



**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura**

Parece que vai ter guerra

Onetti, a novela e a nova narrativa latino-americana

Dissertação

**Heitor Fontes de Menezes Bastos
Orientador: Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa**

Brasília – DF, 2017

Heitor Fontes de Menezes Bastos

Parece que vai ter guerra

Onetti, a novela e a nova narrativa latino-americana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientador: Ana Laura dos Reis Côrrea

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Brasília – DF, 2017

Heitor Fontes de Menezes Bastos

Parece que vai ter guerra

Onetti, a novela e a nova narrativa latino-americana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Brasília, 31 de março de 2017.

Banca Examinadora

Profª. Dra. Ana Laura dos Reis Côrrea

Profª. Dra. Daniele dos Santos Rosa

Prof. Dr. Juan Pedro Rojas

Prof. Dr. Edvaldo Bergamo (Suplente)

Dedico este trabalho à Débora, esposa e companheira. Sem todo seu carinho e esforço, este trabalho não seria possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus professores, minha orientadora e colegas. Ao meu pai, além de tudo meu mestre.

RESUMO

Onetti é tido por muitos como o princípio daquilo que ficou chamado de “nova narrativa latino-americana”. Este trabalho busca entender qual é essa renovação e como ela ocorre. Para tanto, é necessário buscar entender como eram as obras narrativas na América Hispânica. O texto resgata estudos de Antonio Candido, Angel Rama e Antonio Cornejo Polar com a intenção de dar continuidade ao ímpeto do estudo literário como parte da luta pela descolonização. Em seguida, será feita a leitura dos primeiros contos do autor e da novela *El pozo* estudando a questão da urbanização e do novo *ethos* social. Por fim, estudaremos o gênero da novela a partir de estudos de Auerbach e Lukács para podermos aprofundar a análise de *El pozo*.

ABSTRACT

Onetti is understood by many as the beginning of what came to be called as “new Latin-American narrative”. This work seeks to understand what is this renovation and how this takes place. Thus, it is necessary to understand how the narrative works used to be in the Hispanic America. The text follows on studies from Antonio Candido, Angel Rama and Antonio Cornejo Polar with the intention to follow through the impetus of taking the literature study as part of the decolonization struggle. Following, there will be a reading of the author’s first short stories and his novella *El pozo* taking into account the question of urbanization and the new social *ethos*. Finally, the genre of the novella will be worked from studies made by Auerbach and Lukács in order to deepen *El pozo* analysis.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 – A velha narrativa latino-americana: a literatura como projeto nacional.....	24
1.1 – A invenção da América Latina – um projeto urbano.....	24
1.2 – A cidade e o projeto cultural.....	27
1.3 – Os movimentos de independência – a literatura e os projetos nacionais.....	30
1.4 – A modernização e a próxima etapa da literatura como projeto nacional.....	33
1.5 – O século XX dos extremos visto da periferia do capitalismo mundial.....	38
1.6 – Positivismo e reacionarismo – dois lados da moeda do projeto nacional.....	48
Capítulo 2 – Parece que vai ter guerra: a novela em Onetti e o novo <i>éthos</i> social.....	51
2.1 – Os primeiros contos de Onetti e a cidade.....	52
2.2 – <i>El pozo</i>	65
Capítulo 3 – O gênero da Novela em Onetti.....	82
3.1 – O problema da realidade nos romances de Onetti.....	83
3.2 – Considerações sobre as narrativas breves de Onetti.....	86
3.3 – O romance e a aspiração da totalidade dos objetos.....	88
3.4 – Auerbach e o gênero da novela.....	97
3.5 – Lukács e o gênero da novela.....	102
3.6 – <i>El pozo</i> e sua forma de novela.....	107
3.7 – Conto e Novela em Onetti.....	110
Conclusão	114
Bibliografia	121

INTRODUÇÃO

Na caminhada, até perdemos o direito de chamarmo-nos *americanos*.

Eduardo Galeano

Em 1967, ao receber o prêmio Rómulo Gallegos de romance, Mario Vargas Llosa proferiu um discurso que ficou conhecido como “La literatura es fuego”. Nele o escritor peruano defende que a literatura significa inconformismo e rebelião e que a contradição é uma das razões de ser do escritor. Desse discurso, gostaria de ressaltar a seguinte passagem:

La realidad americana, claro está, ofrece al escritor un verdadero festín de razones para ser un insumiso y vivir descontento. Sociedad donde la injusticia es ley, paraíso de ignorancia, de explotación, de desigualdades cegadoras de miseria, de condenación económica cultural y moral, nuestras tierras tumultuosas nos suministran materiales suntuosos, ejemplares, para mostrar en ficciones, de manera directa o indirecta, a través de hechos, sueños, testimonios, alegorías, pesadillas o visiones, que la realidad está mal hecha, que la vida debe cambiar.¹

Em 1982, Gabriel García Márquez também chamou a atenção para a realidade latino-americana ao proferir seu discurso do prêmio Nobel de Literatura daquele ano. Também gostaria de citar uma passagem:

Me atrevo a pensar, que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad

1 Trecho do discurso de Vargas Llosa ao receber o prêmio Rómulo Gallegos de romance no ano de 1967. O discurso na íntegra se encontra no site http://www.literaterra.com/mario_vargas_llosa/la_literatura_es_fuego/

desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.²

Este estudo pretende guiar-se também no *pathos* histórico da compreensão de nossa realidade a partir de nossa literatura. Esse percurso é, no entanto, complexo e cheio de conflitos e contradições. Todavia, esse percurso já foi traçado anteriormente, com maior ou menor sucesso e com constantes interrupções na história de nossa crítica literária latino-americana. De modo que se faz necessário um estudo não apenas histórico de nossas obras literárias, mas também um resgate histórico do ímpeto investigador de nossa crítica no embate da compreensão de nossa realidade e, conseqüentemente, de nossa tão sonhada descolonização.

Não faremos uso apenas de nossos críticos latino-americanos. Também aproveitaremos estudos de Gyorgy Lukács e Eric Auerbach em determinados momentos. Nosso capítulo final utilizará estudos dos dois críticos acerca do gênero da novela. A proposta de estudar um movimento histórico-literário hispano-americano a partir de uma leitura de Lukács e Auerbach pode parecer problemática, se não duvidosa, no olhar de alguns leitores. Essa sensação de desconfiança aumenta ao entender que o ponto de partida da discussão do gênero novela são estudos realizados por ambos autores (um húngaro e o outro alemão) de escritores europeus (russo e italiano).

Obviamente, uma aproximação mecânica dos estudos não seria apenas falha, mas também desonesta. As duas obras usadas como referência para um início da discussão do gênero da novela na América Latina (especificamente na América Hispânica) apresentam uma distância muito mais complexa do que meramente geográfica. O *Decameron* não é apenas italiano, mas também é o momento histórico de transição entre o feudalismo e o renascimento. *Um dia na vida de Ivan Denisovich* além da especificidade de ser uma obra russa é também uma obra sobre o stalinismo.

Os problemas de tentar categorizar uma literatura hispano-americano (para não entrar na ainda maior complexidade de literatura latino-americana) são muitos. Encaixar automaticamente as obras de nosso continente nas teorias e estudos de Lukács e Auerbach não é possível. As movimentações históricas estudadas por esses críticos são movimentações

2 Trecho do discurso de Gabriel García Márquez ao receber o prêmio Nobel de Literatura em 1982. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html

efetivas. É de interesse organizador desse estudo o problema central da ausência de movimentação histórica efetiva. No entanto, devemos partir da paixão (no sentido de *pathos*) pela realidade humana. Buscamos, assim, entender as nossas obras literárias como reflexos do nosso constante conflito histórico, nos orientando a partir da interação da forma literária com seus processos históricos, isto é, como mimese.

É necessário argumentar a necessidade atual do método dialético. A importância de uma compreensão da literatura como representação efetiva da movimentação histórica é necessária, pois pode inclusive nos oferecer melhores interpretações do presente. Essa representação da movimentação histórica não é uma preocupação com os fatos empíricos, documentais.

A arte procura dar sentido ao mundo humano, preservar a humanidade do homem. O empirismo preocupa-se apenas com os fatos brutos. A arte faz a mediação, conexão, entre fatos brutos que, sendo assim, deixam de ser meros fatos. Ela dá inteligibilidade aos processos. Chamamos isso de processualidade, que é o caminho ininterrupto entre o singular (fatos brutos) e o universal (as conexões que ligam os fatos). “As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante” (ADORNO, 1988, p. 15).

O mundo externo existe independentemente da consciência humana. Qualquer apreensão do mundo externo é um reflexo na consciência do mundo que não depende da consciência. Isso também é verdadeiro no que diz respeito ao reflexo artístico da realidade. A verdade se encontra no processo, ao tornar os fatos inteligíveis. A verdade não está no singular nem no universal, mas no movimento ininterrupto de ida e volta entre um e outro.

A objetividade do mundo externo não é uma objetividade rígida que determina a atividade humana fatalmente. Devido a sua independência da consciência, ela interage intimamente com a prática humana. Assim, está intimamente ligada também a arte. Porém, a arte consegue comunicar o que não é possível no imediatismo da vida, dos sujeitos e dos seus objetos produzidos. Mas por ser produto do trabalho social, a arte se comunica com o mundo empírico do qual tira seu conteúdo e também o modifica. “A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico.” (ADORNO, 1988, p. 15). A forma estética garante à obra sua autonomia em

relação ao mundo empírico. Mas a forma é a conversão estética do conteúdo. A obra é a responsável pela transformação de um para o outro ininterruptamente.

Candido ressalta a necessidade de “[...]ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese.” (CANDIDO, 1973, p. 12). Assim, a dialética interna da obra se assemelha a dialética externa sem a imitar fotograficamente. Através da mimese, a obra de arte cria um mundo novo que representa o mundo externo sem o ser. O trabalho artístico não deixa de ser trabalho, mesmo que não tenha finalidade prática inerente à obra. A força produtiva é a mesma, faz parte do mundo teleológico humano. “[...] tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social.” (ADORNO, 1988, p. 16).

É perigoso traçar um paralelo entre a história social e o desenvolvimento da literatura. Podemos cair no erro de tratar os dois de forma mecânica como se a literatura fosse determinada pelos fatos históricos. A explicação do produto literário é encontrada principalmente em si mesmo, pois é condição da criação literária certa liberdade que garanta autonomia. Antonio Candido defende que a literatura tem essa característica e que ela vai além de nossas servidões (CANDIDO, 1987).

Para que o paralelo história-literatura não tenha valor meramente documentário, é necessário que trabalhemos procurando descobrir como o fator histórico se incorpora na estrutura das obras tornando-se substância do ato criador. Candido escreve que a integridade da obra só pode ser compreendida numa interpretação dialeticamente íntegra que enxergue o *externo* não como causa ou significado, mas como algo que tenha função na estrutura da obra, de modo que se torne *interno* (CANDIDO, 1973). Ou seja, busca-se compreender o fator social como determinante do valor estético, e não como apenas algo que possibilite a realização do valor estético. “A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel” (CANDIDO, 1973, p. 5). De qualquer modo, também devemos tomar cuidado para não levar a noção de autonomia da arte para o extremo em detrimento dos aspectos históricos essenciais à compreensão do sentido do objeto de estudo (CANDIDO, 1973).

A partir de Auerbach, buscamos entender a movimentação da história através do reflexo da realidade móvel. Isso significa que o realismo como estética para Auerbach se

fundamenta em uma ideia móvel, mas definido pela história em movimento. O realismo é, então, mais definido pela ação da crítica literária que se orienta pelas relações entre literatura e história. De modo que quando trabalharmos com *realidade* estamos preocupados com efetividade, com a realidade no ato de ser representada. Buscamos o realismo como modo de estudar a forma literária em sua relação com a sociedade, essa em constante transformação, conflito e contradição. Devemos deixar claro que a relação com a história não se dá à priori. A obra aponta as direções da história e, assim, faz a história visível. Tal iniciativa não é, de modo algum, novidade em territórios latino-americanos. Nossos grandes estudiosos, como Antonio Candido, Ángel Rama e Antonio Cornejo Polar buscaram através de nossos processos históricos peculiares alcançar um estudo que, ao mesmo tempo que fosse síntese, não deixasse de lado suas singularidades. É de interesse, então, resgatar tal ímpeto.

O presente estudo conta com essa ambição, porém, devido a limitações óbvias, não pode de maneira alguma esgotar essa iniciativa. Para estabelecer um limite que sirva como orientação do estudo, decidimos concentrar nossos esforços a partir da leitura de algumas obras do escritor uruguaio **Juan Carlos Onetti** para interpretar uma movimentação histórica em nossos escritores. Tal escolha não foi arbitrária nem foi também um entendimento de Onetti como ápice da literatura hispano-americana. Essa escolha se fundamenta na compreensão de que determinadas obras do autor são representativas de uma movimentação na literatura hispano-americana de tentativa de compreensão de nossa realidade e *éthos* histórico.

Escolher um autor para estudar um desenvolvimento literário é um modo de limitar um tema demasiado amplo. Porém, essa limitação também encontra barreiras. Não podemos tratar do autor como se ele estivesse isolado numa bolha. A obra está inserida numa relação com seu tempo histórico e também com seu sistema literário.

Trabalhar o sistema literário no qual Onetti se encontra é uma tarefa desafiadora. Seria esse sistema o sistema literário uruguaio? Ángel Rama, crítico uruguaio da vertente dialética e discípulo de Antonio Candido, é direto ao dizer em texto de 1960 que tal sistema funcionaria de modo fragmentário e com extrema precariedade. Escreveu ele que o Uruguai tinha obras importantes, excelentes criadores e um pequeno público, mas não um sistema literário. (RAMA in ANTELO, 2001)

Deveríamos, então, trabalhar Onetti dentro do sistema hispano-americano. Isso, também, acarreta problemas que facilmente extrapolariam o escopo desse estudo. O termo

“narrativa hispano-americana” é relativo. Não é uma literatura nacional. No entanto, podemos estudar um conjunto de obras de distintos países de língua espanhola que existem no centro e no sul do continente americano. Não é o equivalente a “literatura europeia”. Os países europeus possuem uma personalidade própria e definida, construída através da história, que faz com que as literaturas dos países europeus sejam muito diferentes entre si.

Os movimentos literários hispano-americanos, por diversos motivos, não apresentam a mesma coesão interna. “No hay un denominador literario común, y los brazos que unen a estas obras, y a estos novelistas, son más amplios y más poderosos a un mismo tiempo; más flexibles, menos definidores, pero infinitamente más sólidos” (CONTE, 1972, p.17). A literatura hispano-americana agrupa um conjunto de literaturas nacionais. Assim, é mais fácil descobrir afinidades dentro de cada país do que entre as mesmas gerações de distintos países.

Mesmo assim, essas literaturas nacionais estão unidas pelo idioma e por sua semelhança problemática. Essas literaturas transformam e modificam o mesmo idioma. Essa é a característica que une, mas sem uniformizar, as literaturas nacionais dos países hispano-americanos. Logo, o idioma e o contexto histórico se inter-relacionam e formam a narrativa hispano-americana.

Nossas peculiaridades fazem ainda mais urgente entender não apenas como a sociedade influencia a obra, mas como a obra afeta a sociedade. Para Rama (RAMA in ANTELO, 2001), a literatura é atividade estética que promove o desenvolvimento histórico da sociedade. Rama partiu da leitura de *Formação da literatura brasileira*, de Candido. Sobre a existência de um sistema literário latino-americano, Rama escreveu:

No basta que haya obras literarias, buenas y exitosas, para que exista una literatura. Para alcanzar tal denominación, las distintas obras literarias y los movimientos estéticos deben responder a una estructura interior armónica, con continuidad creadora, con afán de futuro, con vida real que responda a una necesidad de la sociedad en que funcionan. Desde luego no hablamos de una sociedad equiparándola a patria; el panorama americano muestra varias modulaciones literarias que responden a regiones que superan fronteras, y todo el fenómeno de la literatura americana se sostiene sobre el afán de la intercomunicación y hasta de la homogenización creadora. (RAMA in ANTELO, 2001)

Cornejo Polar decide estudar os sistemas literários para alcançar maior compreensão dos problemas da literatura latino-americana. Ele entende que a categorização em sistemas está ligada ao primeiro estruturalismo e sua divisão cartesiana entre sucessividades e simultaneidades. Todavia, ele utiliza os sistemas como categorias históricas para “corregir los errores de una historiografía que hace uno de lo diverso y convierte en homogéneo lo que es a todas luces heteróclito, siempre en busca de un Orden tan perfecto y armonioso como hechizo” (POLAR, 1989).

O crítico peruano entende a importância histórica dos sistemas porque além deles terem suas próprias histórias eles também participam em uma relação com outros sistemas, o que os diferenciam e os correlacionam. Isso é de extrema importância para este estudo. Para não cairmos em abstrações enganosas de tratar as literaturas e correspondentes obras de cada país como um aglomerado só, devemos encontrar nas singularidades de cada sistema suas diferenças que permitem que as trabalhemos historicamente para poder aproximá-las.

A crítica literária latino-americana corre um sério perigo. As diversas direções de seus estudos trabalham fortemente para fortalecer a falsa percepção de que sua função não é importante. Caminhamos no trajeto que já foi percorrido anteriormente: o do esquecimento de que a literatura se fundamenta em sua condição esclarecedora da vida concreta do homem. A literatura remete a categorias supraestéticas (sem perder sua autonomia) do homem, da sociedade e da história. Ela é produção social e é parte de uma realidade histórica que nunca é neutra.

O crítico tem como sua tarefa principal revelar a imagem do mundo que a obra representa para seus leitores. Isso não quer dizer que o crítico deve se preocupar com o grau de fidelidade da representação artística da realidade. Mas deve iluminar “la índole, filiación y significado de esa imagen hermenéutica del mundo que todo texto formula, incluso al margen de la intencionalidad de su autor” (POLAR, 1982, p. 11).

Começamos este texto com duas citações de Vargas Llosa e de García Márquez nas quais os dois autores falam da realidade latino-americana. Nossas peculiaridades fazem com que o trabalho da crítica literária latino-americana seja ainda mais urgente e necessário. Nossa literatura não está apenas ligada à reflexão de uma realidade considerada deficiente por seus autores como também é típica da literatura latino-americana a propriedade de projetar um futuro ainda não realizado. Veremos isso nos exemplos de obras citadas do século XIX que projetaram falsos *éthos* para alcançarem realizações de projetos ideológicos.

Cornejo Polar escreveu dois textos (*Problemas y perspectivas de la critica literaria latinoamericana* e *Problemas de la critica, hoy*) sobre suas preocupações com o estado da crítica latino-americana. Cronologicamente, seu primeiro temor é a crítica que ele chama de imanente, que prega a absoluta autonomia do texto e sua independência do mundo. Ele escreve sobre o problema de tais métodos que se confrontam com uma realidade peculiar e a trata a partir de modelos concebidos com outras necessidades culturais e sociais.

Tais aproximações recusam a literatura como atividade concreta de homens concretos. A crítica literária latino-americana também padece do mesmo mal que acometeu diversos de nossos escritores: o conflito entre a educação em moldes europeus do progresso e a realidade atrasada latino-americana. Infelizmente, muitas vezes tomamos o caminho mais fácil, e perigoso, da absorção não crítica de teorias e métodos de fora e sua subsequente implantação automática. Pregam, assim, que a literatura se fecha em si mesmo no âmbito da linguagem que só fala a si mesmo. Transformamos em uma teoria geral da literatura o que era uma poética com razão de ser na dialética de um processo histórico concreto da literatura ocidental das vanguardas.

Para enfrentar os vícios da historiografia, trabalhamos nossa literatura de modo a quase perder a história. Do outro lado do espectro, ao reconhecer a heterogeneidade de nossas literaturas, levamos isso ao extremo de maneira que nossa consciência da pluralidade literária latino-americana criou terras sem dono. Assim, entendemos a literatura como um espaço neutro onde tudo se junta e é igual em uma falsa harmonia que ignora e esconde os conflitos essenciais entre essas literaturas que não são tão distintas dos conflitos da sociedade que as produzem. Cornejo Polar, grande nome da heterogeneidade, recorda que não devemos assumir as literaturas pré-colombianas como latino-americanas. A ideia de uma literatura latino-americana é obra da história e suas definições sofreram contínuas mudanças. Veremos adiante que a incorporação de obras nas noções de literaturas nacionais mudou desde os movimentos de independência que recusavam o que era colonial até as construções de valores nacionais que falsificaram o passado colonial e incorporaram suas obras nos sistemas. Também é outro lado da moeda colonizadora chamar de literatura o imaginário verbal de culturas que nunca necessitaram desse conceito, assim como chamar a oralidade sem letra de literatura.

A literatura latino-americana se define pela peculiaridade de sua inserção em uma sociedade igualmente peculiar (POLAR, 1982). Isso faz com que se faça urgente não apenas a superação de abstrações que ignorem ou recusem a relação histórica da literatura com o

mundo concreto, mas que se caminhe, a crítica e o ensino latino-americano, em direção a uma crítica da totalidade latino-americana. A literatura produzida aqui por sociedades heterogêneas marcadas pela dominação colonial e imperialista não deixará de refletir e representar os diversos níveis dos conflitos que movimentam a totalidade de suas estruturas.

