskow como o último narrador da experiência, Benjamin lamenta o fim de uma era. Contudo, ele narra sua vivência do haxixe – que, para Agamben, é justamente o “desvencilhar-se de toda a experiência” – como um evento solitário sim, mas prazeroso, em nada parecido à perda dolorosa sofrida pelo homem pós-guerra. Na descrição de Benjamin o que aproxima o transe e a escrita da prosa é justamente a alegria: “joy”, “pleasure”, “rhythmical bliss”. E a sensação de perda, de desperdício da existência causada pela droga, longe de ser a dor do homem desassistido, está associada à paixão. Assim como ocorre em Onetti, portanto, a associação escrita-amor-embriaguês que poderia conduzir a uma idéia da escrita que reforçasse a noção negativa de perda da experiência termina por afastar-se da melancolia de Agamben e Benjamin. Se há perda, aqui, ela é sentida como gozo.

⁷ Agamben afirma que não tem intenção de “deplorar a realidade, mas de constatá-la. Pois talvez se esconda, no fundo dessa recusa aparentemente disparatada [da experiência], um grão de sabedoria no qual podemos adivinhar, em hibernação, o germe da experiência futura” (2005, p.23). Mas, por outro lado, ele também avalia a condição contemporânea de maneira undubitavelmente negativa, pois para ele é a “incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável a existência cotidiana”. (Idem, p.22)

Benjamin diz: “La cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío. (...) Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca a boca. Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el infligido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentores del poder. Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerzas de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano. (1991, p.112)

No entanto, será possível realmente falar no amor e na intoxicação pela droga como situações que reafirmam a perda da experiência no sentido em que Benjamin aponta? O sexo e alguma forma de embriaguês são tão velhos quanto a humanidade. Desde sempre, também – e não só no mundo contemporâneo – esses foram eventos profundamente íntimos e incomunicáveis. Talvez não se trate, então, de perder a experiência, recusá-la ou abrir mão dela, mas de desafiar o seu limite. O sexo e a embriaguês – assim como a escrita para Onetti – são situações extremas. Agamben recorda um evento narrado por Montaigne em seus *Essais*, quando este conta um acidente em que desmaia ao sofrer uma queda violenta de um cavalo. Montaigne relata em detalhes a retomada da consciência e se surpreende de que seja possível, em tal condição, ainda ter a capacidade de reconhecer-se e conservar alguma forma de raciocínio:

Parecia-me que minha vida não me sustivesse senão à flor dos lábios; fechei os olhos para ajudar-me, era esta a impressão, a empurrá-la para fora, e sentia prazer na languidez e no abandono. Era uma imaginação que nada fazia além de nadar levemente à superfície de minha alma, tenra e flébil como tudo o mais, mas na verdade, destituída de desgosto, antes mesclada àquela doçura que prova quem se deixa deslizar no sono. (...) E jamais pude crer que, em uma tão grande perturbação dos membros e em uma tal perda dos sentidos, a alma pudesse conservar qualquer força para reconhecer-se. (...) Para habituar-se à morte, creio nada se possa fazer a não ser avizinhar-se dela. (Montaigne apud Agamben, 2005, p.49)

A perda da consciência é, para Montaigne, um tender à morte e ele não reconhece, nessa condição, seu comando sobre os próprios gestos. Tal experiência, segundo ele, não lhe pertence. Na conclusão de Agamben, essas vivências que não podemos chamar “nossas” – como a perda da consciência – são precisamente as “experiências do inexperienciável”. Posto que, para Montaigne, a fronteira que separa o saber humano e o saber divino é a morte, uma aproximação a ela conduziria o homem à maturidade. Esse seria esse o fim último da experiência, o limite que ela pode apenas divisar, mas nunca tocar. (Agamben, 2005, p.27 e 50)

Agamben vê no relato de Montaigne um indício do conceito de inconsciente formulado mais tarde por Freud e que é, para o filósofo, a evidência máxima da crise do conceito moderno de experiência, pois, para ele, “a experiência inconsciente não é, de fato, uma experiência subjetiva, não é uma experiência do Eu. Do ponto de vista

kantiano, não se pode dizer nem ao menos uma experiência, pois falta aquela unidade sintética de consciência (a autoconsciência) que é o fundamento de toda experiência”. (Idem., p.51)

Se perder a consciência é tender à morte, encontrar o limite da experiência, então a escrita, como Onetti a concebe, seria também uma das ocasiões em que o Eu sai do comando, em que deixa de haver uma experiência subjetiva. Escrever, então, também é tender à morte. Não mais, porém, como uma idéia de perfeição totalizante. Tender à morte não é tender à destruição. Afinal, só é possível aproximar-se, percebê-la, mas não experimentá-la de todo⁸. Assim, é natural que a embriaguez e o gozo surjam como metáforas da escrita, por serem simulações de morte (*la petite mort*). São meios menos arriscados de aproximar-se dela e, ademais, formas passíveis de repetição. Eu posso aproximar-me da morte em um acidente, como Montaigne, mas é grande o risco, neste caso, de que eu não regresse para narrar o que vivi. O sexo e o transe químico, no entanto, estão a meio termo entre o experimento científico, porque são passíveis de repetição, e a experiência tradicional, porque o resultado nunca é totalmente previsível. Como dizia Onetti, ao aproximar escrita, sexo e álcool: “Aunque se sabe, en general, que va a pasar con cada una de esas tres situaciones, en realidad no se sabe lo que va a pasar. Las cosas suceden, simplemente.” (1976a, p. 195) Essa aproximação da morte, no entanto, não transforma a escrita em um ato mórbido. Ao contrário, o que une as três situações, é a alegria, o gozo comum a todas elas. Ao falar da alegria como a “força maior”, Clement Rosset diz que a alegria implica uma passagem de um particular para uma sensação de universalidade, “de uma felicidade simples a uma espécie de bem-estar cósmico” correspondente ao que se sente no sexo. “O que se realiza no orgasmo”, diz Rosset, é a “passagem da busca de um prazer particular para a obtenção de um gozo, se não universal, pelo menos sentido como tal.” Isso porque o prazer (não só o sexual, mas também o estético ou o prazer obtido em qualquer atividade) “implica o pensamento de uma pretensão legítima a um reconhecimento universal, mesmo se essa unanimidade não tenha qualquer chance de um dia se realizar concretamente.” (2000, p.14-15) Justamente