Este estudo se baseia na articulação dessa literatura com essa sociedade. Para compreender o sentido do desenvolvimento histórico dessa literatura, devemos saber como ela funciona socialmente. Nossas especificidades locais modificam as estruturas do gênero até mesmo em seus aspectos formais. Isso não quer dizer, porém, que devemos nos guiar pelo isolamento que será sempre empobrecedor. A crítica literária latino-americana tem mais essa contribuição para sua complexidade: ela exige trabalhos coletivos e interdisciplinares.

O trabalho histórico de compreensão da tradição literária, de construção de sistemas literários nacionais, também produz efeitos nas produções de obras de nossas literaturas. A apropriação histórica do passado social e literário produz certa consciência histórica da qual os escritores são produtos. Os sistemas maiores de nossas literaturas tem consistências diferenciais, cada uma com suas próprias histórias, que as singularizam. Porém, ao mesmo tempo, fazem parte de uma relação de ressonâncias múltiplas que permitem um sistema maior que produz um circuito de produtores e leitores que se identificam como latino-americanos. Assim, Gabriel García Márquez pôde ler autores tão diferentes como Jorge Luís Borges e Juan Rulfo e entender como as obras dos três são todas latino-americanas.

Mais do que dar prosseguimento aos estudos de nossos grandes críticos, pretendemos resgatar suas lutas. Candido, Rama e Cornejo Polar são parte do processo de libertação de nossos povos. A crítica literária latino-americana deve desempenhar esse papel. A crítica revela a realidade ao estudar a representação de mundo que a obra apresenta como processo de produção, de mimese, da estrutura dos processos histórico-sociais. Ao fazer isso ela cumpre “una importante tarea de descolonización” (POLAR, 1982, p. 17).

É muito comum trabalhos críticos sobre Onetti que propõem uma leitura existencialista. Discutiremos no segundo capítulo grandes diferenças entre os personagens de Onetti e alguns heróis da chamada literatura existencialista. Aproximações simplórias desse modo fazem um desserviço às obras. Tais leituras têm um propósito claro. Buscam apagar as singularidades locais da obra. A partir de tal olhar, a condição latino-americana é dispensável.

A crítica literária latino-americana se encontra entre proposições que pretendem aniquilar a consciência de si própria. É perversa a tentativa de implementação de uma crítica

que pregue a total independência e autonomia do texto em condições tão específicas como as latino-americanas. Pretende-se, assim, tolerar as questões locais como simples adornos numa estrutura fixa de forma rígida.

A outra tentativa de crítica é a que pergunta ao texto “o que isso significa?” em vez de “como isso funciona?”. É a tentativa de reduzir o texto ao meramente subjetivo, trabalhando-o como simples projeção psicológica. Algumas proposições dessa segunda tentativa são: tratar a presença de jovens moças nas obras de Onetti como se fosse um fetiche sexual do próprio autor; buscar explicações na forma do mito, ou divinas, na relação de Brausen e a cidade de Santa María.³ Sobre o emprego do psiquismo na crítica literária, Adorno escreve:

Considera as obras de arte essencialmente como projeções do inconsciente daqueles que as produziram, esquece as categorias formais da hermenêutica dos materiais, transpõe de algum modo o pedantismo de médicos subtis para o objecto mais inadequado: Leonardo ou Baudelaire. Não obstante a acentuação do sexo, deve ali desmascarar-se o filistinismo pelo facto de, nas obras referentes a estas questões, de muitos modos rebentos da moda biográfica, os artistas cuja obra objectiva sem censura a negatividade da existência, serem rebaixados à categoria de neuróticos. (ADORNO, 1988, p. 19)

Esse tipo de leitura transforma o psiquismo anormal em regra. Além disso, não se diferencia em essência de outras leituras que não tem a estrutura da obra como ponto de partido. O nível formal da obra, sua objetividade e coerência são ignorados, pois trata as obras apenas como fatos. Em *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Fredric Jameson escreve o seguinte sobre as visões de crítica de gênero que ele chama de *semântica e sintática* ou estrutural (JAMESON, 2000, p 403):

From this perspective the convenient working distinction between cultural texts that are social and political and those that are not becomes something worse than an error: namely, a symptom and a reinforcement of the reification and privatization of contemporary life. Such a distinction reconfirms that structural, experiential, and conceptual gap between the public and the private, between the social and the psychological, or the political and the poetic, between history or society and the “individual”, which – the tendential law of social life under capitalism – maims our existence as individual subjects and paralyzes our thinking about time and change

3 Do romance *La vida breve*.

just as surely as it alienates us from our speech itself. To imagine that, sheltered from the omnipresence of history and the implacable influence of the social, there already exists a realm of freedom – whether it be that of the microscopic experience of words in a text or the ecstasies and intensities of the various private religions – is only to strengthen the grip of Necessity over all such blind zones in which the individual subject seeks refuge, in pursuit of a purely individual, a merely psychological, project of salvation. The only effective liberation from such constraint begins with the recognition that there is nothing that is not social and historical – indeed, that everything is “in the last analysis” political. (JAMESON, 2000, p. 402)

Daí precisamos ressaltar que o ponto de vista político do escritor não determinará o significado histórico da obra. A obra será bem-sucedida se o autor estiver aberto à apreensão da realidade. Mesmo obras que tem um projeto político claro e uma aversão à direção da movimentação histórica, (como veremos no primeiro capítulo), não perdem seu valor histórico. Ou seja, a fuga da história, o a-historicismo, é também um fenômeno histórico e deve ser tratado como tal.

Tais confrontos entre a obra e a crítica não são significativos apenas do problema do papel da crítica. Também são representativos das dificuldades históricas da arte e da intelectualidade em países subdesenvolvidos. Muitas vezes, o artista não enxerga as formas artísticas usadas nas metrópoles como adequadas para seu conteúdo periférico. O crítico, por sua vez, importa as teorias estrangeiras para analisar o texto. Há um problema central na utilização mecanicista de teorias estrangeiras aqui. Frequentemente se perde a noção de que a obra de arte em países periféricos são, por sua própria realização, obras fundamentalmente políticas (JAMESON, 1986).

As formas estéticas provenientes da Europa são efetivações históricas do conteúdo social. O conteúdo social europeu sofreu transformações efetivas ao longo de sua história e as formas representaram essas mudanças. O feudalismo apresentava especificidades que garantiram a capacidade de sua transição ao capitalismo (ANDERSON, 1974). O capitalismo precisou destruir as antigas formas de produção locais para se instalar no território latino-americano. Um dos determinantes da cultura do capitalismo é a cisão entre o público e o privado. De modo que as relações históricas não se encontram imanentes no imediatismo da vida cotidiana. Para alcançar a universalidade histórica, a obra de arte necessita de diversas mediações. Isso é mais claro na forma do romance, o gênero artístico da ascensão do capitalismo e do mundo prosaico.

Para Jameson, todos os textos do chamado terceiro-mundo são necessariamente alegorias nacionais, principalmente quando suas formas se desenvolveram a partir de formas como o romance. Até mesmo os textos aparentemente investidos na consciência individual projetam uma dimensão política (pública) na forma de alegoria nacional. O destino do personagem individual é representativo da situação da sociedade e da cultura de seu país periférico (JAMESON, 1986). Isso é dizer que todos os personagens no texto representam o país, o povo, a cultura, etc. O que significa que os aspectos psicológicos, tão comuns após as vanguardas modernistas, representam nos países periféricos termos políticos e sociais.⁴

A concepção tradicional de alegoria entra em conflito com a noção de realismo estético. A alegoria é tida como um processo de significação onde cada personagem equivale a uma ideia, ou grupo, etc., exterior ao texto. Jameson ressalta que todas as equivalências podem sofrer constantes transformações e mudanças ao longo de determinado texto (JAMESON, 1986). De modo que esse processo de significação não seria unidimensional.

Obviamente, não temos condição de nos dedicar à questão da alegoria no realismo. Para nós, basta nos concentrar na relação do destino individual e o destino do país descrita por Jameson. Se o destino de um país, de um povo, etc., pode ser representado pelo destino individual, estamos no território da particularidade. Isto é, o caminho ininterrupto do singular ao universal, onde nesse caso o indivíduo é o singular que através das mediações presentes no texto representa o país, o povo, ou seja, o universal.

A processualidade não termina aí, pois o país e povo local se tornam o singular que caminha ao universal, o gênero humano. De modo que as obras de países periféricos não são meras produções de valor exótico. As periferias podem explicar melhor um sistema do que seu centro. Nas periferias, as contradições se fazem mais presentes, gritantes. As contradições não são falhas do sistema. Elas são aquilo que pode mostrar a essência do sistema. Estudar Onetti e, conseqüentemente, discutir a crítica latino-americana são os objetivos primários desse trabalho, que se apoia no ímpeto da luta pela descolonização. No entanto, a descolonização não liberará apenas os povos periféricos, mas também todo o gênero humano.

Juan Carlos Onetti escreve suas obras a partir de 1930. O século XX, especialmente a partir da década de 20, é marcado pelo crescimento das classes médias. Isso configura um novo tipo de público leitor, que anteriormente estava resumida a círculos da

4 Existe uma polêmica entre Jameson e o crítico Aijaz Ahmad por conta desse texto. AHMAD, Aijaz. *Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory"*.

elite intelectual e econômica. Com o advento das classes médias, o escritor toma consciência desse novo público e escreve sobre essa conscientização e sobre esse novo público. Na década de 20, essa consciência da comunicação entre escritor e público é acentuada e coincide com a ascensão dos setores médios possibilitada pela industrialização, urbanização e até mesmo pela ampliação da educação. Logo, nossa prosa progride porque existe um público real originado desses setores chamados de classe médias. Esse novo público ainda é um número reduzido se comparado com a população total do país (podemos expandir, como fez Rama, esse fato a todo o território latino-americano). Esse novo público leitor corresponde a professores, médicos, burocratas, etc. Em sua maioria, são grupos sociais que são transmissores de cultura e que passam a cumprir as funções das antigas elites de proteger e transmitir cultura. Rama afirma que o escritor “escreve para seu nível social, um pouco ampliado. De nenhum modo escreve para a sociedade inteira de seu país” (RAMA, 2001, p.61). O escritor latino-americano transita entre os setores médios e altos das classes sociais.

Esse novo circuito produtivo fomenta novas possibilidades para os escritores latino-americanos. Não mais está a produção literária confinada a questões ideológicas e de formação nacional. O escritor latino-americano passa a responder aos desafios de seu tempo e suas obras representam os conflitos antigos e atuais do território latino-americano e também se relaciona com as questões mundiais de seu tempo.

A literatura latino-americana em seus melhores momentos consegue uma renovação de si mesma não apesar do contexto de dependência cultural, mas a partir da constatação da dependência política e cultural consegue refletir as contradições de um continente de modernidade periférica. Essa movimentação ocorre em diferentes momentos e etapas da conscientização. Este estudo busca entender o processo de tomada de consciência da realidade a partir das formas literárias.

O primeiro capítulo desta dissertação faz um trabalho de contextualização das obras literárias que antecederam Onetti. Onetti é frequentemente considerado o princípio da chamada *nova narrativa latino-americana*. A partir dessa constatação, faz-se necessário entender como as obras do autor uruguaio se diferenciam das que vieram antes. Esse capítulo estuda como a literatura fez parte de projetos nacionais nos diversos países do continente desde os movimentos de independência. Para isso, será utilizado o estudo de Rama, *A cidade das letras*, que mostra a conexão da escrita com o núcleo do poder na América Latina. O contexto histórico estudado aqui vai desde o romantismo latino-americano do século XIX até

autores contemporâneos de Onetti, como Jorge Luís Borges. Por limitações claras do estudo, não podemos nos aprofundar tanto quanto as obras merecem, pois isso facilmente extrapolaria os limites deste trabalho.

O segundo capítulo concerne à leitura e crítica de algumas obras de Onetti escritas na década de 1930 e na primeira metade da década de 1940. O foco principal aqui é uma crítica da novela *El pozo* (1939). Outras obras serão lidas simultaneamente para procurar semelhanças ou para melhor apontar a direção da crítica da novela. O capítulo se concentra nas leituras da novela mencionada e outros seis contos. Com esse conjunto de obras, podemos enxergar uma movimentação histórica trazida pela urbanização e seus conflitos.

O terceiro capítulo estuda a movimentação literária da primeira metade do século XX a partir da leitura da novela *El pozo* de Onetti. Com uma leitura dos estudos de Lukács e Auerbach acerca do gênero da novela, buscamos entender como a obra de Onetti representa uma nova movimentação histórica de apropriação de uma nova realidade social. Faremos a leitura de outras obras de distintos autores não apenas para comparar com o texto de Onetti, mas para averiguar essa nova movimentação na literatura hispano-americana. Também veremos como a estrutura formal de *El pozo* não se traduz automaticamente nos romances do autor no mesmo período. Para melhor compreensão do gênero da novela, será também necessária uma rápida leitura de estudos feitos sobre o gênero do romance.

Como já foi dito, buscamos com este estudo não apenas resgatar as leituras e o ímpeto da crítica literária latino-americana de estudiosos como Candido, Rama e Cornejo Polar, mas queremos que com o estudo do passado possamos melhor entender nosso presente que projete um futuro. Este não é, de maneira alguma, um estudo histórico apenas na averiguação de dados empíricos que se sustenta numa distância antropológica nos moldes dos estudos do final do século XIX. Este estudo é histórico no sentido de iluminar as urgências de nosso presente.

CAPÍTULO 1

A velha narrativa latino-americana: a literatura como projeto nacional

Um arquipélago de países, desconectados entre si, nasceu como consequência da frustração de nossa unidade nacional.

Eduardo Galeano

Neste primeiro capítulo trabalharemos momentos da narrativa hispano-americana que precedem Onetti. Começamos pela invenção da América Latina e o que ela significou como periferia das metrópoles. Será dada atenção a importação dos parâmetros europeus para a produção literária hispano-americana e como a literatura pode ser capaz de subverter os projetos iniciais.

Será trabalhada a questão da América Latina como um projeto urbano e como a literatura desempenhou papel fundamental nesse projeto. Ao longo do tempo, a literatura fez parte de diferentes etapas do projeto das elites locais e internacionais. Mesmo assim, ela conseguiu representar problemas e contradições do território independentemente da vontade de seus idealizadores.

Terminaremos o capítulo no século XX. As mudanças que ocorreram naquele século causaram impactos no fazer literário local. Acontecimentos nas metrópoles tiveram reverberações na América Hispânica, que influenciaram nossos escritores. Além disso, o próprio território local se encontrava em ebulição, por causas locais e internacionais também.

1.1. A invenção da América Latina – um projeto urbano

Onetti é comumente citado como o iniciador da **nova narrativa latino-americana**. Esse termo apresenta dois problemas: 1) O que distingue a “nova” narrativa

latino-americana da narrativa anterior e 2) O que significa a qualidade “latino-americana” que modifica a palavra **narrativa**? Esses dois problemas fazem com que seja necessária uma contextualização que corre o risco de estourar os limites de capacidade do presente estudo, mas que, embora não possa ser feita aqui de forma profunda, não pode deixar de ser considerada, ainda que brevemente.

Felizmente, os dois problemas têm em comum uma mesma resposta. Não obstante, a resposta é certamente complexa e deve ser trabalhada historicamente. Sem dúvida, a “nova narrativa latino-americana” é um processo histórico não-linear e repleto de contradições.

Em “Literatura de dois gumes”, Candido escreve que a América Latina herdou, ou a ela foi imposta, a tradição literária erudita da metrópole europeia, cujas formas “foram transpostas à América na era do Humanismo” (CANDIDO, 1987, p. 164). O que era popular na literatura da Idade Média chegou ao continente latino-americano em quantidade muito menor em comparação à literatura erudita repleta de exigências formais que chegou com os colonizadores às terras colonizadas. Este tipo de literatura chegou nas Américas para atuar sobre povos diferentes. Porém, para poder exprimir a nova realidade, essa literatura sofreu adaptações. Assim, as literaturas nacionais, para além de cópia dos modelos europeus, se tornaram também invenção, “de tal modo diferenciadas das literaturas matrizes que, já nos últimos cem anos, chegaram nalguns casos a influir nelas” (CANDIDO, 1987, p. 165).

A literatura latino-americana não foi produto de uma mistura passiva das tradições culturais do europeu (espanhol e português), do índio e do africano. As influências culturais do índio e do africano só atuaram na literatura escrita de maneira remota. Suas influências atuaram na visão de mundo do europeu para finalmente influir na criação literária. Não houve uma fusão criadora. A partir do universo de uma literatura já existente (a europeia), ocorrerão modificações.

Falar sobre nossa literatura não é tão simples como tratar de uma literatura que teria continuado seu trajeto iniciado na Europa. A América Latina nunca foi, apenas e efetivamente, uma continuação da Europa, ainda que muitas cidades e regiões latino-americanas tenham começado a existir com o nome de uma antiga cidade ou região europeia com a palavra “nova” na frente, como “Nova Espanha”, “Nova Galícia”, “Nova Granada”, etc.

A invenção da América Latina marcou o período mundial da estabilização da era capitalista (RAMA, 1985). É, também, uma invenção urbana. A cidade latino-americana foi a realização prática do projeto de ordem que enquadrava um novo modo de vida com delimitadas separações de classe:

um projeto que, como tal, não escondia sua consciência racionalizadora, não lhe sendo suficiente organizar os homens dentro de uma repetida paisagem urbana, pois também requeria que fossem moldados com destino a um futuro, do mesmo modo sonhado de forma planejada, em obediência às exigências colonizadoras, administrativas, militares, comerciais, religiosas, que se iriam impondo com crescente rigidez. (RAMA, 1985, p. 23)

À primeira vista, os colonizadores planejaram transportar o passado europeu para os territórios latino-americanos. Não foi o que ocorreu. A experiência colonizadora não reproduziu a experiência vivida, mas respondeu a modelos ideais e sistemáticos. Assim, foi capaz de fugir da “sabida frustração do idealismo abstrato diante da concreta acumulação do passado histórico” (RAMA, 1985, p. 24).

As cidades latino-americanas seguem uma razão ordenadora que através da ordem distributiva geométrica revela sua ordem social hierárquica (RAMA, 1985). O poder necessário para manter tal ordem é o poder do homem, embora ainda utilize a justificativa absolutista divina para se validar.

A cidade latino-americana, conseqüentemente, se diferencia da cidade orgânica europeia: “A *ordem* deve ficar estabelecida antes de que a cidade exista, para impedir assim toda *desordem*” (RAMA, 1985, p. 24). Como resultado, a fundação das cidades em nosso continente é a realização física da ordem social idealizada por aqueles no poder.

A escrita desempenhou papel fundamental na manutenção dessa ordem social que se transformou em urbe. Ela auxiliou na transmissão do alto para o baixo, da metrópole para a colônia, das classes coloniais dominantes para os subalternos coloniais. A palavra escrita se opôs à palavra falada. A oralidade representava insegurança. A palavra escrita, por outro lado, estava protegida das evoluções históricas e fortalecia a ordem.

Candido ressalta o papel da literatura no processo de imposição cultural (CANDIDO, 1987). Escreve que os poetas, cronistas, historiadores, etc., eram sacerdotes, juristas, militares e senhores de terra que estavam diretamente ligados ao poder colonial. Para

eles, a literatura deveria desempenhar papel na imposição ideológica (política e religiosa) da metrópole colonial. Mesmo se não tivessem função ideológica ativa, os textos literários deveriam ter a função esclarecedora e instrutiva europeia, isto é, função civilizatória para os habitantes de nossa região bárbara. A produção literária das colônias é inseparável do processo de dominação física e cultural.

Estabelecido o projeto de ordem, ocorre o que Rama chamou de “sonho de ordem” (RAMA, 1985, p.32). Isso ocorre quando as cidades deixam de representar seus momentos ideais e passam a representar o desejo de suas evoluções. De modo que não apenas conservam e perpetuam suas estruturas excludentes como também obrigam que quaisquer possibilidades contrárias sejam pautadas obrigatoriamente como oposições, como “sonhos de uma outra ordem” (RAMA, 1985, p.32).

O papel desempenhado pela colonização do continente latino-americano no desenvolvimento socioeconômico das metrópoles europeias explicita a contradição central da empresa colonizadora: o histórico subdesenvolvimento da América Latina é a história do desenvolvimento do capitalismo mundial.

Nossa derrota esteve sempre implícita na vitória alheia, nossa riqueza gerou sempre a nossa pobreza para alimentar a prosperidade dos outros: os impérios e seus agentes nativos. Na alquimia colonial e neo-colonial, o ouro se transforma em sucata e os alimentos se convertem em veneno. (GALEANO, 1989, p. 14)

As capacidades do continente latino-americano desde o descobrimento se transformaram em capital estrangeiro (europeu e, mais tarde, norte-americano). Não apenas as capacidades da terra, mas também os seres humanos, seu trabalho e sua potencialidade como mercado consumidor. A ordem e a estrutura de classes são importadas forçosamente de fora para que seja possível adaptar a América Latina ao capitalismo universal. Mantém-se a subserviência às metrópoles através da dominação das classes baixas pelas classes dominantes locais. Essas, subservientes às metrópoles, reforçam a cadeia de dependências infinitas.

1.2. A cidade e o projeto cultural

Mas o papel latino-americano não foi apenas no desenvolvimento socioeconômico das metrópoles. Rama chama a atenção para o fato de que muitos estudiosos reconhecem a importância que a colonização desempenhou também no desenvolvimento cultural europeu, “na formulação de sua nova cultura barroca” (RAMA, 1985, p.33). O projeto colonizador pretendia dobrar realidades. As cidades foram as aplicações concretas desse projeto. Obviamente, isso influenciou a totalidade da vida social latino-americana.