⁸ É claro que poderíamos pensar em casos extremos em que a fronteira que protege o gozo e a intoxicação da morte real é cruzada: a overdose ou então, *Império dos sentidos*.

na alegria da criação, encontra-se o erotismo da escrita. Se o erotismo existe, como diz Barthes, quando “o desejo está presente junto com o seu objeto”, então esse erotismo se consoma na escrita moderna, onde o escritor se desvanece no ato de escrever. Ele fala, ainda, que “escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto.” E ainda: “na modernidade, o sujeito constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura.” (2004a, p.22-23)

Inevitável pensar na morte do autor, decretada pelo mesmo Barthes, que diz: “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (2004c, p.57) Ao tornar-se agente da escrita, o sujeito cartesiano esvazia-se da capacidade de nomear-se. Assim se consoma o contraditório processo de saída de si pela escrita. De comunhão com o mundo, a literatura se torna, por fim, o apagamento do sujeito que escreve.⁹ O desejo de escrever leva ao esvanecimento do autor.

5.1

A vida breve de Brausen

Apenas um entre os escritores de Onetti é capaz de realizar plenamente o desejo de escrita como desejo de desaparecimento: Juan Maria Brausen. A trajetória dos personagens escritores em Onetti cumpre um caminho que, contraditoriamente, afasta-os da escrita para submergi-los na literatura. Víctor Suaid sonha com a literatura, Eladio Linacero acaba encontrando-a após desistir dela, até que, finalmente, Brausen consegue

⁹ Nessa passagem parece dissolver-se o paradoxo que Diana Klinger vê na literatura moderna, ao apontar que a proclamada união entre arte e vida foi acompanhada, na literatura e na teoria modernas, pela separação entre sujeito e obra. Isso porque a união arte-vida implica que a vida se transforme em arte. Só a obra existe. (2009, p.15)

desaparecer em seu próprio mundo literário. El “Yo no hablo, escribo” se torna “Yo no escribo, soy”. Em lugar de narrar, Brausen vai viver a literatura, transformar-se nela.

Permanece com ele o desejo de aventura, a ânsia de experiência. Aqui, no entanto, a aventura é a própria literatura. A epígrafe que abre *La vida breve* (1950), retirada do *Poem of Joys*, de Walt Whitman remete ao desejo de rompimento com o cotidiano, à busca da experiência no extraordinário:

O something pernicious and dread!
 Something far away from a puny and pious life!
 Something unproved! Something in a trance!
 Something escaped from the anchorage, and driving free.¹⁰

A ausência da experiência na vida se repõe com a intensidade na literatura. Novamente surge a idéia do transe como saída da realidade. A última estrofe do poema de Whitman, que Onetti não cita, deixa ver de forma mais explícita o ponto de convergência entre o poeta e a empresa de Brausen no romance: “O to have my life henceforth a poem of new joys!” O lugar onde se dará o transe, o novo, o contato com o nunca antes vivido é na fusão da vida com a literatura. A vida mesma deve tornar-se o poema das novas alegrias, mas a idéia de alegria em Walt Whitman está além de uma valoração moral polarizada entre mal e bem. Como o gozo da criação que, para Onetti, é prazer e desgraça, o júbilo do poema de Whitman engloba a vida em toda a sua potência. O desejo de totalidade se transforma em desejo de plenitude. Clement Rosset distingue alegria de totalitarismo ao observar que a existência deste depende fundamentalmente da constante aprovação externa. “A doutrina da qual se vale o totalitarismo é como um espaço vazio que somente um reconhecimento geral, nunca perfeitamente realizado, por parte de outrem, pode preencher e ‘mobilier’: enquanto a alegria é um pleno que basta a si mesmo e não precisa, para ser, de nenhuma contribuição exterior.” (Rosset, 2000, p.18) O poema definitivo que queria escrever o jovem poeta Jorge Malabia (personagem de Onetti já citado antes) dependia de uma confirmação externa, só se realizaria em

¹⁰ In: *The Walt Whitman Archive*, www.whitmanarchive.org

oposição ao que destruiria, a todos os outros discursos que ele calaria com o poder de sua voz. O projeto de Brausen, ao contrário, basta-se em si mesmo. Como no canto de Walt Whitman, Brausen busca a plenitude em vez da totalidade, e essa plenitude será encontrada na alegria da criação.

La vida breve altera o sentido dos textos que o antecedem e divide a obra de Onetti, marcando a passagem definitiva do escritor para o âmbito da ficção, sua fusão amorosa com a literatura. Quem encarna essa transição é o publicitário Juan Maria Brausen, uruguaio radicado em Buenos Aires, que recebe de seu amigo Julio Stein a encomenda de produzir um roteiro de cinema: “no algo decididamente malo (...), no una historia para revistas de mujeres. Pero sí un argumento no demasiado bueno. Lo suficiente para darles la oportunidad de estropearlo.” (1968, p.20). Ao menos treze mil pesos vale um argumento, o suficiente para trazer-lhe alguma esperança de mudar de vida, quem sabe deixar o emprego, escapar de uma crise conjugal que já se anuncia.