As cidades latino-americanas fizeram parte do conflito civilização (urbano) x barbárie (não-urbano). Como mencionado acima, a cidade latino-americana não é a cidade orgânica do padrão europeu clássico onde o desenvolvimento agrícola gradualmente levava ao desenvolvimento de seu polo urbano. As cidades latino-americanas foram o princípio e esperou-se que o desenvolvimento agrícola fosse gerado a partir dela:

serão todos *fidalgos*, se atribuirão o *don* nobiliárquico, desdenharão trabalhar com suas mãos e simplesmente dominarão os índios que lhes são encomendados ou os escravos, que compreem. Pois, o ideal fixado desde as origens é o de ser urbano, por insignificantes que sejam os assentamentos de que se ocupem, ao mesmo tempo em que se lhe encomenda à cidade a construção de seu contorno agrícola, explorando sem piedade à massa escrava para uma rápida obtenção de riquezas. (RAMA, 1985, p.35)

A invenção da América Latina apresenta diversos problemas, ambiguidades e contradições. Rama menciona estudo dos Stein que afirma que Espanha (também Portugal) já estava em decadência quando da descoberta da América (STEIN, 1970). Isso significaria que as cidades latino-americanas eram periferias da periferia europeia.

Essa é, no entanto, a ambiguidade menos perversa da situação latino-americana. Mesmo sendo marco da edificação capitalista universal, a América Latina (e também a América Anglo-saxã nesse quesito) apresenta uma gritante contradição. A inserção capitalista não entra em choque com a escravidão. Essa é uma característica perversa de nossa condição de periferia de forças distantes. Se não possuíamos a produção agrícola que criaria nossas cidades, nossos centros urbanos abusavam da escravidão, negra e indígena, tirando proveito de suas forças de trabalho. Estabeleceram-se, assim, as oligarquias rurais que deram prosseguimento à cadeia de ordem de cima para baixo.

Esse sistema de ordem hierárquico necessitou de um grupo social especializado para o levar adiante. Esse é o grupo intelectual que, até a laicização (a partir do século XVIII), contava com os setores eclesiásticos. Esse poder constituía uma cidade dentro da cidade. É a isso que Rama dá o nome de “Cidade Letrada” (RAMA, 1985, p.42). Esse é o poder que conduzia as cidades, protegia o poder e o executava. No seu interior, encontramos religiosos, administradores, educadores, escritores e diversos intelectuais. Em uma sociedade repleta de analfabetos, esse grupo ocupava um posto alto e gozou dos privilégios de seu poder econômico.

O grupo letrado constitui a burocracia. Estabelece seu poder colonial como detentores da comunicação com a metrópole. Uma porção de sua produção é a literatura que funcionou num circuito fechado onde produtores e consumidores eram os mesmos.

A classe dirigente, os letrados e os ricos fazendeiros e comerciantes, vivia em abundância graças ao trabalho indígena e escravo. Essa apropriação do trabalho e das riquezas permitiu não apenas a construção de luxuosas igrejas que testemunham até hoje a pomposidade do poder eclesiástico, mas também a produção literária dos grupos letrados.

A formação de Academias ocorreu com a intenção de fortalecer ainda mais os privilégios dos letrados. Entre seus membros encontramos membros da alta sociedade, vice-reis ou altos magistrados que engrandeciam a colonização e o colonizador através das Letras, promoviam a ordem vigente e a perpetuavam ao tomar posse da história por meio da realização de estudos que não apenas glorificavam a empresa colonial, mas que também criavam a versão oficial da história (CANDIDO, 1987).

Os letrados, que residiam nas cidades, se fortaleceram pelas demandas da administração colonial e pelas exigências da evangelização. Através dos letrados se desenvolveu a ideologização do poder (RAMA, 1985, p.49). Suas obras conjugavam as forças dominantes locais e cosmopolitas. De modo que, como donos da escritura numa sociedade analfabeta, acabaram por sacralizarem-se e ocuparam o posto das religiões quando de seus declínios.

A cidade letrada concebeu a cidade antes de sua execução para não apenas conservar sua ordem e poder como também para introduzir modificações sensíveis na vida do homem comum, habitante da cidade real. Estabeleceu, assim, a distância real entre o homem comum e os letrados, uma restrita minoria.

O que é ainda mais especial sobre a cidade letrada é sua capacidade de adaptação à mudança. Graças à sua autonomia e função intelectual alcançada na estrutura de poder, a cidade letrada não só resistiu aos movimentos de independência como também participou ativamente deles. Além de se adaptar às mudanças, também as direciona e impõe limites. Isto é, o núcleo letrado que recebeu sua força da estrutura do poder colonial lutou contra esse poder quando chegou o momento das mudanças e, assim, manteve sua força na nova estrutura social.

A cidade letrada depende de um Poder real hierárquico, seja esse o poder da metrópole ou das elites militares que substituíram a ordem colonial. Essa é uma ambiguidade central da América Latina: as mudanças ocorrem pelo alto. O poder estruturado continua excludente após as mudanças sociais com pouca movimentação dentro do círculo do poder.

No texto já mencionado de Candido (1987), o crítico percebe essa movimentação na literatura. A literatura foi usada como ferramenta do processo colonizador, através da qual se disseminava o ponto de vista do colonizador e mais tarde do colono europeizado. Quando os interesses das classes dominantes da Colônia divergiram dos interesses da Metrópole, a literatura exprimiu essas novas posições e seus sentimentos.

As formas literárias da elite não dificultavam a reação da elite colonial, pois essas formas se tornaram capazes de exprimir novos sentimentos e reações pois se adaptaram ao meio americano. Candido defende que a literatura mantém relações com a realidade social e por isso ela é capaz de incorporar as contradições da vida social à estrutura e ao significado das obras. Assim, muitas obras que tinham a intenção de fortalecer o status dominante foram também ambíguas o suficiente para trabalhar contra a situação dominante. A literatura nas Américas foi ativa não apenas ao impor os padrões culturais, mas também ao manifestar as desarmonias coloniais (CANDIDO, 1987).

1.3. Os movimentos de independência – a literatura e os projetos nacionais

Os letrados participaram ativamente durante os movimentos de Independência. Novos temas e novas sensibilidades influenciaram significativamente o processo literário. Do conflito da dinâmica interna da colonização surgiu a necessidade de composições em prosa

para melhor refletir a nova compreensão da realidade gradualmente mais prosaica. O domínio da literatura continuava com as elites, mas essas já trabalhavam em favor dos novos grupos dominantes.

Em 1816 apareceu o que é considerado pela maioria dos críticos como o primeiro romance hispano-americano: *El periquillo Sarmiento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi. A obra cresceu do jornal do próprio Lizardi, que buscou com o texto uma finalidade prática, isto é, transformar os jovens no que ele considerava bons cidadãos. O romance oferecia conselhos aos seus leitores. O narrador em primeira pessoa narra sua estória na qual ele prevalece graças à determinação e a fé cristã (LINDSTROM, 2005, p.24).

Para Rama, a publicação de *El Periquillo Sarmiento* apresenta a primeira crise da Cidade Letrada (RAMA, 1985). É clara a presença da crítica de Lizardi ao status colonial, à Espanha e a seus resquícios no México. Vemos críticas à aristocracia e ao sistema econômico dependente da escravidão. Para o crítico uruguaio, no entanto, *El Periquillo Sarmiento* é um desafio mais à Cidade Letrada do que à Espanha, à aristocracia ou à Igreja. O romance se apoiou na existência de um grupo letrado (alfabetizado e educado) que não havia obtido inclusão na Cidade Letrada, o que almejava.

Lizardi travou essa luta no campo da escrita, onde reside a força da Cidade Letrada. Porém, procurou estabelecer sua força no mercado burguês da imprensa com jornais e gazetas. Substituiria, assim, o apoio dos Mecenases da Cidade Letrada. Lizardi interpretou a situação econômica mexicana erradamente. Rama escreve que o projeto dele “estava previsivelmente condenado ao fracasso pela estreiteza do mercado econômico autônomo da época” (RAMA, 1985, p.69).

Não obstante, *El Periquillo Sarmiento* provocou uma derrota à Cidade Letrada no que concerne à língua excludente usada pelos grupos no poder. Mesmo que Lizardi oscile momentaneamente entre dois públicos e suas línguas, ele acaba escolhendo o público novo (os letrados fora da Cidade Letrada) e o espanhol ao invés do latim dos jesuítas. Traz também ao espanhol oficial o léxico ainda não comum às escrituras públicas. Com essa língua ataca os letrados que constituem o poder dentro do poder: juizes, escrivães, advogados, médicos, etc.

Os momentos decisivos da literatura hispano-americana estão preocupados com uma tríade: independência, originalidade e representatividade (RAMA, 1987). As fases culminantes de particularismo literário da dialética que guia o movimento da formação literária na América Latina são aquelas do conflito dialético do local e do cosmopolita. O

Romantismo, no continente latino-americano, busca independência da Espanha (e de Portugal) refletindo um momento político. Para isso, é necessário desenvolver uma originalidade em relação às antigas metrópoles.

O movimento romântico apresentou domínio em parte considerável da cultura latino-americana no século XIX. A retórica romântica aparece nos textos do continente desde o início daquele século, como, por exemplo, na “Carta de Jamaica” escrita em 1815 por Simón Bolívar. Nela, Bolívar utiliza argumentos do Iluminismo e da Revolução Francesa para embasar as lutas contra a ordem colonial espanhola. O movimento romântico realmente emergiu após os movimentos de independência (1810-24) para, enfim, dominar as ficções hispano-americanas (LINDSTROM, 2005).

A originalidade foi buscada nos padrões franceses na tentativa de transplantar tais padrões em solos nacionais. Para exercer sua originalidade, a produção romântica tem de ser representativa. Falha neste quesito ao não conseguir representar efetivamente as contradições locais e suas particularidades. Assim, o índio é idealizado e tem valores europeus. Em países escravocratas (ou que recentemente abandonaram esse sistema) pouco se vê referências à escravidão. Se a escravidão é representada, muitas vezes não é vista como algo ruim por si só. A escravidão só é vista como ruim se os donos de escravos são ruins.

Muitos dos primeiros textos literários entendidos como romances tinham ambições claramente políticas que essencialmente criavam um *éthos* falso.⁵ Na literatura hispano-americana, o Romantismo estava ligado aos conflitos do período pós-independência. A ordem colonial espanhola muitas vezes foi substituída por ditaduras das elites locais. Um bom exemplo é o caso do escritor uruguaio José Mármol que escreveu *Amalia*⁶ no exílio como tentativa de atacar o governo autoritário de Juan Manuel de Rosas. Nesse texto, os personagens são bons ou malignos de acordo com suas afiliações.

É importante ressaltar a relação íntima entre o desenvolvimento do romance na América Hispânica com o nacionalismo. A prosa hispano-americana foi parte de uma campanha para construir identidades e objetivos para os novos países (LINDSTROM, 2005, p.41). Os temas nacionalistas, como parte de um esforço de construção de nação, foram desaparecendo, mas a questão nacional (ou continental) continuou parte fundamental da narrativa hispano-americana no século XX.

5 É o caso do já mencionado *El Periquillo Sarniento* de Lizardi.

6 Publicado de modo incompleto em capítulos entre 1851-52 e como livro em 1855.

O único modelo de progresso conhecido era o europeu. Isso acarretava problemas quando tal modelo se confrontava com a situação concreta do continente latino-americano. A literatura fez parte, então, do ímpeto modernizador. O nacionalismo romântico fazia com que o sentimento nacional estivesse fortemente vinculado à representação da matéria local nos romances. O escritor entrava, assim, na cadeia de produção, sendo equiparado com o agricultor ou o industrial.

Domingos Faustino Sarmiento, que posteriormente foi presidente da Argentina⁷, em 1845 tem publicado seu *Facundo*. O texto é uma obra de não-ficção com valor literário. Nele, Sarmiento opõe as cidades aos campos como parte do ímpeto de modernização. A cidade era o único modo possível de absorver as fontes culturais europeias (não mais espanholas devido à Independência) para poder construir uma sociedade civilizada. A educação pelas letras era o primeiro método de dominação com que as cidades deveriam submeter o campo selvagem às normas civilizatórias. Essa dominação começou com a imposição cultural e com a educação pelas letras e mais tarde foi feita com o poderio militar que é representado, por exemplo, em *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

1.4. A modernização e a próxima etapa da literatura como projeto nacional

A modernização foi outro período que provocou confrontos na América Latina. O acesso às letras aumentou e ampliou-se, por consequência, o circuito dos letrados. Esse novo grupo trouxe consigo outras opções e questionamentos. O esforço deles para se incluir no poder apresentou novos desafios para a Cidade Letrada.

Novas gazetas se incorporaram à imprensa. Essas novas publicações, menos elitistas, atacavam os administradores do poder (os “doutores”). Novos leitores passaram a ter acesso à letra, essa, ainda, posse de um grupo exclusivo. Assim como nos movimentos de independência, o aumento ao acesso à escrita desafiava os grupos do poder.

O acesso às universidades representou outro conflito. As universidades representam a dissociação entre a cidade real e a Cidade Letrada. Aqueles que têm acesso às

⁷ O papel de político profissional não é estranho aos escritores latino-americanos, devido talvez ao papel prático que seus trabalhos visavam. Mario Vargas Llosa, por exemplo, concorreu à presidência do Peru e foi derrotado por Alberto Fujimori.

universidades criam as leis que regulam a sociedade, mas as interpretam de acordo com uma realidade não existente.

Reconhecido o “império da letra” (RAMA, 1985, p. 78), inicia-se um tímido combate com o intuito de reduzir seus privilégios através da inserção de novos grupos sociais em seu meio. Redigem-se as leis da educação comum para aumentar (controladamente, deve-se dizer) os números de letrados. Com a chegada do positivismo, foram criadas escolas técnicas para diminuir a hegemonia de advogados e médicos. As mudanças propostas não são nunca estruturais. Os grupos que buscam se inserir no poder não querem encontrar seus futuros privilégios diminuídos quando finalmente chegarem ao poder. Esses dois grupos, os antigos e os novos residentes da Cidade Letrada, constituíram os dois grupos intelectuais, conservadores e liberais, que se revezaram no poder e que também criaram amálgamas para governar os diferentes países do continente latino-americano (RAMA, 1985, p.77).

A profissão da letra esteve envolvida em um conflito peculiar. Ela era vista como meio de ascensão social, valorização pública e inserção ao centro do poder. A baixa classe média a almejava tanto quanto os filhos de fazendeiros ricos e também os imigrantes. Ao mesmo tempo, a letra também representava relativa autonomia em relação ao poder. Isso se dava pela nova sociedade em desenvolvimento, estimulada pela movimentação burguesa que gerava certa pluralidade de centros econômicos.

O advento do jornalismo é um bom exemplo desse conflito contraditório. Nele era possível entender um espaço fora do controle do Estado. No entanto, era visível a promiscuidade entre Estado e jornalismo. O primeiro frequentemente presenteava integrantes do segundo com postos públicos como retribuição de serviços. O jornalismo foi, assim, outra via de acesso ao poder administrativo (RAMA, 1985, p.79). A imprensa foi a que mais se beneficiou da modernização em relação à ampliação do público letrado. O aumento do público leitor não aumentou o consumo de livros, mas de jornais e revistas. Isso não resultou em um fortalecimento das vias de contestação, pois quem mais se beneficiou do novo público foram os jornais-empresas que compunham vias alternativas ao poder estabelecido. Os escritores latino-americanos viveram esse problema, pois muitos tinham as duas profissões. Essa é mais uma das situações nos quais os escritores trabalharam ativamente (não apenas esteticamente) na construção da nação através da transmissão da ordem de cima para baixo.

O projeto romântico de unificação nacional só alcançou seu objetivo no período pós-romântico da modernização. Devemos ressaltar uma peculiaridade do romantismo

hispano-americano: enquanto os movimentos românticos de outras nações se voltavam para a natureza como reação ao progresso urbano (o transcendentalismo estadunidense, por exemplo), na América Latina, o retorno à natureza foi uma empreitada também urbana. A natureza era tempero das obras dos escritores que as escreviam na cidade, onde residiam.

A natureza foi transformada em uma imagem muitas vezes demasiadamente estilizada, através da qual a sociedade urbana projetava seus valores e problemas. A imagem do mundo rural esteve entre os campos do reacionarismo e da curiosidade antropológica. De modo que a busca pelo mundo rural até o século XX esteve quase sempre baseada na deformação do *éthos* histórico.

Frente ao progresso civilizatório que avançava sobre o mundo rural, José Hernández escreveu *Martín Fierro* (1872), obra exemplar do gênero gauchesco. O poema narrativo foi publicado quando a Argentina era presidida pelo já mencionado Domingo Faustino Sarmiento. Sarmiento impulsionou violentamente a movimentação modernizadora que levou a urbanização à força para os territórios rurais. O gaúcho era um dos grupos sociais que representavam para o presidente Sarmiento a barbárie.⁸ *Martín Fierro* representava um mundo em vias de extinção. A perspectiva era a da distância entre o pesquisador e o objeto de pesquisa. A obra se estrutura na distância entre o mundo civilizado e a barbárie. Essa distância é representada na palavra escrita que representa as “tradições analfabetas” do mundo rural.

Yo no soy cantor letrao,
Mas si me ponto á cantar
No tengo cuando acabar
Y me envejezco cantando,
Las coplas me van brotando
Como agua de manantial
...
Soy gaucho, y entiendaló
Como mi lengua lo esplica,
Para mí la tierra es chica
y pudiera ser mayor
Ni la víbora me pica
Ni quema mi frente el Sol⁹

8 Sarmiento, que esteve tão concentrado em levar adiante a luta da civilização contra a barbárie, era presidente da Argentina durante a Guerra do Paraguai. Nesta guerra, as forças brasileiras, argentinas e uruguaias causaram a morte de 60% da população paraguaia, 90% da população masculina. Estas são as cifras publicadas pela Enciclopédia Britânica. (<http://necrometrics.com/wars19c.htm#Paraguyan>)

9 HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*.

O poema apresenta a curiosidade antropológica da crença de que o objeto estudado carece da possibilidade de evoluir e que está fadado à desintegração. Essa distância que representa um mundo a partir das aparências imediatas e a partir de um *éthos* estilizado não se diferencia, na essência, das obras naturalistas.

Na medida em que esse universo agonizante funciona à base de tradições analfabetas e usa um sistema de comunicações orais, pode-se dizer que a letra urbana acode a recolhê-lo no momento de sua desapareição e celebra mediante a escritura seu responso funeral, pois a operação de Hernández, como a de muitos *costumbristas*, foi escriturária e, em princípio, destinado ao público alfabetizado urbano. (RAMA, 1985, p. 89)

Realiza-se, assim, uma apropriação das literaturas orais pela escrita. Os escritores se apressam em preservar a literatura oral no sarcófago da escrita. Esse movimento de olhar para o passado nostálgico cria a falsa percepção de que o tempo era quase imóvel nas culturas rurais. Constitui-se, assim, a imagem de uma realidade engessada livre das mudanças e conflitos históricos. Essa é a imagem de um passado orgânico livre de contradições.

Não é de assustar, então, a ironia de que as proposições românticas tenham sido cumpridas, obviamente com atraso, no período do naturalismo. O sentimento nacional foi legitimado quando o conceito de literatura começou a se estabelecer. A absorção das produções orais das culturas rurais deu corpo ao ingrediente popular que fortaleceu a concepção nacional. Assim como o romantismo olhou para o índio e, quando raramente o fez, para a escravidão, a partir da perspectiva do projeto das elites, o naturalismo olhou de modo conservador para as culturas rurais e distorceu suas realidades de acordo com esse projeto nacionalista.

A absorção das contribuições rurais para a cultura nacional fez parte de um projeto para fomentar oficialmente uma nacionalidade que não entrasse em conflito com os centros de poder, a Cidade Letrada. O mundo rural foi homogeneizado e higienizado para retirar os conflitos e as contradições não apenas da modernização, mas da própria existência daquele mundo. Estabeleceram-se valores aceitos que contribuiram para a formação da nacionalidade oficial.

Foi com o advento e subsequente triunfo do naturalismo, que a partir do pensamento positivista trouxe a divisão do trabalho também para o desenvolvimento literário,

que se construíram, na segunda metade do século XIX, os primeiros trabalhos de história das literaturas latino-americanas. Esses estudos organizaram os materiais literários de acordo com um plano previamente traçado: o projeto nacionalista.

Tal projeto não considerou efetivamente a oralidade e seu processo produtivo. O revisionismo, ao tentar criar uma história que se encaixasse aos valores nacionalistas (porém, europeizados), negava as produções populares. Cornejo Polar, ao escrever sobre a questão nacional na literatura peruana, asseverou que a heterogeneidade foi transformada em homogeneidade, o múltiplo em único e o conflito em harmonia (POLAR, 1982). No entanto, essas produções populares não desapareceram de todo. A tentativa de desculturação não se realizou inteiramente. Essas produções reaparecerão no século XX transculturadas nas obras de muitos autores marcadas fortemente pelas circunstâncias históricas.¹⁰

A maior parte das histórias literárias latino-americanas é incapaz de superar o positivismo e trabalha seus objetos como uma sequência linear, governada pela ordem do progresso, sem considerar seu caráter contraditório, entende épocas, períodos e gerações em um tempo único livre de conflitos. Seu olhar nunca recai na simultaneidade de opções literárias contraditórias, desconsideradas até mesmo na análise da literatura hegemônica (POLAR, 1989).