Sua mulher, Gertrudis, acaba de sofrer a amputação de um seio. Acompanhando sua recuperação, convivendo com o ambiente hospitalar e a presença dos remédios, Brausen, como antes havia feito Víctor Suaid, agarra-se a elementos de seu entorno para transportar-se à ficção. É assim, brincando com uma ampola de morfina encontrada na cabeceira da cama, que surge seu primeiro personagem:

No estoy seguro pero creo que lo tengo. Una idea apenas, pero a Julio le va a gustar. Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco. (...) 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. Este médico debía poseer un pasado tal vez decisivo y explicatorio, que a mí no me importaba. (1968, p.18-19)

Assim surge Díaz Grey, primogênito de Brausen, junto à cidade por ele habitada. Santa María pode ser um nome genérico, há inúmeros povoados assim chamados na Argentina: nas províncias de Buenos Aires, Córdoba, Catamarca e Entre Ríos.¹¹ De

¹¹ Em *Espejo de escritores* Onetti remete às semelhanças geográficas entre sua Santa María e a cidade de Paraná, em Entre Ríos. Além disso, esta região recebeu imigração suíça, o que poderia justificar a colônia suíça inventada por Brausen. Mas a referência de todo modo é vaga e, além disso, antes sentimental que

qualquer modo, esse nome real, que pode ser o de qualquer cidade, serve apenas como motivo, um vago nome cristão (são tantas as santas chamadas Maria) plausível em uma cidade latina, que não implica significados muito comprometedores e ao qual se agarra Brausen para inventar o seu território. O nome de Díaz Grey, por sua vez, pode assumir inúmeros significados – *días grises* ou Dorian Gray, por exemplo – ou pode, simplesmente, ser um arbitrário nome anglo-saxão como aqueles das fantasias de Suaid e Linacero, remetendo outra vez às narrativas de aventura para indicar um nome estrangeiro qualquer, uma origem imprecisa em algum lugar do norte remoto, “do outro lado” da realidade, um “passado decisivo” pelo qual o autor não se interessa.¹²

Assumindo a tarefa de criar um argumento, Brausen passa a se dividir entre sua vida concreta, da qual vai gradualmente se despedindo, e um novo universo imaginário, cuja importância crescente termina por suplantar a do mundo real. Enquanto cria, Brausen vai se desprendendo de tudo aquilo que o ata à sua própria realidade: seu casamento, seu emprego, suas relações sociais e, por fim, seu nome próprio. Inventava para si mesmo um personagem, Arce, sub cuja proteção começa uma vida paralela. Literalmente paralela: usando o nome de Arce, Brausen começa a relacionar-se com a vizinha do apartamento ao lado do seu, a prostituta Queca, que ele planeja matar. Desse modo, a história se reparte em três linhas: Brausen-Arce-Díaz Grey. Brausen vai se esvaziando e completa a lacuna de sua existência com os personagens que cria:

[Y]o, Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre las personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina.

Yo había desaparecido el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; subsistía en la doble vida secreta de Arce y del médico de provincias. (Idem, p.136)

factual, remetendo mais a Montevideú, ainda que indiretamente, do que à Argentina. Onetti em algum momento compara os temperamentos uruguaio e argentino e conclui que os entreerrianos seriam os montevidéanos da Argentina (Gilio e Dominguez, 1993), e conta que inventou Santa María quando vivia em Buenos Aires e o governo peronista proibiu o trânsito entre a capital argentina e Montevideú: “Entonces busqué una ciudad imparcial a la que bauticé Santa María.” (1984a, p.33)

¹² No romance retornam, também, os nomes de outras figuras das aventuras dos escritores onettianos que antecedem a Brausen. O inglês Owen, da fantasia de Suaid, reaparece como um dos envolvidos no tráfico com Díaz Grey. Do mesmo modo, Mr. Wright, personagem da aventura da cabana de troncos de Linacero, reaparecerá em *Dejemos hablar el viento*, como o velho imigrante alcoólatra do círculo social do delegado Medina.

Inicialmente, apenas uma parede divide o mundo regrado de Brausen e o mundo transgressivo de Arce. A entrada na ficção se dá pelo ilícito. Como os heróis de Roberto Arlt, é rompendo com a lei, ao tornar-se um impostor, que Brausen se desenvolve como narrador. Ricardo Piglia lê Arlt (em particular, o romance *El juguete rabioso*) a partir da relação entre literatura e transgressão e observa como tanto a leitura quanto a escrita estão do lado do roubo e da aventura, posicionadas como o reverso das normas do trabalho e da produção. (1973, p.25) Para Brausen o ponto de partida da escrita é a possibilidade de ganhar dinheiro, ou seja, a escrita nasce dentro da norma, mas esse projeto termina derrotado:

Yo ya había aceptado la muerte del argumento de cine, me burlaba de la posibilidad de conseguir dinero escribiéndolo. (...) Pero a pesar del fracaso, no me era posible desinteresarme de Elena Sala y el médico; mil veces me hubiera pagado cualquier precio para poder abandonarme, sin interrupciones, al hechizo, a la absorta atención con que seguía sus movimientos absurdos. (1968, p.124)

“Abandonar-se” é um modo muito onettiano de tratar a escrita. Como trabalho, ela naufraga, mas sobrevive como paixão, como necessidade à qual ele deve render-se, e a necessidade se realiza no ócio. Mas o ócio não é gratuito, ele tem um preço que alguém vai ter de pagar. Para Roberto Arlt, quem paga é a língua. No prólogo de *Los lanzallamas*, ele estabelece a relação entre o custo do ócio da escrita e a crueza de seu estilo: “escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. (...) Para hacer un estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada.” (2000, p.285) Arlt devolve sua escrita ao mundo capitalista como um pagamento e uma afronta: isso é o que se pode comprar com as condições que lhe foram dadas. Porque ele não pode pagar pelo ócio e pela solidão: “Estoy contento de haber tenido la voluntad de trabajar, en condiciones bastante desfavorables, para dar fin a una obra que exigía soledad y recogimiento. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana.” (Idem ibidem) Essa é precisamente a situação de Brausen quando começa a criar Santa María e uma história para Díaz Grey. Mas o escritor onettiano prefere pagar ele mesmo a sacrificar a língua. Por isso, embora se identifiquem num mesmo conflito entre dinheiro e escrita, Onetti e Arlt se opõem radicalmente quanto à estratégia econômica

empregada. O resultado se vê na linguagem. Arlt transfere para a letra a precariedade material, a falta. Onetti, ao contrário, gasta na escrita tudo o que tem e transfere para ela a abundância, a usura¹³. Brausen paga o preço da literatura, se abandona e esgota todos os seus recursos nessa empresa. No final do romance, ele já renunciou a qualquer comodidade, rompeu com o correto mundo do trabalho, com as relações sociais, com a residência fixa e carrega no bolso sua última nota de cem pesos. O romance acaba quando acaba seu dinheiro.

Por um lado, então, é com a vida que ele financia a aventura da escrita. Por outro, a escrita também depende de recursos materiais mínimos, mas eles não são compatíveis com o mundo do trabalho. Se para Roberto Arlt a relação conflituosa com o trabalho e a impossibilidade de sair do sistema de produção é um gesto estético-político que ele torna explícito ao tratar das condições de criação de sua própria escrita, entre seus personagens o que vingará será a transgressão desse sistema. Para financiar seus empreendimentos, os personagens de Arlt precisarão, como diz Piglia, fazer dinheiro. Mas fazê-lo literalmente, fabricá-lo. (Piglia, 1974, p.26) Além disso, é preciso abandonar o mundo do trabalho porque ele não rende literatura. Assim como em Arlt, segundo a leitura de Piglia, a literatura de Onetti pergunta: o que tem para contar o homem que trabalha além de seu dinheiro? (Idem) Linacero já havia dito antes: “no me interesa ganar dinero ni tener una casa comfortable, con radio, heladera, valija y un watercló impecable. El trabajo me parece una estupidez odiosa de la que es difícil escapar.” (Onetti, 1977, p.26) Brausen sim escapa, porque com ele a náusea de Linacero se transforma em ação. E agir é transgredir. Como o mesmo Linacero já deixava ver em suas fantasias, toda aventura é criminosa. As aventuras de Linacero sempre envolviam contrabandos, espionagem, pirataria. Ela pode até ser só falsamente criminosa, no entanto. Brausen não comete o assassinato de Queca, porque alguém o faz antes. Porém, mesmo assim, ele decide fugir, com a improvável desculpa de ajudar a esconder Ernesto, o criminoso real. A fuga é uma farsa, mas ele a leva adiante como se acreditasse nela. Nada mais adequado a um farsante como Arce que uma culpa também falsa. Seu

¹³ Assim, podemos pensar que Eladio Linacero, em *El pozo*, começa como Arlt e termina como Onetti, pois passa da rispidez do “não saber escrever” para o barroquismo do próprio Onetti.

percurso o transporta a Santa María e é ali, entre seus próprios personagens, que se interrompe a narrativa de sua aventura.

Todo o trajeto narrativo de Brausen/Arce é acompanhado pela invenção paralela de uma vida para Díaz Grey em Santa María, uma vida também ligada ao extraordinário, à aventura como rompimento com a lei. Os personagens são, por um tempo, a salvação de Brausen, uma ponte entre ele e o mundo, os canais por onde ele vive, a tal ponto que ele se vê no corpo do ser ficcional que criou:

Yo era Brausen cuando aprovechábamos una pausa para mirarnos. (...) Y volvía a vivir cuando, alejado de las pequeñas muertes cotidianas (...) sentía crecer un poco de pelo rubio, como un plumón, en mi cráneo, atravesaba con los ojos los vidrios de las gafas y de la ventana del consultorio en Santa María para dejarme acariciar el lomo por las olas de un pasado desconocido. (1968, p.136-7)

Brausen se sente vivo quando pode transformar-se simbolicamente em Díaz Grey. Mas para que essa transmutação tenha sentido, é precisa atribuir ao personagem algum elemento que o impeça de ser apenas um médico de província, que salve, também a ele, do tedioso mundo do trabalho. Esse ingrediente será o envolvimento do médico com o tráfico de morfina e sua indireta participação na morte por overdose de sua amante Elena Sala. A história de Brausen e Díaz Grey vai se fazendo de tal modo paralela, que o médico entra na ilegalidade e na clandestinidade ao mesmo tempo que Brausen. Sua fuga, no entanto, é para Buenos Aires. Autor e personagem trocam de lugar numa operação simétrica. Ou será que não?

A morte de Queca provoca um divórcio entre as duas identidades de Brausen, fazendo com que Arce assuma o comando. Quem pertence ao círculo de Queca é Arce. Nem a mulher nem Ernesto, seu assassino, conhecem Brausen por seu nome verdadeiro. Além disso, antes de partir, Brausen escreve uma carta a seu amigo Julio Stein como se estivesse em Montevideu, envia a carta a seu irmão no Uruguai e pede que ele a remeta de lá para Buenos Aires, a fim de iludir Stein. Com esse subterfúgio, ele despacha sua identidade Brausen para o Uruguai enquanto se dirige, como Arce, a Santa María. Desse modo, Brausen passa a existir somente nessa falsa vida montevideana que ele conta na carta e assume definitivamente a falsa identidade Arce, ou seja, ele transforma sua vida real em ficção (a mentira é o lógico, o plausível) e a ficção em realidade, pois passa a

viver o impossível. Se é assim, então não há uma troca simétrica entre Brausen e Díaz Grey, porque quem chega a Santa María, afinal, é Arce. Tudo ocorre como se, para pisar o solo ficcional, ele, o autor, precisasse se travestir de ficção, como em um gesto de pudor que desejasse preservar as propriedades de cada espaço.