Muitos escritores latino-americanos do final do século XIX e início do século XX já apresentavam grande percepção das contradições latino-americanas; principalmente quanto às questões do poder concentrado, representado pela “capacidade de se agrupar e institucionalizar-se que revelaram os burocratas do sistema administrativo do Estado” (RAMA, 1985, p. 48).

Um bom exemplo dessa capacidade de adaptação das obras literárias aos interesses do projeto das elites, por certa parte da crítica, ou de mudanças pelo alto, é o que ocorre com o romance de Mariano Azuela, *Los de abajo*, de 1915. O romance é tomado por muitos como a obra central da Revolução Mexicana (GOLLNICK, 2005). Muitos escritores foram ativos na revolução e no estabelecimento cultural pós-revolucionário em defesa das culturas populares em contraste com as filosofias europeizantes do governo pré-revolucionário. O romance de Azuela tem como protagonista um pequeno rebelde que ascende à categoria de general revolucionário. Conforme progride, o personagem perde

10 Esse é o foco de outro estudo de Ángel Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*.

contato com a moralidade revolucionária. Assim, sua percepção da revolução falha conforme se acerca do poder.

Los de abajo foi compreendido por muitos como uma mensagem clara de que as pessoas comuns não podem se governar (GOLLNICK, 2005). Essa foi inclusive a mensagem da elite pós-revolucionária. Rama, no entanto, enxerga no romance uma compreensão maior da realidade. O crítico uruguaio entende que o romance usa do sarcasmo para “[...] demonstrar que a burocracia sobrevive ao cataclismo político e volta a se inserir na estrutura do novo estado[...].” (RAMA, 1985, p. 48).

Daniele Rosa vai além e encontra no romance características de um romance histórico nos moldes estudados por Lukács:

[...]a ligação que se estabelece entre *Los de Abajo* e a Revolução Mexicana não é de uma simples narrativa historiográfica, mas uma tentativa de reelaboração, de refiguração de um momento decisivo da vida social mexicana, por meio de um olhar particular cujo intuito não é contar os fatos, mas compreendê-los em sua profundidade possível, aproximando-se assim do que Lukács nomeou por romance histórico. (ROSA, 2015, p. 194)

Essas tentativas de reelaboração e refiguração de momentos decisivos da vida social que Rosa enxerga em *Los de abajo* apontam o caminho de uma literatura que vai ao encontro de sua própria condição e, por isso, começa a amadurecer. Os frutos dessa difícil e penosa empreitada serão colhidos mais tarde quando os escritores latino-americanos, como Gabriel García Marquez e José María Arguedas, poderão renovar o gênero romanesco com obras bem-sucedidas.

1.5. O século XX dos extremos visto da periferia do capitalismo mundial

A realidade latino-americana possui certas particularidades em relação à criação literária. Ángel Rama entende que a questão econômica configura o primeiro problema do romancista latino-americano (RAMA, 2001, p.49). Rama afirma que, como princípio geral do continente, ninguém vivia de seu trabalho criador. A partir de 1920, ocorreu uma ampliação de

público culto e um aumento do acesso dos setores médios à cultura. Isso acentuou a possibilidade de um escritor dedicar mais tempo à sua “tarefa vocacional”. Porém, mesmo assim, o continente latino-americano é a região (da civilização ocidental) onde isso ocorre de modo mais amplo: o escritor tem que se dedicar à outra tarefa que não a escrita¹¹. Daí o fato de termos tantos escritores que ao mesmo tempo são – ou foram – professores, médicos, advogados, jornalistas ou burocratas. Obviamente, isso desempenha uma repercussão em sua obra. A mais clara repercussão é a falta de tempo para dedicar-se única e exclusivamente à escrita. Rama afirma que isso configura um obstáculo especialmente duro para o romancista, já que é necessário tempo para obter uma continuidade em sua obra.

A reação negativa dos escritores e artistas europeus frente ao progresso e ao desenvolvimento contraditório do capitalismo em consequência da Primeira Guerra Mundial só chegou ao continente latino-americano, como é de costume, com algumas décadas de atraso. Tal reação negativa é peculiar, pois representa uma parte significativa da burguesia que, mesmo integrada na ordem social vigente, se sente oprimida e frustrada em suas vidas (GOLDMANN, 1968). A autenticidade aparece reprimida e a comunicação entre as pessoas se dá em uma sociedade decadente, onde os valores humanos que já não se encaixam mais. Esse sentimento também se fez verdadeiro nas grandes cidades latino-americanas.

Onetti advertiu os leitores de seu primeiro romance, *Tierra de nadie*, de que se encontrava na Argentina (Buenos Aires) o tipo de homem indiferente moralmente, sem fé e sem interesse por seu destino e que o escritor não deveria ser reprimido por representar esse indivíduo com o mesmo nível de indiferença (ONETTI, 2007). Esse sentimento não aparece apenas com Onetti, pois já se fazia sensível em outros escritores do Rio da Prata. Fernando Aínsa entende, no entanto, que o autor é um dos primeiros a fazer parte de um tipo de “geração perdida” rio-platense (AÍNSA, 1970). O autor é representativo de um grupo que alcança a maturidade por volta de 1940 e que escreveu sobre personagens desencantados.

El pozo aparece no início da Segunda Guerra Mundial e as obras longas seguintes de Onetti, os romances *Tierra de Nadie* e *Para esta noche*, de 1941 e 1943 respectivamente, aparecem quando o nazi-fascismo avançava geograficamente e realisticamente aparecia em vários aspectos da vida cotidiana, não apenas na Europa como também na América Latina. Torna-se difícil, para autores e personagens de então, escapar do sentimento de destruição

11 É interessante constatar a diferença em relação aos países de economia central na Europa onde escrever tornou-se uma profissão tal qual qualquer outra sob a divisão do trabalho no mundo capitalista. Isso acarretou outros problemas como, por exemplo, o escritor que se torna observador da vida por se afastar dela para se dedicar a seu ofício de escritor.

encontrado. Assim, as formas de representação de outros tempos não apareciam imediatamente adequadas para os autores da geração de Onetti. Embora o personagem de gerações anteriores também fosse problemático e não encontrasse a autenticidade ou a totalidade de forma imediata na vida cotidiana, ele ainda era um homem de valores universais. As desilusões desses personagens eram expressas na medida em que eles buscavam um fundamento para a humanidade, não obstante a crise de valores da sociedade. Enquanto alguns autores que precederam Onetti buscavam num passado idealizado as direções para o presente, Onetti representa uma certa desesperança.

Eladio Linacero, personagem de *El pozo*, é desprovido de perspectivas políticas, morais e humanas que possam projetar uma saída para um futuro diferente. Linacero parte da derrota. O fatalismo rege sua consciência e, conseqüentemente, ele se aliena dos outros por conta de seu desajuste prévio. Eladio Linacero, como muitos outros dos personagens de Onetti, é mais a desesperança acomodada do que angústia. Ele não é o escritor da geração da dissolução, como foram Robert Musil e Thomas Mann, e, na medida latino-americana, Güiraldes e Borges. Fernando Aínsa ressalta que não há lugar na obra de Onetti para o grito do personagem problemático que encarna a angústia e o heroísmo (AÍNSA, 1970).

Em um texto muito influente e significativo das primeiras décadas do século XX – *A teoria do romance* –, Lukács afirma que os problemas da forma do romance são os problemas do reflexo de um mundo deslocado, em um estado não-favorável e impróprio. Lukács, nesse texto, considerava que a realidade não constituía uma base favorável à arte. De modo que a arte não estaria mais ligada a formas imanentes em si mesmas, como ocorria na épica. Lukács escreveu *A teoria do romance* no momento histórico da Primeira Guerra Mundial, assim, possuído por tamanho pessimismo, apresentou, de acordo com o próprio autor, uma kierkegaardização da dialética histórica hegeliana¹². O pessimismo de Lukács não era algo único dele. Por isso podemos fazer proveito de alguns conceitos apresentados no texto desde que não os tomemos como quesitos estéticos absolutos. Ao invés disso, façamos como o próprio autor sugeriu em prefácio de 1962 e usemos o texto como ponto de partida para entender as ideologias das décadas de 1920 e 1930.

Lukács usa como tipologia das formas romanescas duas possibilidades: a alma do protagonista pode ser mais ampla ou mais estreita em relação à realidade. Não é necessário ressaltar, como o próprio autor fez, que esses conceitos são altamente abstratos e não levam

12 Prefácio escrito em 1962 para *A teoria do romance*.

em consideração as especificidades da obra, bem como suas riquezas históricas e estéticas. É, assim mesmo, altamente representativa do pensamento de sua época. *A teoria do romance* faz parte de um ímpeto anticapitalista ainda não direcionado à sua superação histórica. Esse ímpeto era comumente utópico ou reacionário.

Na América Hispânica desprovida de utopias, a reação ao mal-estar da sociedade capitalista, especialmente de sociedades periféricas do capitalismo, tomou a forma reacionária de retorno ao passado.

Assim, as vanguardas literárias representaram a dissolução progressiva da totalidade. O romance lidou com esse processo substituindo a síntese da narrativa pela fragmentação. Os personagens passaram a conviver com a sociedade como forasteiros que a olham de longe, como se não fizessem parte dela. Na América Hispânica, as vanguardas não configuraram da mesma forma que apareceram na Europa. Jorge Luís Borges ajudou a criar um movimento vanguardista na Espanha chamado *ultraísmo*. Em seu manifesto, seus integrantes declaravam seu desejo de uma arte nova que pudesse suprir a última evolução literária, que eles chamavam de “novecentismo”.

Ao voltar à Argentina, o *ultraísmo* sofre uma alteração interessante. Originalmente um movimento voltado para o futuro, para a “atualização” da literatura, na Argentina ele se mistura com o *criollismo*. Tal contradição é importante para melhor compreender a questão literária hispano-americana. O *criollismo*, como movimento artístico, tem o projeto de valorizar o que é nacional. Esse movimento dá continuidade à literatura como projeto de nação do século XIX. O que julgavam como nacional eram os filhos argentinos de europeus. Para tanto, o projeto de levar a literatura para o futuro tinha como método um retorno ao passado. Como já dito previamente, esse não é de modo algum o passado real, mas um passado idealizado livre de confrontos.

Essa contradição tem explicação histórica. No final do século XIX e princípios do século XX, ocorreu nas grandes cidades latino-americanas o que já havia ocorrido na Europa. As cidades receberam imensas massas imigratórias desde o mundo rural como também provenientes da Europa. Os habitantes das cidades latino-americanas presenciaram pela primeira vez grandes mudanças, e até mesmo desaparecimento, nos elementos que constituíam a cidade. “A cidade física, que objetivava a permanência do indivíduo dentro de seu contorno, transformava-se ou se dissolvia, desarraigando-o da realidade que era um de seus constituintes psíquicos” (RAMA, 1984, p.97). De forma que a cidade abrigou dois grupos distintos, mas

ambos sob a sensação de estranhamento. Os habitantes antigos da cidade viam seu passado desaparecer e se sentiam despreparados para a transformação e o futuro. Os imigrantes novos não possuíam esse vínculo com a cidade e já viviam o estado de precariedade antes de chegar na nova cidade, ou viveram a precariedade das mudanças nas cidades europeias ou a desintegração do mundo rural pelo processo de urbanização. O *ultraísmo* argentino combinado com o *criollismo* trabalha ativamente para criar o que seria a identidade nacional. Refletiu essa sensação de estranheza e o conflito resultante na literatura que era escrita pelos cidadãos já estabelecidos.

A reconstrução do passado rural existiu para criar as raízes nacionais e a reconstrução do passado urbano para criar a identidade dos *cidadãos*. De tal modo, os forasteiros recém-chegados eram forçados a se adequarem ao projeto nacional idealizado. Olhar superficialmente essa situação leva à perigosa conclusão de que a estranheza consequente do progresso ocorria apenas por uma busca de raízes. Os habitantes da cidade estavam igualmente alienados e estranhados. Esse sentimento de inautenticidade, se não olhado além da aparência imediata, cria ilusões simplórias. A volta a um passado irreal é, frequentemente, a solução mais buscada.

A urbanização na região de Buenos Aires foi avassaladora. A cidade se tornou símbolo do progresso, que ocorreu rapidamente. A região foi uma das que mais recebeu imigrantes. A Argentina alcançou 80% de urbanização. Obviamente, essas mudanças também acarretaram mudanças igualmente fortes na consciência da população. As mudanças não são apenas funcionais, são também mudanças de percepções.

As mudanças sociais qualitativas geram conflitos. A urbanização através da modernização conservadora levou inevitavelmente a conflitos sociais que se espalharam para todos os lados da vida social. O antigo mundo rural entrou em conflito com o moderno mundo da cidade. Os nativos em conflito com os imigrantes.

Os pequenos avanços democráticos foram ambigualmente acompanhados pelo reforço das tendências autoritárias. O poder político na América Latina gradualmente se expandiu além da aristocracia rural para também englobar as burguesias nacionais como também os letrados que compunham os sistemas burocráticos, financeiros e educacionais (RAMA, 1984).

Os regimes autoritários se adaptaram aos requisitos do liberalismo econômico, conciliando os novos interesses com os das elites já estabelecidas. Esse processo de

unificação nacional (o projeto central dos governos modernizadores) (RAMA, 1984) necessitou de uma expansão que direcionou seus esforços às cidades. Tal processo, obviamente, gerou conflitos entre campo e cidade (RAMA, 1987).

Os conflitos, como não poderia deixar de ser, também estiveram presentes nos debates intelectuais. A língua, as traduções, o cosmopolitismo, o *criollismo* e a posição da arte diante das transformações, etc., são todos temas do conflito promovido pela urbanização. O debate é fortalecido pelo processo de profissionalização e crescimento das classes médias, que também promovem mudanças aceleradas na vida dos intelectuais. Com mudanças significativas, é óbvio que ocorreriam mudanças no *éthos* histórico. A literatura não ficou impassível diante dessas transformações.

Mudanças rápidas criam sentimentos apreensivos e duvidosos. Um modo de enfrentar as mudanças é se refugiar num passado idealizado e apresentar uma atitude conservadora, reacionária, frente ao presente. Isso ocorreu com o Romantismo diante da Revolução Burguesa. Também ocorreu na comarca do sul do continente com a literatura “gaúcha”, da qual *Dom Segundo Sombra*, de Güiraldes, é o melhor exemplar.

Dom Segundo Sombra é a visão de um passado cujo desaparecimento é certo. Essa experiência de mudança causa reações de nostalgia. Aqui, idealiza-se um passado onde se acredita encontrar uma sociedade mais justa, solidária e orgânica. A urbanização deixa marcas também no campo. As relações de produção da modernidade passam a organizar o mundo rural e suas relações. A tentativa de configuração literária de um passado utópico não é realista, pois se fundamenta em desejos pessoais e em um *éthos* artificial.

Essa representação idealizada e/ou fantástica de um passado é uma aversão à nova ordem. Ela apresenta um conflito com o novo conjunto de valores do presente. Raymond Williams deu a isso o nome de “era de ouro” (WILLIAMS, 2011). Ele entende que é uma refutação do capitalismo e das condições de sua implementação através de uma perspectiva retroativa. Essa refutação é reacionária, pois, diante do mal-estar da mudança, não busca a transformação no sentido do processo histórico, mas um retorno a um falso passado. Literariamente, representa a configuração de valores que se julga mais dignos e humanos.

Dom Segundo Sombra é tentativa de retorno a um mundo anterior à modernização. Um mundo desprovido da cisão entre homem e natureza. Trata-se de um texto literário que busca a dissolução das cisões dramáticas. Uma obra em geral sem oposições insuperáveis. O conflito de oposições se encontraria na cidade (SARLO, 2010).

Isso é essencial na composição da obra. Se há uma fuga das oposições, os personagens são obrigatoriamente reconciliados. O conflito é externo. As contradições são resolvidas simbolicamente por algo semelhante a uma utopia. A narrativa finge desconsiderar a sociedade presente. Mas ao instalar-se num falso passado desprovido de oposições, ela se opõe às novas formas do presente.

O romance de Güiraldes busca representar um mundo ainda não atingido pela modernização agrária que já deixava marcas profundas. A imensa unidade cultural defendida pelo romance é uma posição hostil à cultura rural do presente que recebia influência dos imigrantes. Todas as mudanças promovidas pela modernização influem fortemente na velha classe rural. A mudança tecnológica afeta também as formas do trabalho rural. Tais relações de trabalho estão ausentes na obra, apenas são retratadas como a ordem natural de uma sociedade utópica. Ao mesmo tempo em que a cultura dos empregados estava unida à dos patrões, a vontade do patrão se impõe à do gaúcho. A obra se recusa a representar as relações do passado em vista dos problemas reais desse passado e busca uma representação romântica, destruindo o nexo realista da obra.

O ruralismo utópico de Güiraldes é rejeitado por Borges. No entanto, ele também foge da representação realista de seu tempo e também da cidade¹³. Borges cria “as orillas”, zona indefinida entre a cidade e o campo. Esse espaço não é afetado pela imigração e peneira as mesclas culturais a partir das origens externas que julga culturalmente válidas.

A questão da escolha de Borges pelas fontes externas que ele julga dignas tem importância. Nos anos de 1920 e 1930, principalmente na Argentina e no Uruguai (como é o caso de Onetti), as traduções de obras literárias de outras línguas era parte fundamental do fazer literário. Escritores traduziam constantemente e, se não podiam traduzir, consumiam traduções. Na tradução, não importa apenas quem é traduzido, mas quem o faz. Borges era tradutor um notável, que traduziu escritores do romantismo estadunidense como Edgar Allan Poe, Herman Melville e Walt Whitman. Deste último, gostaria de comparar o poema original e a tradução feita por Borges.

Song of Myself
I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good

13 Esse é o Borges dos anos 20 e 30.

belongs to you.

Walt Whitman, *Hojas de hierba*

Canto de mí mismo
Yo me celebro y yo me canto,
Y todo cuanto es mío también es tuyo,
Porque no hay un átomo de mi cuerpo
que no te pertenezca.

Tradução de Jorge L. Borges

Podemos ver que as alterações na tradução não ocorrem apenas na tradução das línguas. O poema é alterado. Versos deixam de existir, orações também. Tais modificações não ocorriam por acidente. Borges acreditava e defendia que o tradutor alterasse a obra original, assim como acreditava que a obra original deveria alterar o idioma utilizado.

Além dos autores românticos, Borges traduziu também os autores de vanguarda, como Kafka. Sua tradução mais famosa é, entretanto, de *The wild palms*, de William Faulkner. Tal tradução ainda é a única do romance feita na América Hispânica e exerceu grande influência em autores latino-americanos, como Vargas Llosa e Onetti. A tradução se diferencia da obra original de formas diversas. Altera o texto significativamente, não apenas retirando palavras obscenas, como também alterando diálogos.

A tradução fazia parte ativa da visão de Borges da literatura, especialmente do que considerava a real literatura argentina. Através da tradução, poderia controlar quais as influências externas seriam aceitas na literatura argentina. Além de escolher as influências, ele também defendia a alteração das influências para que se adequassem ao seu projeto literário-nacional.

Em Borges temos uma cidade nostálgica que não existe mais e Buenos Aires é representada a partir das “orillas”. Esse deslocamento do passado ao presente se deve ao processo de urbanização. Sob a influência das transformações sociais no campo literário, Borges busca uma nova autoridade para seus textos a fim de se distanciar do processo social. Assim, é necessário que ele desloque a ficção e alcance uma ficção contra o realismo. Era também um modo de se distanciar e se diferenciar no campo intelectual de autores de origens não tradicionais, não tradutores, mas leitores de tradução (SARLO, 2010, p.89).

Se o retorno ao passado com viés nostálgico e/ou reacionário não pode nos oferecer um reflexo autêntico da realidade, ele pode, de qualquer modo, iluminar certas tendências do presente. É inegável o mal-estar, a perda de autenticidade, que acompanha a humanidade desde a era do imperialismo. Escritores das mais diversas ideologias refletiram esse momento também de maneiras diversas. Escritores proponentes da burguesia escreveram obras que eram críticas do estado do mundo burguês sem que suas obras fossem panfletos socialistas.

Se voltarmos às duas tipologias acima referidas que Lukács usou em seu *A teoria do romance*, podemos trazer a sensação de perda de autenticidade para a discussão e melhor direcioná-la. O Lukács de *A teoria do romance* é, como ele mesmo escreveu posteriormente, um autor no início de sua guinada hegeliana, mas ainda pré-marxista. A incompatibilidade entre alma e mundo é exemplar da leitura burguesa do estado de mundo burguês de então. É significativo que *A teoria do romance* obteve grande admiração e aceitação em seu tempo, diferentemente do Lukács posterior.¹⁴ É um livro de crítica escrito no período imediato da Primeira Guerra Mundial. O período após a Primeira Guerra e antes da Segunda Guerra não trouxe visões de mundo mais esperançosas.