O ato de fundação de um universo ficcional opera uma bifurcação na realidade – ou uma “polifurcação”, como diria Suaid ao falar de suas aventuras, pois cada pista pode guiar a diversos caminhos. O paralelismo não é tão matemático como pode parecer à primeira vista, assim como o final do livro tampouco concorda com a resolução do conflito. Em outras palavras, o final da narrativa não se ajusta ao final da história. Josefina Ludmer afirma que “*La vida breve* puede leerse como una novela teleológica, donde el fin y la ‘verdad’ coinciden.” (1977, p.58) Mas a que verdade ela se refere? Talvez mais do que em qualquer outra obra de Onetti, aqui o final aponta a múltiplas direções. A simetria perfeita entre elas ou a imposição de uma alternativa verdadeira sobre as demais é uma construção da leitura. É a leitura que preenche as elipses. Talvez, aliás, os espaços narrativos (Buenos Aires/Santa Maria ou realidade/ficção) nem sejam paralelos, mas sobrepostos.

Em uma madrugada insone, durante sua fuga, Brausen se põe a traçar o mapa da Santa María de Díaz Grey. O personagem e a cidade já o vêm acompanhado há alguns meses e capítulos, mas ainda não chegaram ao papel. Nesse primeiro momento, porém, ele não escreve, desenha. Vai dando o nome do médico a cada rua, confeitaria, estátua, parque e estrada da cidade imaginária. E depois:

Firmé el plano y lo rompí lentamente, hasta que mis dedos no pudieron manejar los pedacitos de papel, pensando en la ciudad de Díaz Grey, en el río y la colonia, pensando que la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones y semanas que podía contener eran tan míos como mi esqueleto, inseparables, ajenos a la adversidad y a las circunstancias. (...) Santa María, su carga, el río que me era dable secar, la existencia determinada y estólida de los colonos suizos que yo podía transformar en confusión por el solo placer de la injusticia. (1968, p.255-256)

É a gênese de um mundo. Ele batiza a cidade como pai e como criador. Seu gesto ao mesmo tempo sela o projeto e o exime da responsabilidade. Assinar e rasgar o mapa é

como apagar o rastro ou como jogar a chave fora, eliminar a origem e a capacidade de que outra pessoa refaça o percurso, porque o mapa só existe para ele.

Mas há outro mapa, reproduzido em escala industrial. Depois de um mês e meio de fuga, Brausen entra em uma papelaria e compra um mapa do Automóvil Club. Compra também um lápis e um caderno porque “durante la última semana había sentido necesidad de hacer por Díaz Grey algo más que pensarlo.” (Idem, p.275) Brausen localiza na carta oficial uma cidade chamada Santa María na qual reconhece o lugar de sua criação:

Tracé una cruz sobre el círculo que señalaba a Santa María, en el mapa; estuve cavilando acerca de la forma más conveniente de llegar a la ciudad, examiné las variantes posibles, las ventajas de avanzar desde el oeste y las de hacer un rodeo y entrar en Santa María por el norte, atravesar la colonia suiza y aparecer de pronto en la plaza. (Ibid., 276)

Seguindo o mapa real, ele chega à cidade imaginária. Desse ponto em diante, já não existe mais vida além da ficção, de modo que não podemos saber onde Brausen “realmente” se encontra. Talvez tenha ido a alguma das cidades argentinas chamada Santa María, talvez a Montevideú, como diz na carta a Stein, talvez nunca tenha deixado Buenos Aires exceto em uma aventura imaginária encarnada por Arce. O fato é que, a partir dali, *La vida breve* deixa de ser a história da criação de Santa María para ser mais uma, a primeira das histórias da saga de Santa María.

O pacto de linearidade temporal já não vigora. Para Brausen, Santa María existe inteira, sem diferença entre passado, presente e futuro. Chegando na cidade, ele convida Ernesto, seu companheiro de fuga, a jantar em algum lugar. Os dois terminam no Berna, local onde ainda se darão muitos dos encontros da saga. Fugindo do barulho do baile de carnaval que toma conta do salão, eles se dirigem ao mezanino. Entre este cômodo e o salão principal, há uma sala reservada, ocupada pouco depois por um grupo de clientes, separada do resto do bar por uma cortina. Brausen pode vê-los, embora não todos e não totalmente, apenas alguns traços de um e outro. Mas ouve suas vozes e acompanha a conversa:

Había una mujer vestida con un traje sastre gris, corpulenta pero no gorda, morena, de unos treinta y cinco años (...); la otra mano estaba sobre la mesa, sujeta por un

muchachito rubio que miraba sin pausa las demás caras, serio y en guardia, muy erguido contra el respaldo de la silla. (...) A su izquierda estaba sentado un hombre pequeño y grueso, con la boca entreabierta, estremeciendo el labio inferior al respirar; la luz caía amarilla sobre su cráneo redondo, casi calvo, hacía brillar la pelusa oscura, el mechón solitario aplastado contra la ceja. Más hacia mí, exactamente debajo de mi silla, se movían un par de manos flacas, unos hombros débiles cubiertos por una tela azul oscuro; la cabeza de ese hombre era pequeña y el pelo estaba húmedo y en orden. Otro, invisible, debía estar de pie junto a la cortina de separación, detrás del hombre de traje azul; oí su risa, vi las miradas de los demás vueltas hacia él. (...) Había otro hombre junto a la cortina de la entrada, un viejo que avanzó renqueando y con el sombrero puesto. (...) Tenía acento español, una manera irónica de demorarse las palabras en la garganta. (Ibid., p.285-286)

Em ordem de aparição: a prostituta María Bonita, Jorge Malabia adolescente, Larsen (ou Juntacadáveres), Díaz Grey, o delegado Medina (invisível no quadro) e o velho Lanza. Brausen os vê de cima, como corresponde a um demiurgo. São apresentados, aí, os principais personagens da saga que estava para nascer. A cena à qual ele assiste é o desenlace de outra história, que ainda não foi escrita: *Juntacadáveres*, 1964. Onetti só publicará o romance 14 anos depois, mas esse diálogo que Brausen presencia já contém as linhas gerais da história por vir, nele já se pode adivinhar o argumento. Esta é a cena da despedida de Larsen e de seu plantel de prostitutas que, após tentarem estabelecer o prostíbulo perfeito, são expulsos de Santa María por uma onda de conservadorismo comandada pelo padre Bergner (que não aparece, mas é mencionado pelos demais). Não sabemos em que data exata a cena acontece em nossa linha do tempo, mas ali, os relógios e calendários foram suspensos. Por isso Brausen pode especular, ao deixar o bar: “pensé que Díaz Grey había muerto mucho antes de aquella noche y que sus meditaciones solitarias en la ventana del consultorio y sus encuentros con Elena Sala debían ser situados en otro lugar, a principios del siglo.” (LVB, p.288) E isso apesar de ele ter acabado de cruzar, sem se dar conta, com o próprio Díaz Grey e outros de seus principais personagens. Ao observar a cidade e as pessoas na rua, pensa ele:

Todos eran míos, nacidos de mí, y les tuve lástima y amor; amé también, en los canteros de la plaza, cada paisaje desconocido de la tierra; y era como si amara en una mujer dada a todas las mujeres del mundo. (...) [M]e descubrí libre del pasado y de la responsabilidad del futuro, reducido a un suceso, fuerte en la medida de mi capacidad de prescindir. (LVB, p.281)

A ausência de tempo se torna a expressão de sua liberdade. O mesmo se aplicará às obras seguintes. A ordem de publicação dos romances e contos não corresponde à ordem cronológica da saga. Assim, em 1959, *Una tumba sin nombre* (que a partir da segunda edição se chamará *Para una tumba sin nombre*) mostrará um Jorge Malabia no início da idade adulta, narrando seu envolvimento com Rita, já então falecida. *El astillero*, de 1961, narra o retorno de Larsen a Santa María após sua expulsão. Mas só em *Juntacadáveres*, de 1964, será contada a história da primeira incursão de Larsen na cidade, do projeto frustrado do prostíbulo que leva a seu desterro. Só aí, também, se conhecerá o Jorge Malabia adolescente, poeta, ainda não envolvido com Rita, que trabalha para sua família. Isso sem falar em algumas histórias de Díaz Grey, sem indicação cronológica na saga, como o argumento contado por Brausen em *La vida breve* ou os eventos do conto *La casa en la arena* (1949), publicado antes mesmo do romance onde se narra a invenção da cidade e do médico. Um quebra-cabeça, talvez seja esse o primeiro dos sentidos do jogo na saga de Santa María.

Ao mesmo tempo em que vai abandonando sua identidade, Brausen torna-se o deus que contempla sua criação. Se Santa María é sua, ele é o pai de tudo o que o cerca. Mesmo Ernesto, trazido por ele do “mundo real”, vai gradativamente se tornando sua presa, submetido a seu desígnio.

[P]ensaba en el único billete de cien pesos, suponía la reacción de Ernesto cuando le dijera que la retirada, el juego había concluido. (1968, p. 279)

(Ernesto) Estaba serio, con los ojos soñolientos. Con la antigua cara de hastío y disgusto. Debía sentirse atrapado y no podía saber dónde; tampoco podría comprender que el último capítulo de la aventura había estado esperándonos allí. (Idem, p. 282)

Ernesto estaba fumando; no había deshecho la cama: “Ahí está, perdido, existiendo solo en el miedo; obligado a matar por mí, ahora atrapado en el hueco que dejó al desaparecer la vida de un médico de provincia, inventada por mí; ahora descubre la historia que adjudiqué a Díaz Grey, piensa los pensamientos desalentados que yo le hice pensar. (Ibid., p. 289)

Existem dois finais para *La vida breve*, mas nenhum deles é conclusivo. Há o final da história de Díaz Grey, que fecha o romance, no qual ele simplesmente desiste da fuga, acompanhado da jovem violinista que conhece entre os envolvidos no golpe da

morfina no qual está metido. Saem sem pressa e abandonam os demais ao amanhecer, todos fantasiados, camuflando-se no carnaval.

Antes disso, porém, Brausen já se despediu sem deixar pistas de seu paradeiro. No noite seguinte ao jantar no Berna, Ernesto, sabendo que vem sendo seguido, decide entregar-se sem comprometer Brausen. Deixa o hotel e atravessa a rua ao encontro dos três homens que o tinham sob vigilância. Mas Brausen o segue. Ao chegar até o grupo, onde Ernesto espera, depois de já ter sido revistado, ele reconhece e é reconhecido por sua criação:

– Usted es el otro – dijo el hombre –. Entonces, usted es Brausen.

(...) Reconocí la voz del que me hablaba y me vigilaba los ojos: había sonado en la noche anterior junto a la cortina del reservado (...).

– Brausen? – preguntó la voz.