É um período, no entanto, marcado pela sensação imediata do desastre. A oposição entre capitalismo e socialismo não era a que englobava todas as pessoas, principalmente os escritores. Como escreveu o Lukács da introdução daquele que é talvez seu texto mais polêmico, *The meaning of contemporary realism*, a oposição que melhor refletia aquele tempo era fascismo e antifascismo. O campo do antifascismo concentrava os esforços de comunistas e setores da “esquerda”, mas também os de burgueses e membros da “direita” preocupados com o avanço do nazi-fascismo. Ambos os campos, fascistas e antifascistas, tinham entre seus membros pessoas de ideologia materialista e teológica/metafísica. O que os diferenciava era a crença na capacidade humana de usar a razão e influenciar o processo histórico. O fatalismo filosófico e a crença na inevitabilidade da destruição e do fracasso humano levavam diretamente às ideologias reacionárias.¹⁵

Assim, os escritores do início do século XX encontravam a realidade cada vez menos imediata e usaram as formas da fragmentação para refletir tal mundo. A forma como a fragmentação era usada nas obras variava de acordo com a apreensão da realidade pelo autor.

14 É irônico notar que o autor de *A teoria do romance* dividia as obras em duas categorias e não era taxado de normativo, ao contrário do Lukács em sua fase marxista.

15 Dois exemplos interessantes dessa corrente são T.S. Elliot e Ezra Pound, que se diferenciam de outro membro da “geração perdida”, Ernest Hemingway.

Alguns autores usaram a fragmentação como razão de ser da obra, um fim em si mesmo, refletindo uma noção fatalista da realidade e uma ideia de que a história não depende dos homens. Outros autores usaram a fragmentação para chegar à realidade, refletindo uma vida social cada vez mais inautêntica, mas que ainda era construída pelos homens.

Essas técnicas vanguardistas chegaram à América Latina do mesmo modo que o processo capitalista: antes nas capitais e cidades-porto para depois seguir em direção ao interior. Desse processo surgiu o conflito regionalismo x vanguardismo. Ambos os lados do conflito tentaram se distinguir inicialmente. As técnicas vanguardistas eram usadas pelos escritores cosmopolitas para se diferenciar dos escritores regionalistas e suas técnicas tidas como atrasadas pelos primeiros.

Um modo de se diferenciar das técnicas “realistas” foi usar o fantástico. “*Tlön Uqbar Tertius Orbis*”, de Borges, é um conto que marca fortemente a expansão da literatura fantástica em Buenos Aires, que teria continuidade com Julio Cortázar. O conto retrata a criação real de um país e sua cultura e produção científica por meio da criação literária como modo de criar um mundo. Fica claro nesse conto a visão que Borges tem da história. Tal distúrbio do processo histórico se assemelha ao que Horkheimer e Adorno detectaram em *A dialética do esclarecimento*. No período de ascensão do nazi-fascismo, a transmutação do iluminismo em mito por parte do irracionalismo fazia com que o mito se transformasse em iluminismo. Essa inversão fornecia pontos de apoio para o pensamento conservador. Deve ser ressaltado que Borges repudiava fortemente o nazismo e escreveu diversos textos criticando inclusive o revisionismo histórico perpetrado pela Alemanha nazista. Não se trata, portanto, de uma condenação de Borges, mas de um modo de encarar a realidade que afetou diversos escritores sem que esses tivessem intenções fascistas.¹⁶

Esse irracionalismo em relação à história exerceria influências também no modo como Borges encarava a própria literatura. Em “*Pierre Menard, autor do Quixote*”, Borges escreve sobre um autor francês que decide viver e pensar como Cervantes para reescrever o Quixote. Assim, o autor francês escreve três capítulos (dois inteiros e o fragmento de outro) idênticos aos escritos por Cervantes. É um modo determinista de olhar o desenvolvimento literário.

Não é possível dizer, de maneira alguma, que Borges não tenha exercido influência no desenvolvimento da literatura hispano-americana, e até mesmo na literatura

16 Não deixa de ser significativo, no entanto, que Borges apoiou publicamente as ditaduras argentinas do século XX, inclusive se encontrando com o ditador Videla para discutir projetos de cultura do país.

mundial. Sua influência é notável até mesmo em escritores como Gabriel García Márquez. É de interesse, entretanto, estudar a apreensão da realidade feita por Borges. O fatalismo combinado com o irracionalismo estrutura seus textos. Suas obras são tingidas por uma acomodação frente ao processo humano da história. Mesmo assim, o repúdio com que ele e seus seguidores da revista *Martín Fierro* olhavam para as obras que buscavam um realismo não deixa de mostrar certa ligação com a realidade histórica.

O irracionalismo foi um modo de ver a vida devido ao desajuste dos homens com a realidade social que integravam. A recusa da realidade em nome de outra(s) segue essa tendência. Gradualmente, o escritor Roberto Arlt tem recebido maior atenção. Arlt é o anti-Borges. É o escritor das privações culturais. Sua obra se realiza nessa relação entre a escrita e os limites para sua realização. Seus escritos representam (preferencialmente com sarcasmo) a privação cultural daqueles que vieram com a urbanização. Sem a alta cultura, sobram os saberes técnicos próprios das cidades modernas.

Arlt compõe suas obras a partir da ausência de bens culturais disponíveis às massas, o saber técnico e as ideologias irracionalistas. A modernização urbana criou uma crise que trouxe sentimentos de desconforto e temor. Unidos à irracionalidade, esses sentimentos se ligam à ascensão fascista.

Em Arlt encontramos a cidade também como espaço hostil. Ela é o espaço do crime, do inferno moral, da alienação e da objetivação das relações e sentimentos (SARLO, 2010, p.99). O que difere claramente Arlt de Borges e de Güiraldes é que ele não transporta sua ficção para um passado irreal ou para um espaço fantástico. Suas obras são urbanas. Isso por si só já constitui algo novo e acarreta importantes desenvolvimentos futuros. No entanto, os tópicos urbanos não são representados através de uma estética realista. A obra de Arlt se encontra entre o naturalismo e a alegoria. Ela apresenta o irracionalismo como método de enxergar a vida e como, em determinado momento histórico, ele se apresenta convidativo aos homens. O personagem de Arlt, o Astrólogo, representa o irracionalismo que em momentos drásticos da história pode parecer racional.

1.6. Positivismo e reacionarismo – dois lados da moeda do projeto nacional

Grosso modo, podemos enxergar o desenvolvimento literário hispano-americano entre duas direções. A primeira é aquela que entende a história de modo positivista, que trata a história como linear e enxerga o processo histórico sem dar valor às contradições inerentes a ele. As obras de grupos tanto dentro do poder como dos que entravam no poder se encaixam nesse perfil. Tais obras frequentemente falsificavam o *éthos* social para encaixá-lo nas suas obras, que tinham projetos políticos como razão de ser.

O segundo grupo, cronologicamente posterior ao primeiro, é aquele conjunto de obras que almejavam uma volta irreal ao passado nostálgico. Muitas vezes, o retorno ocorria com formas fantásticas, não apenas com o cenário rural de um passado mais autêntico, porém reconciliado. Aparentemente, os dois grupos se apresentam como distintos. Porém, essencialmente, são partes do mesmo projeto nacional excludente.

Roberto Schwarz, em *As ideias fora do lugar*, escreve sobre como as ideias liberais do iluminismo europeu foram usadas para justificar o atraso brasileiro da escravidão e da política de favores, ideias que eram oposições diretas do próprio iluminismo (SCHWARZ, 1988). Mencionamos também a transformação do iluminismo em mito e do mito em iluminismo como escreveram Adorno e Horkheimer sobre o processo civilizatório burguês. O processo histórico da modernização em território hispano-americano seguiu essa linha contraditória da racionalidade/irracionalidade para se justificar.

Assim, o primeiro grupo de obras literárias, desempenhando seu papel político, argumentava o triunfo da razão modernizadora ante a barbárie, isto é, o advento da urbanização frente ao mundo rural ou não-europeu. Os princípios do racionalismo iluminista eram a fonte para tal empreitada. Ignoravam-se as contradições locais que poderiam entrar em conflito com tais princípios. Quando essas não podiam ser ignoradas, usavam-se as contradições locais como razão da necessidade de mantê-las para poder executar o projeto iluminista.

A tendência do segundo grupo de retorno ao passado nostálgico é continuação do primeiro grupo. Ao se deparar com as mudanças trazidas pelo progresso urbanizador, o segundo grupo percebe que não se pode controlar a movimentação histórica. A urbanização promoveu o acesso de grupos de fora ao núcleo do poder. Com a urbanização, vieram também as massas migratórias que ameaçavam alterar, como fizeram, o cenário urbano. Assim, a vida local sofreu influências culturais e disputas entre grupos distintos. Essas mudanças representavam riscos de perda de privilégio. De fato, enquanto integrantes das elites locais se

transformaram para não perderem poder, algumas famílias da chamada aristocracia hispano-americana decaíram.¹⁷ Daí ser a volta ao passado continuação do projeto nacional, pois diante da ameaça do declínio busca a manutenção dos privilégios. Para tal, busca-se, através de movimentos como o *criollismo*, uma ideia de nacionalidade que diferencia o argentino do Outro, do estrangeiro não-europeu¹⁸, do imigrante, do analfabeto, do negro, do índio. O *criollismo* não fez do verdadeiro argentino o argentino nacional. Diferencia o filho de europeus do filho mestiço, o *cabecita negra*.¹⁹

Roberto Arlt dá forma literária as aspirações e temores desses grupos excluídos do projeto nacional. Sua importância no desenvolvimento literário hispano-americano é a importância do contraponto. Onetti foi leitor de Arlt. Porém, o escritor uruguaio não é a continuação desse ímpeto do excluído, com exceção do romance *Tierra de nadie*, que busca dar forma literária às vozes marginais.

A nova narrativa latino-americana, como ficou conhecida, apresenta problemas óbvios devido ao termo utilizado para descrever uma movimentação literária. Esse nome dá a impressão de que houve uma quebra na continuidade do desenvolvimento literário de forma abrupta. Cria-se a noção de que determinado momento histórico significou uma passagem do velho ao novo. Assim, não teria ocorrido mudança progressiva. Essa maneira simplista de olhar a narrativa hispano-americana, propõe que da noite para o dia ocorreu uma mudança qualitativa do *éthos* social. A obra de Onetti marcaria no tempo a distância entre *El periquillo sarmiento* e *Cem anos de solidão*. Não podemos aceitar tal concepção mecânica.

Vimos anteriormente que os esforços literários hispano-americanos fizeram parte de um projeto nacional. Esse projeto buscava formalizar uma ideia excludente do que era nacional através de uma elaboração fantasiosa e violenta do passado. Aqueles que não se viam como parte do ideal nacional deveriam aceitar e almejar essa participação, abrindo mão de suas singularidades. A literatura era parte ativa do projeto da Cidade Letrada. O grupo letrado utiliza a escrita como sua arma de segregação. No entanto, devido à autonomia da arte, a literatura não é passível de subordinação, pois com a movimentação histórica as técnicas do grupo no poder funcionam também para os grupos oprimidos.

17 Esse processo toma forma literária no romance *Coronación* de José Donoso, publicado em 1957.

18 A ideia de Europa, assim como de América, não é uma que englobe o continente inteiro.

19 Esse termo serve para diferenciar tanto o imigrante europeu do imigrante interno, como também para diferenciar as classes médias e altas da classe trabalhadora.

CAPÍTULO 2

Parece que vai ter guerra: a novela em Onetti e o novo *éthos* social

Según la radio del restaurante, Italia movilizó medio millón de hombres hacia la frontera con Yugoslavia; parece que habrá guerra.

Onetti, *El pozo*

Neste capítulo trabalharemos as primeiras obras de Onetti. Tido por muitos como uma das primeiras manifestações daquilo que ficou conhecido como a “nova narrativa latino-americana”, Onetti dá prosseguimento ao tema da urbanização. Tentamos entender a mudança narrativa a partir dos problemas que a literatura hispano-americana de então encarava.

Começaremos o capítulo analisando os contos que Onetti publicou na década de 1930 e início de 1940. Os contos têm a cidade como cenário ou como possibilidade, às vezes como ameaça. Veremos como Onetti se diferencia de escritores como Borges e Güiraldes no que concerne no modo de enxergar a urbanização.

A questão urbana será retomada por Onetti em sua novela *El pozo*. Trabalharemos a questão do gênero da novela no capítulo 3, mas neste capítulo faremos uma leitura e análise dessa obra de interesse não apenas para o leitor latino-americano, pois, mesmo que lide com especificidades locais, *El pozo* apresenta um diálogo com problemas vitais da crise da modernidade que se acirra no século XX. É um texto complicado, narrado por um personagem degradado e degradante.

A intenção deste capítulo é entender como um texto tão problemático como *El pozo* pode ir além de suas limitações e óbvios problemas. Isto é, como um texto preso a uma narrativa tão deformadora pode trazer ao leitor os problemas de seu tempo histórico. Pretendemos, assim, sair da leitura psicológica e metafísica tão comum às análises de Onetti e retomar o ímpeto realista na crítica literária latino-americana.

Ao fim desse capítulo, a partir da leitura de *El pozo*, poderemos nos direcionar para o capítulo final da dissertação que trabalhará o gênero literário do texto levando em conta as especificidades do mesmo.

2.1 – Os primeiros contos de Onetti e a cidade

O que encontramos em Onetti é o homem urbano de uma modernidade periférica e seu conjunto de morais, *éthos*. Defendo que Onetti é o princípio de uma nova tomada de consciência do presente. Essa tomada de consciência não é fácil, nem prazerosa. Porém, é a partir dela que será possibilitado um novo desenvolvimento literário: aquele ligado aos problemas reais dos homens de seu tempo; um desenvolvimento que acompanha a apreensão histórica da realidade.

A cidade aparece como personagem central na estruturação dos relatos de Onetti. Buenos Aires nas décadas de 20 e 30 é uma das cidades mais importantes da América Latina (SARLO, 2010). A cidade desempenha um motivo essencial em Onetti porque, por meio dela, o autor figura um exemplo da evolução narrativa rio-platense e, também, hispano-americana. Em Arlt, a quem Onetti se referia como gênio²⁰ (ONETTI, 1974), temos a representação artística da crise da modernização periférica através das ilusões perdidas dos imigrantes e das saídas mágicas da pequena-burguesia (LAFFORGE, 1974). Enquanto as saídas irracionalistas do Astrólogo de Arlt podem convencer as pessoas ao seu redor, as fugas fantasiosas em Onetti são individuais e fadadas ao fracasso desde o princípio.

A cidade bonaerense nas décadas de 20 e 30 não é mais provinciana. O número de imigrantes na cidade explode. O capital estrangeiro se instala e a cidade passa a ser consumidora do mercado estrangeiro em grande número. A cultura de consumo internacional está presente nas bancas de jornais e nos letreiros de publicidade.

Em 1933 é publicado “Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo”. Nesse conto podemos encontrar o tema do homem urbano: o personagem, Víctor Suaid, caminhando o trajeto que dá o nome ao conto. O percurso estrutura o conto e é meio e fim do mesmo.

20 ONETTI, Juan Carlos. *Semblanza de un genio rioplatense*. In: LAFFORGUE, Jorge (Comp.). *Nueva novela latinoamericana II*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1974.

No conto, o narrador relata o trajeto de Suaid e as fantasias que ele encontra no caminho. Um encontro com um automóvel, a visão de um cartaz com estrelas do cinema estrangeiro, qualquer banalidade do imediatismo da cidade transporta Suaid para suas fantasias.

Atravessou a avenida, numa pausa do tráfego, e saiu andando pela Florida. Um arrepio de frio estremeceu-lhe os ombros e, de imediato, a resolução de ser mais forte que o ar viajante o fez retirar as mãos do abrigo dos bolsos, inflar a curva do peito e erguer a cabeça, em divina busca no céu monótono. Poderia enfrentar qualquer temperatura; poderia viver mais lá embaixo, para além de Ushuaia. (ONETTI, 2006, p.23)

É curioso notar que Suaid e Eladio, narrador-personagem de *El pozo*, fantasiam sobre o Alasca. Mais adiante neste capítulo voltaremos nosso foco para essa obra. Agora nos interessa chamar a atenção para algumas semelhanças com os primeiros contos de Onetti. Em “Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo”:

Depois: Alasca – Jack London -, as peles grossas escamoteavam a anatomia dos homens barbudos; as botas altas os transformavam em bonecos impossíveis de tombar, apesar da fumaça azul dos longos revólveres do capitão da Polícia Montada, e ao se agachar, acachapando-se instintivamente, o vapor de sua respiração falsificava uma auréola para o chapéu hirsuto e as barbas castanhas, sujas. Tangas’s expunha sua dentadura às margens do Yukon; seu olhar se entendia como um braço forte para segurar os troncos que viajavam rio abaixo. A espuma repetia: Tangas’s é de Sitka: Sitka, bela como um nome de cortesã. (ONETTI, 2006, p. 23)

Em *El pozo*:

En Alaska, estuve aquella noche, hasta las diez, en la taberna del 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, siempre impasible y chupando una larga pipa. Nos reímos por las trampas de Maley, que es capaz de jugar un póker de ases contra un full al as. (ONETTI, 2010, p. 17)

Em ambos os textos os personagens parecem confundir seus cotidianos reais e imediatos com seus cotidianos imaginários. No conto, os hábitos mudam de acordo com o gatilho de suas fantasias: o frio leva à fantasia do Alasca e às fogueiras; o letreiro sobre um corredor automobilista o leva a empurrar carros. Em *El pozo*:

A las diez, puntualmente, me levanto, pago mi gasto y comienzo a vestirme. Hay que ponerse nuevamente la chaqueta de pieles, el gorro, los guantes, recoger el revólver. Tomo un último trago para defenderme del frío de afuera, saludo y me vuelvo a casa en el trineo. Algunas veces intentan asaltarme o descubro ladrones en el aserradero. Pero por lo general este viaje no tiene interés y hasta he llegado a suprimirlo, conservando apenas un breve momento en que levanto la cara hacia el cielo, la boca apretada y los ojos entrecerrados, pensando en que muy pronto tendremos una tormenta de nieve y puede sorprenderme en camino. Diez años en Alaska me dan derecho a no equivocarme. Azuzo los perros y sigo. (ONETTI, 2010, p. 17)

Encontramos nos dois textos uma oposição ambígua: a realidade que leva à fantasia como fuga x a fantasia como fuga que leva à realidade. O real se impõe. Em “Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo” se impõe como María Eugenia.

Sabia que María Eugenia estava vindo. Sabia que teria de fazer alguma coisa, e seu coração perdia totalmente o compasso. Ter de debruçar-se sobre aquele pensamento o aborrecia; e também saber que, por mais que atordoasse seu cérebro em todos os labirintos, muito antes de ir embora para descansar encontraria María Eugenia numa encruzilhada. (ONETTI, 2006, p. 25)

Em *El pozo*, na figura de Ana María.

Es entonces que la puerta se abre y el fuego se aplasta como un arbusto, retrocediendo temeroso ante el viento que llena la cabaña. Ana María entra corriendo. Sin volverme, sé que es ella y que está desnuda. Cuando la puerta vuelve a cerrarse, sin ruido, Ana María está ya tendida en la cama de hojas, esperando. (ONETTI, 2010, p. 18)

Essas imposições da realidade por meio da presença de María Eugenia e Ana María ocorrem em diversas passagens de seus respectivos textos. Em *El pozo* Eladio conta sobre Ana María para usá-la como uma espécie de prólogo de suas fantasias e consequentes episódios reais. Não sabemos, no entanto, quem é María Eugenia e qual é sua relação com Suaid. Sabemos, porém, que representam algo que ambos, Suaid e Eladio, querem evitar, mas não conseguem fazê-lo.

Querem evitar María Eugenia e Ana María porque querem evitar a vida cotidiana. Suaid usa pistas do cotidiano citadino para escapar para suas fantasias. Eladio pretende dar mais importância às fantasias porque acredita que nelas reside a essência.

Em “O possível Baldi”, conto publicado em 1936, temos outro personagem onettiano que busca fantasias onde são possíveis outras versões de si mesmo. Neste conto também temos um personagem, Baldi, que caminha pela cidade de Buenos Aires em direção ao bairro de Palermo para se encontrar com a mulher Nené para uma sessão de cinema. De princípio, Baldi está contente com seu cotidiano e seu emprego de escritório.

Tinha um ar jovial e tranquilo, balançando o corpo sobre as pernas abertas, fitando, sereno, o céu, as árvores do Congresso, as cores dos coletivos. Seguro diante do problema da noite, já resolvido por meio da barbearia, do jantar, da sessão de cinema com Nené. E cheio de confiança em seu poder – a mão apertando as notas –, porque uma mulher loira e estranha, parada a seu lado, tocava-o de vez em quando com seus olhos claros. E se ele quisesse... (ONETTI, 2006, p. 40)

O sucesso no emprego e no namoro deixam Baldi num estado de exaltação: “Sentiu, de imprevisto, que era feliz; tão claramente, que quase parou, como se sua felicidade estivesse passando ao lado e ele pudesse vê-la, ágil e fina, cruzando a praça a passos rápidos.” (ONETTI, 2006, p. 40).

Baldi percebe então um homem que incomodava uma mulher e intervém rapidamente sem nenhum problema. A mulher fica agradecida e elogia Baldi, que acredita que os elogios fazem jus a um homem melhor (ou mais aventureiro) do que ele é.

Ele é tomado por um aborrecimento contra a mulher (aparentemente estrangeira) e sua opinião supostamente elevada a respeito de Baldi. Porém, não se distancia da estranha mesmo que busque motivos para isso. Ao contrário, busca criar uma versão sua, possível, que esteja à altura do que imagina que ela enxergue nele.

Parou diante dela e arqueou-se para aproximar seu rosto.

—Não precisava saber inglês, porque as balas falam uma língua universal. No Transvaal, África do Sul, dediquei-me a caçar negros.

Ele sentiu que a bota que avançava no Transvaal afundava no ridículo. Mas os dilatados olhos azuis continuavam pedindo com tão ansiosa humildade, que quis continuar como que se atirando.

—Sim, um cargo de responsabilidade. Sentinela nas minas de diamantes. Num lugar solitário. Rendido a cada seis meses. Mas um emprego conveniente; pagamento em libras. E, apesar da solidão, nem sempre maçante. Às vezes, negros querendo fugir com diamantes, pedras sujas, bolsinhas com pó. Havia a cerca elétrica. Mas também havia eu, a fim de me distrair derrubando negros ladrões. Muito divertido, isso eu lhe garanto. Pam, pam, e o negro terminava a carreira com uma cambalhota. (ONETTI, 2006, p. 44)

A princípio buscava com o outro Baldi assustar a mulher, mas aos poucos cresceu ao ponto da possibilidade real de existência. “E assim foi, até que o outro Baldi ficou tão vivo que conseguiu pensar nele como num conhecido. ” (ONETTI, 2006, p. 46). Esse Baldi imaginário, mas possível, se mostrou superior ao próprio e real Baldi aos olhos do mesmo.

Comparava o mentido Baldi consigo mesmo, com este homem tranquilo e inofensivo que conta histórias às Bovary da praça Congresso. Com o Baldi que tinha uma namorada, um escritório de advocacia, o sorriso respeitoso do porteiro, o maço de notas de Antonio Vergara contra Samuel Freider, cobranças de dívidas. Uma lenta vida besta, como todo mundo. Fumava rapidamente, cheio de amargura, os olhos fixos no quadrilátero de um canteiro. Surdo para as vacilantes palavras da mulher, que acabou por calar-se, dobrando o corpo para encolher-se. (ONETTI, 2006, p. 46).

A cidade também aparece em outro conto de Onetti. “O obstáculo”, de 1935, retrata indivíduos em um reformatório/prisão. A cidade aparece aí como a encarnação dos sonhos de liberdade do protagonista. As lembranças de uma época anterior ao confinamento ligam a cidade ao desejo de uma vida diferente.

Sacudiu a cabeça para submergi-la em outros pensamentos. Dentro de duas horas estarão correndo na terra úmida, escorregando entre os tubos forrados das canas. Buenos Aires. Pensou na cidade e ficou desconcertado, arranhando a superfície áspera da porteira.

Porque por trás do nome havia o baixo de flores, os jornais vendidos na praça, a esquina do Banco Espanhol, o primeiro cigarro e o primeiro furto no armazém. Havia a infância, nem triste nem alegre, mas com um semblante inconfundível de vida diferente, estranha, que já não podia ser compreendida por inteiro. Mas havia também a Buenos Aires dos relatos dos rapazes e dos empregados, das fotografias

dos jornais pesados de domingo. Das quadras de futebol, da música dos salões de tiro ao alvo em Leandro Alem.

Pensativo, pedalava no arame e uma vibração deslizava rápida entre as sombras. Não conseguia juntar as imagens, entender que a cidade continha as duas coisas. Às vezes, Buenos Aires era o povo rodeando a barraca vermelha que levantavam, nas tardes de sábado, em San José de Flores; outras, uma rua ladeada de cartazes coloridíssimos e luzes movediças, por onde o povo passeava rindo e conversando em voz alta. E sempre havia, junto à porta cordial da casa de tiro ao alvo, um marinheiro loiro e bêbado com uma rosa prisioneira entre os dentes. (ONETTI, 2006, p. 32 e 33)

Desse modo, a cidade, nesse conto, desempenha papel diferente do desempenhado nas obras já citadas de Onetti. Nas obras referidas acima, a cidade aparecia como o confinamento do indivíduo. Era representativa da perda de autenticidade. Aqui a cidade não é o cenário da narrativa (que é o mundo rural). A cidade se faz presente mesmo em sua ausência. O protagonista quer fugir para a cidade, onde acredita que será mais feliz. Porém, o mundo não-urbano não é livre de contradições, ou problemas. Isso diferencia a visão negativa da modernidade de Onetti da de Güiraldes e Borges, pois o primeiro não busca um retorno impossível.

O espaço não-urbano nas obras de Onetti não é livre de conflito e seus habitantes não são reconciliados. No conto “O obstáculo”, a violência se faz ativa desde o título. No decorrer do conto ela é visível no confinamento das pessoas; no ódio que o protagonista sente de seus parceiros de fuga; na morte de um prisioneiro; na distância de um passado de vida diferente, etc. O protagonista entrega seus parceiros de fuga para o diretor do reformatório e é recompensado por isso. A recompensa não o satisfaz e ele ataca um guarda para escapar. Esse é o momento quando parece ter fim o desassossego e a angústia do protagonista.

A noite estava vindo. Afastou-se rapidamente do trator e foi a seu encontro. Correu em linha reta, ágil e alegre, certo de que a angústia ficava ali, esfriando sobre a rotunda terra preta. A grande noite incompreensível e secreta vinha veloz em sua busca e deslizava sob seu corpo incansável. Mergulhou entre os fios do alambrado e continuou correndo. Saltou a valeta e o espelho fragmentado de seu fundo e continuou a toda. Agora os pés golpeavam loucamente o pasto umedecido, atraindo vertiginosamente o umbuzeiro junto do poço. Correu alguns metros em arco e virou à direita, arrastando a longa sombra de lua que acabava de nascer-lhe. O cansaço sacudia ferozmente seu peito, abrindo-lhe os lábios sobre os dentes apertados; mas continuou correndo, correndo, empilhando minutos e metros, como se aquela felicidade selvagem que surgira de chofre o levasse, veloz, pela mão, fedendo a noite de gelo. Entrou correndo no milharal; depois tropeçou, perdendo-se, de bruços, na sombra. (ONETTI, 2006, p. 38 e 39)

O conto termina assim: “Então apertou o passo e se foi pelo caminho, em busca da noite próxima, que lhe reservava uma espera de dez anos na rua enfeitada de luzes, com o rastilho de detonações do salão de tiro ao alvo, o riso alto de suas mulheres, o marinheiro loiro e cambaleante.” (ONETTI, 2006, p. 39). Aparentemente, o protagonista do conto está livre. Deixou para trás o confinamento e seu sofrimento. Porém, o conto termina. A liberdade não toma forma no texto. Ela aparece rapidamente, se insinuando como possibilidade remota após a queda violenta do guarda, golpeado na cabeça por uma ferramenta de trabalho. O obstáculo da liberdade proposta pela ideia da cidade se concretiza com o final abrupto do conto.

No conto “Convalescença”, de 1940, já posterior a *El pozo*, Onetti começa a trabalhar com um cenário que retomará no futuro: o balneário turístico. Nesse conto, muito curto, temos uma mulher que está hospedada em hotel na praia. Está lá para melhorar de uma doença que, sugerida no título, só é aludida no texto delicadamente. No texto a doença está diretamente ligada à cidade. A narradora não quer voltar à cidade, mas sua resistência se mostra inútil no fim. O texto contém a presença ameaçadora de Eduardo, alguém que quer a narradora de volta na cidade e usa um homem como seu porta-voz.

Naquela manhã, a última, o homem me disse:

- Olá. Estava dormindo, não é? Bem, distinta e prezada senhorita... Acontece que... A carta de hoje... Um ultimato, mocinha. Inadiável. Dá um prazo para lhe telefonar até a uma da tarde. Faça o que achar melhor. Notou as nuvens à esquerda? Temporal. Quem diz isso é um velho lobo do mar. Deve lhe restar uma meia hora de prazo. Tenho certeza de que vai se arrepender. De qualquer modo, você já está curada. Mais dia menos dia terá de voltar. E então? Já está relampejando do lado do hotel. Não é bom você se resfriar.

Levantou-se, rindo, olhando as nuvens que se aproximavam. Antes de sair, sorriu novamente. Sua face, então, só revelou um ar zombeteiro e mesquinho, um desprezo agressivo. Eu tinha certeza de que ele ia telefonar para Eduardo. (ONETTI, 2006, p. 90)

É notável a presença das ameaças nessa pequena passagem: as reticências do homem; o temporal que se aproxima; o prazo perto do fim; o fatalismo da volta à cidade; e a presença de Eduardo. Eduardo simboliza a opressão da cidade. Ao telefone com a narradora, a voz de Eduardo trazia de volta “o zumbido da cidade, o passado, a paixão, o absurdo da vida do homem.” (ONETTI, 2006, p. 91). No caminho de volta à cidade, ela percebe que “a dor da doença voltava a morder-me o corpo.” (ONETTI, 2006, p.91).

De novo temos a cidade como algo ruim, símbolo da opressão. O que diferencia essas obras de Onetti daquelas de autores como Güiraldes, conforme dissemos, é a percepção de que a modernização está presente no mundo urbano e não-urbano. A modernização representada pela imagem da cidade se faz presente mesmo quando a cidade não se configura fisicamente no texto. Em “Convalescença”, a ameaça da cidade se faz pelo homem que repassa as ordens de Eduardo. A cidade, presente até mesmo na fuga, mostra como a modernização está presente em todos os aspectos da vida. Essa capacidade é nova na literatura hispano-americana quando Onetti publica suas primeiras obras.

A oposição rígida entre mundo urbano e não-urbano é desfeita, pois um não significa a não-existência do outro. O processo histórico da urbanização é real e não há em Onetti a possibilidade de separar os dois polos. A leitura do conjunto de sua obra possibilita essa visão. A contradição entre os dois polos, quando não tratada superficialmente ou com falseamento de *éthos*, traz à tona o sentimento de inautenticidade, de desajuste com o mundo.

Esse desajuste com o mundo, tão comum em diversos autores do início do século XX e também para os críticos (como o jovem Lukács), apresenta traços comuns. A recusa da realidade imediata leva ao enclausuramento dentro da própria consciência; homens com certa cultura intelectual que se encontram em choque com as necessidades de desenvolver habilidades práticas; o enclausuramento dentro da consciência também encontra semelhança com o ambiente físico dos personagens.

A atmosfera local não se choca com os protagonistas. Se pensarmos no protagonista de *O estrangeiro* de Camus, percebemos o conflito de seu protagonista com a atmosfera mediterrânea. O protagonista de Onetti e seu meio são um a extensão do outro. O conto “A mascarada”, de 1943, é um belo exemplo disso.

Temos a protagonista, María Esperanza, em um conflito entre suas lembranças e o parque no qual caminha e onde há um circo. O conto é todo estruturado no conflito entre o ambiente festivo e a tristeza interna das pessoas que o habitam. Quando descreve um dançarino, “toda sua cabeça, seu próprio corpo estreito ao balançar-se mostravam um incurável, um ativo ressentimento com a vida.” (ONETTI, 2006, p. 106). As cores são também tristes. “[...] um azul tão triste, tão desagradável como ela nunca vira, como jamais julgara que um azul pudesse ser” (ONETTI, 2006, p. 107). As oposições no texto são muito diretas. Oposições como “felicidade triste”: “[...] uma ou outra palavra solta da festa noturna trazia-lhe uma felicidade triste [...]” (ONETTI, 2006, p. 107). O próprio nome da

protagonista parece fazer piada com sua tristeza. O grande conflito de tristeza e alegria é o final do conto. María Esperanza é uma prostituta que se move entre a tristeza de se prostituir e a alegria de conseguir dinheiro, sustento.

“A mascarada” traz também outro dado comum nos textos de Onetti: a falta de informações que deixa o leitor inseguro, sem saber ao certo o que ocorre. A condição de María Esperanza não se apresenta ao leitor até as últimas linhas, mas há outra mais ambígua e triste. O texto apresenta a possibilidade de que María Esperanza seja prostituída pelo pai.

Viu que, por um instante, o homem gordo a olhou com seu semblante bondoso. Depois ensombreceu-o para chamar o garçom, voltou a sorrir – aquela doçura densa de xarope que parecia explicar que ela, María Esperanza, era filha de um homem gordo de bigodes pretos que tomava cerveja no parque numa noite fresca de verão - , tomou-lhe uma mão do regaço, levou-a, sempre coberta pela sua, até a mesa e fez-lhe uma pergunta, um riso, outra pergunta, ao todo duas perguntas que ela não conseguiu compreender.

Mas compreendeu, mais feliz, ela e a multidão que não tem como entender, que poderia cumprir com a negra, espantosa lembrança, com a ordem breve de procurar homens e voltar com dinheiro. (ONETTI, 2006, p. 108)

Essa incerteza será intensificada em obras posteriores, mas já estava presente desde “Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo”, com a figura de María Eugenia e seu papel para Suaid; em “O obstáculo”, a razão ausente do encarceramento das pessoas no reformatório leva à sensação de arbítrio; em “O possível Baldi” não sabemos por que Baldi precisa inventar outro Baldi e por que sente essa necessidade ao falar com a mulher; em “Convalescença” não sabemos qual a doença da narradora e qual sua relação com Eduardo, só sabemos que há uma clara hostilidade.

As incertezas, a falta de informação, podem criar uma representação antirrealista, quase fantástica. “Um sonho realizado”, de 1941, termina com a sensação de representação fantástica. É mais um exemplar de protagonista e ambiente que se completam. O narrador é o diretor de teatro de uma companhia de cidade provinciana. Essa pequena cidade funciona também como o enclausuramento do narrador, que tem ambições maiores, representadas pela cidade de Buenos Aires, que mais uma vez aparece como possibilidade irreal de fuga de confinamento. O narrador conta sua estória desde outro espaço de confinamento, o asilo. A situação provinciana aparece em relação a Buenos Aires em diversas passagens, como “[...]”

quando a mulher veio me ver, não restávamos ali senão ele e eu; o resto da companhia tinha conseguido fugir para Buenos Aires.” (ONETTI, 2006, p. 93).

Mas a ideia de Buenos Aires está dependente de questões financeiras. “Eu, que tinha fome de grana, que não podia sair daquele maldito buraco até que alguém de Buenos Aires respondesse a minhas cartas e me mandasse alguns pesos.” (ONETTI, 2006, p. 97). Isso forma uma tríade, isto é, teatro, dinheiro e Buenos Aires, que estrutura o conto. O narrador conhece uma mulher que oferece dinheiro para que ele encene um pedido dela. O valor da obra pouco importa após a certeza de que será pago. “[...]não sabia o que era nem de que se tratava nem que diabo queria de nós aquela mulher. Mas que já me dera cinquenta pesos e que isso significava que podíamos ir embora para Buenos Aires ou que pelo menos eu poderia partir [...]” (ONETTI, 2006, p. 98).

O narrador desse conto é outro exemplo de protagonista relativamente culto que se encontra em desajuste com sua realidade imediata. No entanto, diferentemente dos outros personagens de Onetti, ele busca uma ação individual para mudar sua situação. É uma ação mesquinha, buscar dinheiro através de encenações duvidosas, que só pode alterar sua condição mais imediata, sem grandes consequências duradouras. Isso mostra outro personagem acomodado. Com esse personagem, porém, Onetti leva a representação de certa “intelectualidade” latino-americana além da acomodação já mencionada. A cultura desse personagem, certo conhecimento de teatro, tem uma finalidade prática, financeira.

E eu passei uma porção de anos aguentando tanta gente miserável, autores e atores e atrizes e donos de teatro e críticos de jornais e a família, os amigos e os amantes de todos eles, todo esse tempo perdendo e ganhando um dinheiro que Deus e eu sabíamos que era necessário que voltasse a perder na próxima temporada [...]. (ONETTI, 2006, p. 92)

A situação de homem das artes em busca de dinheiro em região periférica aparece nas palavras do narrador de duas formas. A primeira é como falso nacionalista, enfadonho e pedante: “Sempre tive interesse, digamos, pessoal, desinteressado, num outro sentido, em ajudar os que estão começando. Dar novos valores ao teatro nacional.” (ONETTI, 2006, p. 95). A segunda, tão comum na intelectualidade elitista latino-americana, é a da distância de superioridade, pessimista: “Conseguí me safar porque lembrei-me do teatro intimista e lhe

falei disso e da impossibilidade de fazer arte pura nestes ambientes e que ninguém iria ao teatro para isso e que talvez só eu, em toda a província, poderia compreender a qualidade daquela obra [...]” (ONETTI, 2006, p. 96).

O narrador de “Um sonho realizado” é a representação do artista alheio à vida cotidiana. O motivo de seu alheamento da vida pode ser desinteresse, falsa noção de superioridade ou fatalismo. Mas o que representa por baixo da superfície imediata é a alienação da arte pelo dinheiro. O artista, tão preocupado com o ganho financeiro, se distancia da vida humana, que é a fonte de toda grande arte.

No dia seguinte consegui um homem que entendia de instalações elétricas, e por uma diária de seis pesos me ajudou também a mover e repintar um pouco os bastidores. De noite, depois de trabalhar cerca de quinze horas, ficou tudo pronto e, suando e em mangas de camisa, fui comer uns sanduíches com cerveja enquanto escutava, sem dar ouvidos, causos populares que o homem me contava. (ONETTI, 2006, p. 100)

A condição de artista deturpado é apontada no conto por Blanes, ator já maduro (o personagem preferido de Onetti) e beberrão que é sempre empregado pelo narrador em suas empreitadas teatrais. Ao se apresentar para a mulher que contrata os serviços da companhia ele diz: “Finalmente, senhora; os deuses a guiaram até Langman. Um homem que sacrificou mundos e fundos para apresentar corretamente o *Hamlet*.” (ONETTI, 2006, p. 98). A menção a *Hamlet* é um chiste recorrente que Blanes faz com o narrador. É o chiste o pontapé inicial do conto:

O chiste fora inventado por Blanes; vinha ao meu escritório – na época em que eu tinha escritório, e também ao café quando as coisas estavam indo mal e deixara de tê-lo – e, parado sobre o tapete [...] deixava-me falar e comentava, arredondando a boca: - Porque você, naturalmente, arruinou-se levando o *Hamlet*. Ou também: - Sim, já sabemos. Sempre se sacrificou pela arte e se não fosse esse seu amor enlouquecido por *Hamlet*... (ONETTI, 2006, p. 92)

O narrador, diretor de teatro, confessa:

Se na primeira vez eu lhe tivesse perguntado pelo sentido daquilo, se lhe houvesse confessado que sabia tanto de *Hamlet* quanto do dinheiro que uma comédia pode dar desde sua primeira leitura, o chiste teria terminado. Mas tive medo da multidão de gozações não nascidas que minha pergunta precipitaria e só fiz uma careta e o mandei passear. E desse modo pude viver vinte anos sem saber o que era o *Hamlet*, sem tê-lo lido, mas sabendo, pelo propósito que via no rosto e no balanço da cabeça de Blanes, que o *Hamlet* era arte, arte pura, a grande arte, e sabendo, também, porque fui me imbuindo disso sem perceber, que era, além do mais, um ator ou uma atriz, neste caso sempre uma atriz com uns quadris ridículos, vestida de preto com roupas justas, uma caveira, um cemitério, um duelo, uma vingança, uma mocinha que se afoga. E também William Shakespeare. (ONETTI, 2006, p. 93)

O tal chiste é direto e perspicaz. Blanes insinua que o narrador fracassou por causa do *Hamlet*. Existe uma ambiguidade aí. Pode-se ler que Blanes acreditava que o narrador conhecia o drama de Shakespeare e que sabia da impossibilidade de sua encenação nas condições em que se encontrava. É isso que pensa o narrador, que sente vergonha de dizer que nunca leu a obra. No entanto, existe a possibilidade de que a piada seja realmente sobre o desconhecimento da obra por parte do narrador e de tudo que a obra possa representar para um diretor de teatro, especialmente um diretor de cidade provinciana. Essa segunda possibilidade torna a “confissão” do narrador ainda mais irônica.

De qualquer modo, a menção a *Hamlet* está aí para ressaltar a contradição entre arte e mercadoria. É especialmente eficaz quando se apresenta nas relações entre arte e mercadoria na situação periférica do conto. O chiste como início do conto é estruturador do texto, que trata da encenação de “Um sonho realizado”. O conflito está presente desde as preparações da encenação até a realização em si. A questão financeira se mostra como a única razão da realização da peça. Tanto o diretor e o ator só estão interessados no dinheiro. O “mecenas” da peça quer fazer parte dela. É importante notar que a encenação não terá plateia, ela só ocorre para o proveito da senhora que a financia. Essa encenação representa a arte como mercadoria, para apreciação de quem a compra. Ao final da encenação, de forma abrupta e inesperada, descobrimos que tal senhora morreu no final da cena. “Alguma coisa estranha estava ocorrendo à minha direita, onde estavam os outros, e quando tentei pensar nisso topei com Blanes, que tirara o gorro e tinha um desagradável cheiro de bebida e me deu um murro nas costelas, gritando: - Não percebe que ela está morta, pedaço de besta. ” (ONETTI, 2006, p. 104).

Esses finais abruptos e inesperados serão comuns nas obras posteriores de Onetti. Muitos críticos entendem isso como extensão do fatalismo, como a incidência do azar e do

absurdo na realidade (AÍNSA, 1970). Tal ocorrência do absurdo, através da incerteza, às vezes, leva a uma representação antirrealista. É realista, no entanto, a arte que traz à tona as contradições da vida cotidiana, que representam o concreto em suas complexas inter-relações. Obviamente, uma obra de arte não tem a capacidade de esgotar a totalidade da vida social. Mas ao concentrar-se em um evento único, o conto pode representar o movimento em sua complexidade, desde que esse evento seja típico.