Miré en silencio al hombre, comprendí que me sería posible aludir a nada negando o asintiendo. Ernesto golpeó la cara del hombre y lo hizo chocar contra el árbol; sobre el barro, de cara a la llovizna y boquiabierto, el diario doblado encima de la garganta. (Ibid., p.290)

Assim acaba sua história. O homem que permanecia invisível no salão reservado do Berna é, como saberemos em *Juntacadáveres*, quando a cena se repete, o delegado Medina. Não sabemos o que se passa dali em diante, se Brausen e Ernesto conseguem escapar, se são presos, se matam alguém (Medina não morre aí, pois morrerá no incêndio de Santa María em *Dejemos hablar el viento*). O fato é que não há nenhum indício de que Brausen tenha morrido. Como as aventuras de Víctor Suaid e Linacero, a história de Brausen também é inconclusa, termina em um corte, não em um desenlace. De qualquer forma, naquela Santa María ele só pode ser encontrado por seus próprios personagens. A farsa da fuga termina na farsa da possível captura, pois o encontro com Medina também já é ficção. Tudo o que aconteça naquele espaço é obra de Brausen.

5.2

O desaparecimento do autor

Em seu detalhado estudo sobre *La vida breve*, Josefina Ludmer toma como um de seus pontos-chaves a cisão na realidade e o paralelismo entre o universo real e o ficcional dentro da obra. A divisão espacial é fundamental em sua análise, pois ela corresponde à transferência da posição dos sujeitos dentro do discurso: “Los lugares y espacios son los de la enunciación, de las posiciones de la enunciación en la escritura: todo traslado de sujetos (pronombres, personas narrativas), todo cambio e inversión, toda travesía, es simultáneamente un pasaje de ‘yo’ a ‘él’, ‘ella’, ‘ellos’, ‘usted’”. (Ludmer, 1977, p.58) Ao ingressar em Santa María, Brausen/Arce renuncia a sua posição de narrador ao passo que Díaz Grey vai gradativamente assumindo a voz de comando e adquirindo o direito de relatar sua própria história. Os primeiros capítulos que tratam de Díaz Grey mostram sua história enlaçada à de seu autor, retratam o processo de composição e o modo como o personagem do médico vai nascendo a partir de recordações de Brausen: “Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala, la que conocí aquella noche. (...) Conocí entonces lo que quería resucitar ahora en el nombre de Díaz Grey.” (1968, p.36). Logo, os capítulos da história do médico em Santa María tornam-se independentes dentro do romance e intercalam aqueles onde se narram os sucessos de Brausen, mas aí a voz narrativa ainda é indecisa, Díaz Grey ainda brota de Brausen, não tem autonomia:

Abrí la puerta para dejarla entrar y me volví a tiempo para descubrir su sonrisa, la burla anticipada que estaba descargando en los muebles y en la luz del mediodía de las ventanas.

– Por favor, un minuto. Puede sentarse – dije sin mirarla. Me incliné sobre el escritorio para anotar en la libreta un nombre y una suma de dinero, después el médico, Díaz Grey, se acercó con frialdad a la mujer que no había querido sentarse. (Idem. p.39)

Aqui, no início do capítulo 5 da primeira parte, a primeira pessoa que inicia o relato parece não indicar tanto a voz de Díaz Grey mas a de Brausen, como se o escritor

se inserisse no cenário para manipular os personagens e depois os deixasse seguir sozinhos o roteiro, como se Brausen mostrasse a Díaz Grey como se narra. Mais adiante, no capítulo 13, a história de Díaz Grey já ocorre sem périplo, totalmente independente da história de Brausen, mas em terceira pessoa, e assim se mantém por vários capítulos: “Díaz Grey se alejó de la ventana cuando sonaron los pacientes golpes en la puerta.” (Ibid., p.88) Até que por fim, no último capítulo, quando Brausen/Arce já se encontra em Santa María, Díaz Grey passa a ser o narrador de seu próprio relato: “Vuelvo a mi mesa y enciendo un cigarrillo.” (Ibid., p. 291)

La vida breve começa com um narrador em primeira pessoa e termina com outro, pois o último capítulo da obra é o primeiro narrado por Díaz Grey. Assim, é a história de Díaz Grey, não a de Brausen que fecha o romance. Ao transferir gradativamente a seu personagem a posição de enunciação, Brausen lega a ele o direito de narrar a própria história. Como Ludmer observa, *La vida breve* relata as condições de constituição desse novo narrador, a transformação do sujeito do enunciado (“ele”, a terceira pessoa) em sujeito da enunciação (“eu”). Mas, ao relatar essa transferência de funções, o romance também conta as provas que deve sofrer o escritor (Brausen) para ingressar na literatura: abandonar a família, o trabalho, transgredir a lei, tornar-se um fugitivo, renunciar à identidade. (Ludmer, 1977, p.54) Desse modo, o romance também narra o contrário, a passagem do “eu” para “ele”, ou melhor, o abandono do “eu”.

Abandonar-se tão completamente ao ponto de perder a capacidade de dizer “eu” é realizar o sonho do escritor onettiano. Chegando ao fim da jornada, do dinheiro, da narrativa e da farsa, quando pressente que não lhe restam mais que dois parágrafos, Brausen suspira: “Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad.” (1968, p.290) Sua vida se tornou, por fim, o poema das alegrias. A verdadeira solidão é encontrada no momento do desaparecimento, quando se concretiza a fusão do escritor com o mundo exterior. Ao proferir essas palavras, Brausen se encontra em Santa María, na cidade que ele inventou. Fundir-se com o exterior, portanto, é fundir-se com sua obra, com a ficção.

A solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever é agora o interminável, o incessante. (...) Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. (...) Quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer ‘Eu.’ (Blanchot, 1987, p.16-17)

La vida breve encena a transformação do escritor em autor. O escritor desaparece no discurso, mas para isso ele precisa antes instituir um narrador – Brausen nomeia Díaz Grey –, atribuir a outro a autoridade de contar. A enunciação é uma posição de poder que deve estar sempre ocupada. O sujeito indivíduo se transforma em sujeito gramatical. Barthes proclama:

É a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...), atingir esse ponto em que só a linguagem age, “performa”, e não “eu”. (...) Linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não a “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la. (2004c, p.59-60)

O escritor é o “intermediário entre a vida e seus leitores”, já dizia Onetti. Transpassado pela linguagem como um tradutor, ele é a figura essencial por onde cruza o texto. Sua tarefa é decisiva para que haja comunicação e, no entanto, ele deve permanecer invisível a fim de não interferir, a fim de não desviar a atenção do texto para si, mas, nem por isso, é capaz de apagar totalmente suas digitais. É fundamental, então, que se trate de desaparecimento, não de morte, porque estamos, aqui, no ponto extremo da experiência, no limite da aventura: a morte é vislumbrada mas não pode ser experimentada. Para que exista narrativa, o sujeito se retira de cena sem que possa morrer realmente.

O desaparecimento do autor é um procedimento ético. Para Barthes, recusar o nome do autor equivale a libertar o texto:

[A] literatura (seria melhor passar a dizer a escritura), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o

sentido é finalmente recusar a Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei. (Idem p.63)

Recusar as restrições à circulação de sentido é recusar a “doença do poder”, o totalitarismo. O compromisso do escritor com a verdade deve passar pelo reconhecimento de que não há “uma” verdade possível. Para Onetti esse princípio determina a forma do relato, na qual a inconclusão e a ambigüidade são recursos fundamentais para marcar a circulação do sentido. Foucault acredita que o problema vai mais além. “Não basta”, ele diz, “repetir como uma afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta.” (2006, p.271) Foucault se preocupa com o lugar deixado vago pelo autor. Ainda se trata de uma ética, mas Foucault a vê de outra forma. “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”, a voz de Beckett ecoa em Foucault, em 1968, e ele lê, nessa indiferença à origem da voz, um dos fundamentos éticos que dominam a prática da escrita de seu tempo. “A marca do escritor”, diz o filósofo, “não é mais do que a singularidade da sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escritura.” (2006, p.268-269)

Giorgio Agamben retorna ao ponto de partida de Foucault, ou seja, à pergunta de Beckett, e chega a uma conclusão bastante lógica: para que a pergunta “Que importa quem fala?” seja feita, tem de haver alguém que profira essas palavras, ainda que anonimamente. Existe, então, um sujeito-autor, o qual, entretanto, precisa estar ausente. Agamben, então, deseja saber o que significa para um indivíduo ocupar o lugar do morto, o que significa retirar o sujeito de cena. (2007, p.63-65) Foucault vê o autor como uma função do discurso, mas não recusa a existência do autor, não o mata, como Barthes. Ele não nega, portanto o sujeito, até porque toda sua obra tem como foco justamente os diferentes modos de construção do sujeito. Essa mesma obra, no entanto, parece sempre desaguar nas discussões sobre o poder. Não seria diferente com o caso do autor.

No texto de Foucault sobre a vida dos homens infames, concebido como prefácio para uma compilação de registros de prisão de pessoas desconhecidas (*Les vies paralleles*, 1978), Agamben encontra a resposta para sua pergunta sobre o lugar do

sujeito que desaparece e vê, aí, o paradigma da “presença-ausência” do autor na obra. O que sobra do autor no texto (a singularidade de sua ausência) é um “gesto”, aquilo que, segundo ele, permanece não expressado em cada ato expressivo. O autor, assim, estaria presente no texto somente por meio desse gesto que torna a expressão possível justamente por marcar um vazio central dentro da própria expressão. (Idem, p.66) As sentenças judiciais compiladas por Foucault colocavam em jogo as vidas reais dos acusados. “Jouées” é a palavra usada por Foucault, e ele esclarece: “by this I do not mean that they were represented, but that their freedom, their misfortune, often their death, in any case their fate were actually decided in them (...), these existences were actually risked and lost in these words”. (Foucault, 2000, p.160) *Jouer* é uma palavra ambígua, pode ter, entre outros o sentido de “encenação”, e que Agamben interpreta como “colocar em cena”, mas também “colocar em ação” ou “colocar em jogo” (“play out” e “put into play”): “The infamous life is only played; it is never possessed, never represented, never said – and that is why it is the possible but empty site of an ethics, of a form of life. (Agamben, 2007, p.68) Segundo Agamben, por fim, o autor ocupará esse lugar de uma vida que, mesmo estando ausente, está em jogo, está ativa no texto, e permite que surja o discurso:

The author marks the point at which life is offered up and played out in the work. Offered up and played out, not expressed or fulfilled. For this reason, the author can only remain unsatisfied and unsaid in the work. He is the illegible someone who makes reading possible, the legendary emptiness from which writing and discourse issue. (Idem, p.69-70)

Para o filósofo, uma vida é ética justamente quando ela aceita ser colocada em jogo/em cena/em ação sem reservas. O desaparecimento do autor é, assim, um gesto ético. (Idem *ibidem*) Por um lado, sua ausência permite que a obra ganhe vida, que o texto seja lido. Por outro lado, o autor é essa vida que se entrega irrevogável e incondicionalmente ao jogo, ao discurso.

A fusão amorosa do escritor com a literatura é mais do que a dedicação do indivíduo à tarefa da escrita, as renúncias que faz em nome dela ou seu isolamento social. Ele é, antes, sua entrega ao jogo, sua passagem de indivíduo a função do discurso.