Voltemos aos primeiros contos de Onetti. Neles temos personagens que não se adequaram ao seu meio. A cidade aparece nos contos como representante da modernização que tomava conta da região do Rio da Prata. As pessoas dessa época são pessoas marcadas pela cisão, seja a cisão campo e cidade, cisão de identidade nacional ou cisão indivíduo e grupo. Como mencionamos, esse sentimento ocorreu também na Europa das vanguardas literárias. Porém, ao ser transplantado para o continente latino-americano, esse *éthos* e sua forma literária sofreram alterações. Os personagens da cisão não buscam um reencontro da unidade. Os personagens estão acomodados em sua fragmentação. A fragmentação aparente que tomou conta da Europa foi muito mais perversa em território latino-americano.

Primeiramente, nunca ocorreu um *éthos* de unidade nacional no território. Para criar um semblante de unidade, os projetos nacionais usaram violência, repressão e falsificação de *éthos* num projeto literário nacional, que assim como o projeto nacional chefe, criava a unidade a partir da segregação. Logo, as formas da fragmentação não representam aqui homens que se encontram em choque com seus meios.²¹ O conflito indivíduo e comunidade sempre foi uma constante na América Hispânica. Os personagens acomodados da forma da fragmentação narrativa na América Hispânica não são uma evolução natural dos personagens em conflito com um mundo inautêntico. Os personagens resignados, em vez de angustiados, são os personagens que ao se depararem com o mal-estar do mundo sabem que esse mundo é criação deles. Se acomodam porque sabem que seus privilégios residem na alienação²².

São acomodados também porque não enxergam possibilidades de ascensão. São personagens da pequena-burguesia ou classe média liberal que alcançaram seus postos com determinados privilégios, mas que sabem que não avançarão. São personagens com certa

21 Já mencionamos no capítulo 1 o texto *Literatura de dois gumes* de Candido que fala da autonomia da literatura. Isto é, mesmo que os autores tenham um projeto político ao produzir suas obras, essas são capazes de demonstrar os conflitos históricos independentemente da intenção do autor.

22 O personagem resignado não aparece apenas na literatura hispano-americana. A especificidade hispano-americana é que o atraso do continente (seu status de colônia mesmo após a independência) é condição dos privilégios da elite local.

cultura, que leem e se informam sobre acontecimentos externos. São advogados, jornalistas ou homens das artes. De qualquer modo, não imaginam impossível que um surto de violência possa existir como parte de um projeto político. Em “Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo”, Suaid pensa que “Com uma metralhadora em cada beco dava para varrer toda essa ralé.” (ONETTI, 2006, p. 27).

O conto “Um sonho realizado” é o que alcança maior sucesso estético. Como não pode alcançar a totalidade dos objetos humanos, o escritor do conto precisa encontrar um material que em sua singularidade seja significativo da movimentação histórica. Neste conto, Onetti não busca novamente um homem que despreza ativamente a vida, ou personagens levados ao extremo da infelicidade e da degradação. Langman, o diretor de teatro, é um homem comum sem nenhum traço especificamente exagerado. Ao mesmo tempo, ele não é uma média estatística, como é tão comum no naturalismo do século XIX.

Langman possui várias singularidades, por exemplo, é um homem de classe média, envolvido com o teatro, de preocupações imediatas, e enxerga a arte como uma finalidade prática para fazer dinheiro. Sua situação no conto é simples, escreve desde o asilo sobre suas memórias da produção de uma cena a pedido de uma senhora mais velha que morre ao final da encenação. No entanto, o conto é capaz de ir além do mundo do teatro.

As singularidades do personagem e da ação do conto não se concentram em suas especificidades. O conto é representativo dos problemas da arte, nesse caso do teatro, em um país periférico. O singular Langman é representativo do tipo de intelectual e artista desligado da vida e preocupado apenas com a questão financeira. Essa situação singular não significa que a obra esteja restringida por sua situação periférica. As dificuldades do teatro numa cidade provinciana do Rio da Prata apontam para a contradição entre arte e mercadoria no mundo inteiro. Os caminhos da periferia para o centro não param por aí, pois a contradição arte x mercadoria diz respeito ao problema da alienação entre homem e mundo humano.

2.2 – El pozo

A obra trata de um dia no qual Eladio Linacero decide por necessidade escrever sobre si mesmo. Eladio é um homem maduro que narra suas memórias. Seu relato não apenas

é confuso, como também contraditório. Começa narrando a primeira vez que presta atenção em seus aposentos. “Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió 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 lugar de los vidrios.” (ONETTI, 2010, p.9) A descrição de seu quarto, seu poço, dá a estrutura de todo o texto, isto é, o confinamento e o isolamento. O quarto representa o confinamento do personagem, traço tão comum às obras de Onetti. O modo que descreve o quarto é também significativo. O quarto é descrito através de suas partes, não pelo todo.

Rapidamente somos levados ao mundo de Eladio através de seus recursos preferidos: relatar algo com tédio, banalidade e asco. Após descrever seu quarto, Eladio descreve sua barba por fazer e como ela roçava em seus ombros quando movia o rosto de uma direção para a outra. A partir deste detalhe, Eladio se lembra de uma prostituta que tinha a pele do ombro esquerdo muito machucada por causa da barba dos clientes. A introdução da figura da prostituta é a introdução do mundo do texto de *El pozo* e seus personagens. A partir daí temos o modo que Linacero usa para julgar a todos que encontra. Começar a descrição pelos objetos é importante, já que os objetos são o mundo dos personagens, isto é, dos sujeitos.

A descrição da prostituta por meio de seu ombro dá continuidade à descrição do quarto através das cadeiras, etc. Somos introduzidos ao modo peculiar da narrativa empregado nesta *novela*²³. Detalhes trazem memórias à tona, que são descritas de maneira naturalista a princípio. Um ser humano é descrito como um conjunto de características animais, e muitas vezes essas características parecem não formar um todo. A incapacidade de formar um todo é própria de Linacero. Ele é incapaz de se enxergar na totalidade social. Mesmo assim, descreve seu mundo, seu objeto.

Logo em seguida, tentando lembrar do rosto da prostituta, olha pela janela o pátio do prédio e nos narra um extremo asco pelas pessoas sem nome que ali se encontram. “Las gente del patio me resultaron más repugnantes que nunca” (ONETTI, 2010, p.10). Depois nos conta que no dia seguinte completará quarenta anos e que não vive do modo que imaginava viver ao alcançar tal idade. Afirma, no entanto, que isso não o deixa triste. Nos conta que pela vida sente apenas uma curiosidade e uma pequena admiração por sua habilidade de sempre

23 Discutiremos esse gênero literário no terceiro capítulo. Por enquanto, utilizaremos o nome para diferenciar dos outros gêneros narrativos.

desconcertar. E então conta que escreve suas memórias: “Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo” (ONETTI, 2010, p.11).

O personagem maduro é outra característica comum nas obras de Onetti. A idade do personagem funciona como a direção de sua personalidade. Já não é um jovem cheio de ganas de mudar seu meio. O personagem maduro é o modo encontrado para representar a resignação, a acomodação em relação ao mundo. Por isso Linacero usa o tédio para narrar suas memórias. Já aceitou o fracasso e a impossibilidade de mudança, de ascensão.

Falar dos outros é o melhor artifício encontrado para que Eladio fale sobre si mesmo. O modo como fala de outras pessoas, repugnado, e o modo como tenta encarar a vida (com uma mera curiosidade) nos apresentam um personagem distanciado da vida e dos problemas humanos. O alheamento de Linacero é tanto razão como consequência de seus fracassos. Fracassa porque é incapaz de se enxergar no todo e, em decorrência do fracasso, se isola ainda mais em seu poço. Assim é tomado por um fatalismo que impregna suas intenções de escrita.

Linacero busca escrever a história de uma alma isolada dos fatos que entraram em contato com ela. Quer escrever “Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron” (ONETTI, 2010, p.11). Acredita que a alma isolada possa se proteger dos fracassos. Tem a intenção inicial de fugir dos eventos reais da vida. Para alcançar tal meta, entende que o melhor a fazer é escrever sobre seus sonhos, que chama de aventuras.

Afirma que não é um sonhador e que quer escrever sobre seus sonhos simplesmente porque tem vontade. Nega que eleger o sonho da cabana de madeira tenha alguma razão especial. Neste momento, o leitor já compreende Eladio como um narrador ambíguo. Assim, dizer que o sonho não tem nenhum significado especial já funciona como introdução ao sonho.

Eladio diz que escolheu contar o sonho da cabana de madeira porque o obriga a contar um prólogo, o que contradiz sua afirmação de que o sonho não tem importância. Contar um prólogo também significa o fracasso de sua intenção de narrar a história de uma alma isolada dos feitos materiais. O texto caminha nesse conflito entre intenção e fracasso constante. O fracasso presente no passado e também nos sonhos se encontra, igualmente, no projeto inicial da escrita e na ação de escrever.

Nos narra seu “prólogo”. Em um 31 de dezembro, quando tinha quinze ou dezesseis anos, provavelmente em uma festa de família, Eladio abusa sexualmente de Ana

María, de dezoito anos. Eladio nos conta que o fez por tédio. Diz que sentiu pena de Ana María e não sentia a menor atração por ela. Sabemos que a odiava. O ataque contra Ana María nos narra a indiferença que Eladio sente pelos outros. O castigo, do modo que é narrado ao leitor, é quase arbitrário.

Após esse “prólogo”, vemos o contato da “alma” com os fatos materiais. Eladio nos narra um de seus sonhos/aventuras que se passa no Alasca. Neste sonho, Eladio tem diversos amigos que parecem ter saído de estórias *pulp*²⁴. Aqui, nosso narrador não é mais o personagem repugnante que conhecemos. É um ser amável que tem uma boa relação com os amigos e que aparenta estar plenamente satisfeito com sua vida. A versão fantasiosa que Linacero tem de si mesmo é mais feliz e autêntica.

Ao terminar o jogo de pôquer com os amigos, sai do local com pressa para escapar de uma nevasca. Chega na cabana de madeira e começa a acender a fogueira. De repente a porta se abre e uma jovem mulher corre e deita nua na cama. Eladio não precisa olhar para saber que a jovem é Ana María. O mundo já é outro: a tormenta da nevasca do lado de fora e Ana María nua sem se mover com Eladio sentado ao pé da cama impossibilitam a fuga da realidade. A Ana María de seus sonhos não sofre com seus abusos. Ela está congelada no tempo, ao contrário das outras mulheres com quem Linacero se relaciona. O relacionamento de Linacero com as mulheres é impossibilitado pelo passar do tempo. Ana María está livre do passar do tempo, pois morreu cedo. Mas sua imagem é a recordação do passado de Linacero e de sua violência. Ao mesmo tempo em que ela pode representar certa pureza, ela está tingida pelo fracasso de Linacero. É a primeira recordação de Linacero que começa a narração dos fracassos de sua vida.

As “aventuras” de Eladio apresentam semelhanças com as estórias que estavam disponíveis para leitores de baixa cultura e sem grande poder aquisitivo que aparecem tanto em Roberto Arlt. Aqui temos um personagem urbano possuidor de certa cultura, um tanto intelectual. Assim como os personagens de Arlt, Eladio está entre a alta cultura (mais adiante veremos seu encanto com Electra) e a cultura de massa.

Após narrar sua “aventura” da cabana de madeira, Eladio nos conta que tentou contar essa aventura para duas pessoas: “Sin proponérmelo, acudí a las únicas dos clases de gente que podría comprender. Cordes es un poeta; la mujer, Ester, una prostituta” (ONETTI, 2010, p. 20). E aqui Eladio deixa claro sua estratégia narrativa. Nos narra seu ambiente

24 Estórias publicadas em revistas baratas. Essas estórias eram consideradas geralmente de baixa qualidade, de puro escapismo.

imediatamente, depois nos conta seu sonho e seu “prólogo”. Em seguida delinea a meta de sua narrativa: “El resultado de las dos confianzas me llenó de asco” (ONETTI, 2010, p.20). Para chegarmos ao fracasso de sua tentativa de ser compreendido, Eladio tem que nos dar acesso à sua consciência peculiar.

Eladio tenta nos convencer de que não está preso no mundo dos sonhos e que também vive a vida. Para ilustrar tal fato, conta que no dia anterior saiu com Hanka, uma namorada. Esse simples passeio serve para que o leitor adentre na consciência de Eladio. Assim, a narrativa se desloca entre dois polos, o externo e o interno. Superficialmente, pode parecer que o relato caminha entre o mundo externo e a consciência. Porém, o mundo externo é ditado por Linacero.

É através da memória e do ponto de vista de Eladio que o leitor tem acesso ao mundo e às outras pessoas. Uma conversa entre outras pessoas numa mesa ao lado chega até o leitor pelas palavras de Eladio. O acesso do leitor ao mundo externo só ocorre na medida em que esse mundo foi absorvido pela consciência de Eladio. O modo com que Eladio o descreve é embrutecedor. Desumaniza a mulher com quem está se encontrando. Diz que não tem inteligência e que sente pena dela. O tempo já havia deixado a marca em Hanka. O passado confere a ela uma história própria. Eladio busca as almas isoladas.

De qualquer modo, Hanka pergunta por que ele não desistiu de se apaixonar. É a primeira e única vez que o leitor tem acesso a essa informação. Eladio diz “que la esperanza vaga de enamorarme me da un poco de confianza en la vida” (ONETTI, 2010, p.23). É um personagem ambíguo. Diz sentir indiferença ante tudo, mas não quer perder a esperança. Entretanto, o amor para Eladio é uma busca demoníaca. Eladio é um personagem da época da fragmentação, da dissociação, e não pode almejar a composição, a unidade (AÍNSA, 1970). O amor se apresenta impossibilitado para o personagem decaído incapaz de se enxergar como parte do mundo. Ao fim do encontro, Eladio termina o relacionamento. Diz que Hanka o entendia. Conta ao leitor que sua mulher ideal seria Electra: “sólo las cosas sentimentales mías viven cuando estoy al lado de ella” (ONETTI, 2010, p.24).

Em seguida começa a contar sua conversa com Ester sobre a “aventura” da cabana de madeira. Para isso, narra como era a relação entre os dois antes. Ester trabalhava como prostituta em um prostíbulo no cais e os dois conversavam sempre. Um dia decide que quer ter Ester sem pagar e passa a encenar de acordo com seu plano. Eladio diz que não tinha interesse pelo assunto e que continuava visitando o prostíbulo por costume, “porque no tenía

amigos ni nada que hacer y a las tres de la mañana, cuando terminaba el trabajo en el diario, me sentía sin fuerzas para irme a la pieza, solo” (ONETTI, 2010, p.27). A opinião de Eladio sobre as prostitutas diverge. Não é a prostituição em si o que as qualifica no olhar de Eladio, é o preço cobrado. Para Eladio, o preço as transforma em coisas, em não-humanas.

Aqui a narrativa mais uma vez divaga. Eladio decide narrar o que estava acontecendo em sua vida naquele momento. Ele estava se divorciando. O leitor não sabia que ele era casado. Eladio conta que o casamento era de amor, mas que se degradou. Uma noite ele buscou forçar uma volta ao passado. Ficou obcecado em recriar uma cena na qual ele a observava descer uma rua. Acordou-a no meio da noite e aos gritos a levou a mesma rua. A tentativa fracassou, é claro: “No había nada que hacer y volvimos” (ONETTI, 2010, p.31). O amor de um passado idealizado que sofreu as mudanças do tempo. A tentativa de retorno é impossível. A recordação de Ana María pode continuar parada no tempo, pois morreu. Cecilia, sua ex-esposa, continuou vivendo.

Depois de contar o fracasso de seu casamento, Eladio retorna sua narrativa para Ester. Ela concede seu desejo de tê-la sem pagar: “Yo no tenía ningún interés. Pero no había otro remedio y salimos” (ONETTI, 2010, p.32). Enquanto Ester se veste, Eladio passa a contar uma de suas aventuras. As ambiguidades de Eladio garantem incerteza à obra. Antes de narrar o caso de Ester, ele diz que contou a ela a aventura da cabana de madeira. Quando narra ao leitor o caso, ele conta outro sonho, um que se passa na Holanda e no qual ele é contrabandista. Não sabemos o que de fato ocorre, mas Eladio conta que Ester se enojou assim que ele terminou de narrar seu sonho.

Eladio diz que os dois nunca mais se encontraram. No entanto, Linacero diz que sonha com Ester. Nestes sonhos, são bons amigos e ela lhe conta sobre seus sonhos que “son siempre cosas de una extraordinaria pureza, sencillas como una historietta para niños” (ONETTI, 2010, p.34). A Ester que fica congelada em seus sonhos é aquela da noite na qual não cobrou preço.

O narrador volta de suas memórias ao tempo presente. Observa o quarto novamente e se lembra mais uma vez de Lázaro, com quem divide a habitação. Se pergunta por onde ele deve andar e se talvez esteja apanhando da polícia. Este é o ponto de partida para Eladio nos narrar sua relação com Lázaro. Lázaro desempenha um papel importante na obra, pois suas convicções se diferenciam de Eladio e sua atitude em relação ao mundo.

Lázaro é comunista e Eladio busca destruir suas convicções por puro divertimento. Em determinado momento de suas discussões, Lázaro chama Eladio de fracassado. Eladio confessa que isso o magoa. Nos conta então da vez que foi com Eladio a uma reunião dos “camaradas”. Diz que foi por pena de Lázaro, por medo de o magoar. É outro dos momentos contraditórios de Eladio.

Na reunião, Eladio mostra um inusitado respeito pelos homens do povo. Parece os admirar e também admira os encontros deles, que parece ser o motivo do encontro mais do que discutir a revolução. De modo contrário, demonstra asco ante a classe média e os intelectuais. Eladio acredita que eles se aproveitam do movimento. Linacero é integrante dessa classe média que surgiu com a urbanização e a profissionalização. É o novo conjunto de valores, o *éthos*, que aos poucos começa a formar um estado de mundo. Dessa classe média, pequena-burguesia, ele escreve:

No sé si la separación en clases es exacta y puede ser nunca definitiva. Pero hay en todo el mundo gente que compone la capa tal vez más numerosa de las sociedades. Se les llama “clase media” o “pequeña burguesía”. Todos los vicios de que pueden despojarse las demás clases son recogidos por ella. No hay nada más despreciable, más inútil. Y cuando a su condición de pequeños burgueses agregan la de “intelectuales”, merecen ser barridos sin juicio previo. Desde cualquier punto de vista, búsquese el fin que se busque, acabar con ellos sería una obra de desinfección. En pocas semanas aprendí a odiarlos; ya no me preocupan, pero a veces veo casualmente sus nombres en los diarios, al pie de largas parrafadas imbéciles y mentirosas y el viejo odio se remueve y crece. (ONETTI, 2010, p. 38)

Essa visão de mundo ainda não está formada. Isto é, embora possa constituir parte significativa da vida social, ela ainda não é estruturante do mundo. A presença de Eladio e Lázaro nesta visão de mundo em formação é chave. Lázaro e Eladio não são necessariamente opostos. Suas percepções políticas não são diretamente diferentes. No primeiro plano, os mundos dos dois se contrapõem. No entanto, Eladio respeita Lázaro. Seu ponto de vista não é um repúdio ao comunismo. Eladio é resignado e sem fé em qualquer formulação de ideais coletivos que possam apontar uma saída do mundo que tanto despreza. Eladio é um ser da fragmentação levada ao extremo que não crê nem mesmo na fragmentação, daí o fracasso de seu plano de contar a estória de uma alma isolada.

Lázaro, assim como os outros personagens de *El pozo*, só existe conforme a internalização dele por Eladio. Não podemos falar, então, de Lázaro. Apenas podemos falar de

Lázaro em contato com a consciência de Eladio. Isso é outra das ambiguidades da obra. Eladio é personagem da era da fragmentação em oposição à síntese, em busca da alma isolada. Para sua infelicidade, entretanto, ele não consegue falar de nada isoladamente. Os outros só existem como são para ele. Só pode falar dos outros a partir de seu contato com eles, e de si mesmo a partir do contato com os outros.

Podemos, então, falar de como Eladio enxerga Lázaro. Ele entende que Lázaro aprecia uma vida em relação com outras pessoas. O contato é possibilitado pelos encontros do partido, uma causa em comum. Neste sentido Lázaro é diferente de Eladio. Lázaro pode conviver com outras pessoas, pois acredita em causas comuns às pessoas. Não acreditar nas relações entre pessoas afasta Eladio do convívio humano e o aprofunda cada vez mais em seu poço. Da convicção humana de Lázaro, Eladio diz que “Da ganas de reír, o de llorar, según el momento, el esfuerzo que tiene que hacer para que la lengua endurecida pueda ir traduciendo el desesperado trabajo de su cerebro para defender las doctrinas y los hombres” (ONETTI, 2010, p. 35).

Ao perder a paciência com Eladio, Lázaro diz: “- Mirá... Sos un desclasado, eso. Va, va... Sos más asqueroso que un chancho burgués. Eso.” (ONETTI, 2010, p.35) Lázaro, embora diferente de Eladio, é afetado por certo fatalismo, determinismo, em seu olhar da história. Acredita que a revolução ocorrerá prontamente, quase que emergindo automaticamente, de modo messiânico. É um modo de olhar a história também anistórico.

Mais do que se contrapor a Eladio politicamente, a presença de Lázaro funciona como modo de trazer a violência destrutiva do modo de enxergar o mundo de Eladio. A imagem de Lázaro traz o ódio de raça e xenofóbico, “[...]esas *eses* espesas, las *erres* de la garganta, con su tono presuntuoso de hijo de una raza antigua [...]” (ONETTI, 2010, p. 35), “un acento extranjero que me hace comprender cabalmente lo que puede ser el odio racial.” (ONETTI, 2010, p. 37). Passado o frenesi do ódio, já adentrado na tristeza do fracasso, Eladio confessa que “A veces pienso que esta bestia es mejor que yo. [...] Lázaro es un cretino pero tiene fe, cree en algo. Sin saberlo, ama a la vida y sólo así es posible ser un poeta.” (ONETTI, 2010, p. 43).

Após narrar sua relação com Lázaro e com o movimento, Eladio diz que é necessário escrever sobre o que ocorreu com Cordes. Ele diz que Cordes é um intelectual, do tipo que ele despreza, mas que até hoje o admira. Um dia, quando Eladio estava

desempregado e passando por tempos difíceis, ele se encontrou com Cordes e foram continuar a conversa na casa de Eladio.

Em determinado momento, Cordes recita um de seus poemas. O leitor não tem acesso ao poema, só sabemos o nome: “El pescadito rojo”. O que sabemos é que o poema teve um grande efeito sobre Eladio: “Todo lo que pueda decir es pobre y miserable comparado con lo que dijo él aquella noche.” (ONETTI, 2010, p.41).

Eladio quis retribuir o “presente”, “mostrar a Cordes que yo también sabía escribir.” (ONETTI, 2010, p.42). Decide então contar uma de suas aventuras (da baía de Arrak). Contou a aventura com entusiasmo. Porém, não surtiu efeito em Cordes, que o olhava com expressão de pena. Eladio ficou possesso de raiva e disse a Cordes que tem nojo de tudo: das pessoas, da vida, dos versos engomados e que assim nascem suas aventuras. Nunca mais voltaram a se falar. O fracasso ao tentar se conectar com Cordes no nível intelectual, artístico, é ponto fundamental.

As aspirações artísticas de Eladio não são admiradas pelas pessoas com quem se relaciona. Nem ele mesmo reconhece valor estético em suas aventuras. Suas tentativas artísticas estão guiadas pelo mercado de produtos do cinema²⁵ e de leituras disponíveis aos despossuídos da “alta” cultura²⁶. Inveja Cordes e acredita que Lázaro, além de sonhador, pode ser poeta e ele, não. Enquanto Eladio busca o fantástico, Lázaro ama a vida. A posição do artista em relação à vida é clara para Eladio. O poema de Cordes, que tanto alegrou Eladio e o fez diferente por alguns minutos, tem sucesso estético porque liga o ouvinte (Eladio) à vida. O poema retira Eladio momentaneamente de sua imediatez cotidiana. Nesse momento, ele é capaz de alcançar uma maior compreensão da vida, do ser humano. Assim, o poema o modifica.

Eladio termina sua narrativa confessando o fracasso de sua vida. Descreve novamente o quarto e os barulhos da noite fora dele. Diz que pouco se importa com Cordes, Ester e o resto do mundo. Está desumanizado por sua solidão. Termina dizendo que vai dormir cansado demais para esperar o corpo úmido da garota na velha cabana de madeira. Parece sem forças para mais nada. Seu plano original de contar a história de uma alma isolada fracassa. Também fracassa o plano de contar um sonho e um fato. Acaba se concentrando na incapacidade de compartilhar esses sonhos com os outros. Para contar esses fracassos, teve

25 Eladio despreza também Hollywood: “Y qué expresiones de mezquindad, qué profunda grosería asomando en las manos y en los ojos de sus mujeres, en toda esa chusca de Hollywood.” (ONETTI, 2010, p. 36)

26 Esse é o exemplo de personagem de Roberto Arlt: as classes baixas oriundas da imigração, sem dinheiro e com acesso limitado a bens culturais. Onetti leva esse personagem para as classes médias.

que nos narrar os fatos e pessoas com os quais entrou em contato. É, de qualquer modo, incapaz de entender seu fracasso. Não alcança maior compreensão da vida, do papel humano na vida e no processo da história. Seu fatalismo e derrotismo fazem com que, mesmo percebendo que não é feliz porque não ama a vida, não tenha ímpeto de ação individual ou que procure a ação coletiva.

Em *El pozo* temos o sentimento da crise do homem imerso na grande cidade desumanizada. É aqui, na cidade, que ocorre o que Ernesto Sabato chamou de justaposição de solidões. Sabato chamou também a narrativa urbana de narrativa da crise (SABATO, 1964).

A situação urbana não é a única que produz narrativas de crise. A crise urbana é uma crise da modernidade e possibilitou narrativas de seres presos em suas individualidades. É comum encontrar nessas narrativas personagens que relatam ao leitor atos reprimíveis. São personagens que desprezam os outros homens e, muitas vezes, eles mesmos.

Existem algumas coisas que diferenciam os “heróis” de Onetti dos daquele chamado romance de desilusões. O herói de Onetti não acredita em melhora. É um cético, fatalista, desprovido do ímpeto da ação individual. Se há ação individual, ela ocorre previamente ao enredo da obra e é o motivo do desajuste do protagonista e seu meio. Ele repudia a realidade, mas está acomodado a ela. O outro traço, este último talvez razão do primeiro, é a condição periférica do personagem onettiano. Se o herói do romance de desilusão é culto, intelectual, o de Onetti reflete uma postura comum da intelectualidade latino-americana, principalmente daquela época. Essa é a postura do observador distante. Daquele que, embora consciente dos acontecimentos externos, sente-se impossibilitado (talvez por desinteresse) de agir. Eladio Linacero, ao sair de seu poço para ir a um café, pausa momentaneamente suas divagações e recordações para falar de notícias do início da Segunda Guerra Mundial. Ele diz “parece que habrá guerra” (ONETTI, 2010, p.19), demonstrando fatalismo, uma noção de impossibilidade de ação. De uma vez só, fala da vida cotidiana, da inevitabilidade da guerra e da possibilidade de Lázaro ter sido preso ou morrido em um acidente de fábrica:

Bajé a comer. Las mismas caras de siempre, calor en las calles cubiertas de banderas y un poco de sal de más en la comida. Conseguí que Lorenzo me fiara un paquete de tabaco. Según la radio del restaurante, Italia movilizó medio millón de hombres hacia la frontera con Yugoslavia; parece que habrá guerra. Recién ahora me acuerdo de la existencia de Lázaro y me parece raro que no haya vuelto todavía. Estará preso por borracho o alguna máquina le habrá llevado la cabeza en la fábrica. También es

posible que tenga alguna de sus famosas reuniones de célula. Pobre hombre. Releo lo que acabo de escribir, sin prestar mucha atención, porque tengo miedo de romperlo todo. Hace horas que escribo y estoy contento porque no me canso ni me aburro. No sé si esto es interesante, tampoco me importa. (ONETTI, 2010, p. 19)

Essa passagem citada é representativa da obra. Onetti consegue nesse parágrafo a unidade da estrutura da obra inteira. Inicia com algo banal como ir a um restaurante. A partir de constatações de seu cotidiano imediato, Eladio menciona a inevitabilidade da guerra e se lembra de Lázaro. A rápida menção a Lázaro fecha uma unidade com o cotidiano presente ali (local) e a inevitabilidade da guerra. Eladio enxerga três possibilidades para o paradeiro de Lázaro: preso, morto por acidente de trabalho ou num encontro do partido. Tal passagem se torna ainda mais impressionante porque exemplifica a estrutura da obra. Depois de refletir sobre coisas tão complexas de modo tão rápido, Eladio volta imediatamente para seu individualismo. Está feliz porque não se entediou escrevendo e diz não se importar com a qualidade de seus escritos. A partir de constatações individuais na passagem acima, a obra consegue extrapolar seus limites imediatos. A questão humana está presente nas reflexões da guerra e no destino possível de Lázaro. O pessimismo em relação a guerra é claro. Há também o desinteresse pelos seus escritos que se assemelha ao desinteresse pela guerra. Seus pensamentos sobre a situação local são até mais pessimistas.

Me aparté enseguida y volví a estar solo. Es por eso que Lázaro me dice fracasado. Puede ser que tenga razón; se me importa un corno, por otra parte. Fuera de todo esto, que no cuenta para nada, ¿qué se puede hacer en este país? Nada, ni dejarse engañar. Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿ Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos. (ONETTI, 2010, p. 39)

É possível encontrar semelhanças entre *El pozo* e a forma do romance picaresco. Assim como no romance picaresco, temos um protagonista que possui um dúbio código de honra. A narrativa é aquela de um protagonista que confessa atos reprimíveis. O pícaro é autor e ator. Narra no tempo presente uma ação da qual o desfecho já conhece. A narrativa ocorre a partir dessa perspectiva prévia de desengano; a derrota já é conhecida e é pressuposto da

narrativa. O desengano não é apenas em relação à ação, mas em relação à sociedade na qual o pícaro vive.

Porém, enquanto no romance picaresco o personagem possui um projeto de ascendência social, em *El pozo*, Eladio Linacero não busca ou pensa na mobilidade social. É um integrante da nova classe média que não considera a possibilidade de mudança; não enxerga forças capazes de acelerar o modo de produção. Não acredita nem num passado romântico ou num futuro utópico. É um ser resignado.

Eladio é consciente de sua solidão e de seu individualismo. É um homem contraditório: personagem urbano preso aos fatos brutos que busca viver no mundo metafísico idealista. A subjetividade para Eladio é a totalidade encerrada. Por isso, é imprescindível ao enredo o choque entre a subjetividade e a realidade externa. Desse choque poderá surgir a verdade objetiva.

A aparente oposição do mundo interno do Linacero e sua realidade externa no enredo é capaz de evidenciar o mundo concreto do personagem. O concreto é a síntese de diversos determinantes, é a unidade dentro da diversidade. O conteúdo de uma obra de arte fornece um extrato maior ou menor da realidade. A forma artística é que faz com que esse extrato não passe o efeito de ser um extrato e que pareça um todo autocontido que não necessite de extensão externa (um ambiente de tempo e espaço). Em *El pozo*, temos representados em sua inter-relação e unidade os fatores que fazem com que o concreto seja concreto. A obra reflete um momento historicamente definido no qual a totalidade não está autoevidente.

Desiludido com a mediocridade da vida cotidiana no mundo burguês, mas sem enxergar possibilidades de superação dos limites estruturais, Eladio busca através de um ato perverso violar morais ou provar sua distância desse mundo. A figura do “outro” é importante. O outro aparece através de seus olhos como apropriação narcisista ou como nulificação de sua qualidade de “outro”. Se o outro não é apropriado por Eladio, é desumanizado através de seu olhar reificado. O desprezo pelos outros personagens, pelos acontecimentos, pela humanidade, pela vida em si, é a alma dessa novela. Esse desprezo é o que Sabato chamou de “culto irracional da Razão” (SABATO, 1951).

Os discursos dos outros só existem a partir da apropriação reificadora de Eladio. Ele passa ao leitor o que os outros personagens disseram apenas depois de retirar a

profundidade humana do falante. Aqui não há outra voz que não seja a de Eladio. Os conflitos entre ele e qualquer outro personagem (seja Lázaro ou Cordes) sofrem o mesmo destino.

Como narrador da alienação urbana, Onetti precisa aqui abrir mão de um narrador onisciente. O conteúdo faz com que seja necessário um profundo subjetivismo. Até o tempo é subjetivado. A ordem lógica dos acontecimentos é alterada. O tempo passa a ser medido por fracassos, angústias, etc. Essa escolha narrativa limita, mas intensifica o relato. Porém, é um modo encontrado também para tentar alcançar a totalidade. A totalidade extensiva é impossível de ser refletida em *El pozo* por limitações genéricas e históricas. No entanto, a consciência de Eladio é a única mediação presente entre o leitor e o mundo da obra e essa consciência é uma possibilidade histórica. O narrador é desagradável desde o início, o que facilita ao leitor a compreensão de suas diversas ambiguidades. As ambiguidades de Eladio possibilitam que o leitor enxergue outro mundo, mesmo através do olhar limitador de Eladio. A incapacidade de Eladio, ser tão degradado, de se relacionar e se enxergar como membro do todo social, causa repulsa no leitor. Não há riscos de que o leitor se simpatize com Eladio, mas o leitor sentirá empatia por seu sofrimento.

Em *El pozo*, as coisas só são conforme elas são para o olhar de Eladio. Ele limita, degrada e embrutece a todos. Ao mesmo tempo, a consciência de Eladio como fio condutor da obra possibilita a catarse. O ponto de vista de Eladio é levado ao extremo. Toda tomada de consciência é um reflexo da realidade. A consciência de Eladio estrutura a obra como modo encontrado para refletir a realidade histórica. Embora a consciência de Eladio seja limitada e reificada, ao permitir ao leitor o acesso a ela, o texto consegue escapar das restrições óbvias dessa consciência. Onetti intensifica o acesso à consciência de Eladio, um personagem que certamente não evocará simpatia no leitor. A ordem dessa consciência é perturbada através da narrativa e assim é possível trazer à tona o que está oculto neste reflexo fetichizado. Esse é o conflito central do texto: consciência e narrativa.

Esse ponto de vista único é importante condutor. Não temos uma visão organizadora de mundo própria dos romances. Temos uma só visão que mesmo sendo ambígua é a única presente no texto, mas de forma alguma ela é a visão geral do mundo. A importância de tal visão violenta e desumanizada é que ela é significativa do ponto de vista histórico. A visão destruidora de Eladio não parece em momento algum como algo fantástico, mesmo sendo claramente intensificada ao ponto do quase exagero. O relato de Eladio é verossímil. Sua possibilidade é fato particular do momento histórico do texto.

Nesta obra temos o reflexo de uma sociedade onde os indivíduos humanos são animais. Alguns personagens não têm rosto para o narrador que não enxerga um ser humano naqueles com quem tem contato. O que temos aqui é o reflexo de uma sociedade alienada, onde as objetivações humanas tornaram-se estranhadas.

Marx entende o trabalho como atividade material que faz a mediação entre o homem e a natureza e que permite que o homem se exteriorize no mundo criando assim o mundo dos objetos humanos. Assim, pela objetivação, as forças essenciais do homem se realizam na criação do objeto e o homem se enxerga no fruto de seu trabalho. Na *novela* que estamos estudando, os personagens são embrutecidos e fora do trabalho são retratados como indivíduos buscando freneticamente satisfazer suas necessidades fisiológicas. De modo que comem e bebem demasiado, fumam o tempo inteiro e encontram-se nos prostíbulo dos cais, para novamente comer, beber, fumar e fazer sexo. O trabalho, objetivação das forças essenciais do homem, tem uma função humanizadora que transforma o homem em um ser social. Porém, em determinadas condições sociais, como o capitalismo, o trabalho produz o *estranhamento*. Nele, o homem não se reconhece no fruto de seu trabalho e assim a objetivação se torna alienação e o trabalho deixa de ser humanizador. Se o trabalho não humaniza mais o homem, ele o embrutece. Sob o sistema capitalista, o homem torna-se um bruto, um animal. O trabalhador alienado, atormentado por uma atividade sem sentido, só se realiza fora do trabalho: fugindo para os bares e prostíbulo ou cumprindo suas funções biológicas.

Essa realidade é internalizada por Eladio. O modo com que Eladio encara a vida é própria do momento entre guerras, caracterizado por uma grande desesperança e falta de perspectiva. Em suma, uma visão fatalista do mundo. Este mundo começa a ser encarado por muitos como desprovido de sentido e o homem a ser visto como um indivíduo isolado; a solidão como condição existencial da humanidade.

A ideologia conservadora, um idealismo metafísico, prega uma divisão abstrata da unidade sujeito-objeto. Eladio quer falar apenas da alma, de seus sonhos (que ele chama de aventuras), do mundo metafísico sem falar do material. “Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos.” (ONETTI, 2010, p.11)

Porém, não consegue. É impossível se desligar da materialidade.

Lo curioso es que, si alguien dijera de mí que soy 'un soñador', me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuantos años. También podría ser un plan el ir contando un 'suceso' y un sueño. Todos quedaríamos contentos. (ONETTI, 2010, p.11)

Eladio busca alcançar o universal ignorando o singular. “Es siempre la absurda costumbre de dar más importancia a las personas que a los sentimientos. No encuentro otra palabra. Quiero decir: más importancia al instrumento que a la música.” (ONETTI, 2010, p.28). Fica claro que Eladio falha ao tentar seguir essa cartilha. Ele percebe que essa música só é possível graças ao instrumento. O instrumento a que temos acesso é a consciência de Eladio. Só podemos, como leitores, chegar a uma compreensão do específico movimento histórico que é o conteúdo da novela através da consciência individualista do narrador. Por sua vez, a consciência individualista de Eladio é o reflexo de possibilidade historicamente específica. Sua visão é própria da decadência da sociedade de classes.

Eladio quer fugir para o mundo dos sonhos (povoados por figuras estrangeiras e aventuras cinematográficas) e seu drama é que a realidade se insinua nos seus sonhos. O seu passado também se insinua no presente, que é enganoso e encarna formas do passado. Eladio está deslocado e por isso se lança na introspecção, na subjetividade. O mundo objetivo, porém, não está ausente, pois Eladio interioriza o mundo objetivo em sua subjetividade. É na passagem do mundo subjetivo para a consolidação do mundo objetivo onde reside o esforço dessa *novela*. O mundo objetivo se apresenta no texto conforme Linacero fracassa em suas tentativas de se conectar com os outros. Nas palavras do crítico uruguaio Ángel Rama, “o que previamente determina a obra é o fim para o qual ela concorre, mas esse fim, que é princípio, existe e se expande amplamente, na medida em que supõe uma verdadeira abordagem do mundo.” (RAMA, 2001, p.88). A obra consegue evitar um psicologismo puro conforme a visão decadente de Linacero não é compartilhada pelos outros personagens. Esses personagens, mesmo em situações muitas vezes degradantes, são capazes de preservar certa essência humana. Ao não capitular frente a desumanidade de Linacero, podem redimir o texto e o leitor em contato com a obra

A tentativa de escapar do mundo terreno é também historicamente significativa. Reflete de modo interessante a crise da década de 30 no território argentino (e, por consequência, rio-platense). É um momento literário entre a decadência derradeira do naturalismo fruto do liberalismo positivista e das tentativas de fuga mágicas da pequena burguesia e da oligarquia liberal.

Alguém pode dizer que o enredo de *El pozo* é o de um homem que ao chegar na idade madura decide escrever suas memórias, misturando sonhos e acontecimentos, e através dos relatos chega a tomada de consciência dolorosa de seu presente. Um tema de certo modo simples, uma estória pequena. Porém, essa estória produz objetividade, apropriação do mundo, em seu desenvolvimento literário. Essa é a objetivação: as situações particulares (os personagens e seus funcionamentos) que respondem à sociedade em um diálogo vivo. Esse diálogo é aquele que todo homem tem com seu próprio tempo.

Eladio Linacero é um personagem degradado e que degrada o mundo e as pessoas com quem entra em contato. Como pode *El pozo* escapar do naturalismo e niilismo? Linacero repudia o mundo no qual vive. Sua oposição ao mundo social é, no entanto, uma oposição estéril. Ela não aponta para o futuro, ou para uma superação da sociedade em decadência. Ao contrário, seus atos degenerados como forma de oposição são atos representativos da degeneração de homens sem relação normal com a sociedade no qual vive. Em *Health or sick art*, Lukács afirma que a normalização da degeneração da relação com a sociedade é sempre o produto de uma sociedade de classes em decadência (LUKÁCS, 2005, p. 105). Diz ainda que:

Essas deformidades aparecem com uma inevitabilidade sombria. O homem da sociedade burguesa decadente que se atrofia espiritualmente e moralmente não apenas deve continuar vivendo e agindo em seu estado aleijado; nessa auto-deformação desumana, ele deve até mesmo buscar uma justificação psicológica e moral para sua condição. E ele encontra essa justificação, também, não mais baseando sua concepção do mundo em como o mundo é constituído objetivamente ou como proporciona um objeto real da atividade revolucionária prática humana; ao invés disso ele adapta sua concepção de mundo para encaixar sua própria deformidade e fornecer um ambiente apropriado para seu próprio estado aleijado. (LUKÁCS, 2005, p. 106)²⁷

27 Tradução nossa. Nos baseamos na edição em inglês: “These deformities arise with grim inevitability. The man of decadent bourgeois society who stunts himself spiritually and morally not only has to go on living and acting in his crippled state; in this inhuman self-deformity, he must even seek a psychological and moral ‘cosmic’ justification for his condition. And he finds this justification, too, no longer basing his conception of the world on how the world is objectively constituted or how it affords a real object of mankind’s revolutionary practical activity; instead he adapts his conception of the world to fit his own deformity and to provide an appropriate environment for his own crippled state”

Assim, temos na literatura da decadência burguesa a substituição da representação do real pelo psicologismo puro. Transforma o ser social em uma mistura de impulsos físicos sem direção e estabilidade. É a tentativa de transformar o doentio em normal. Essa oposição estéril ao mundo social é outra faceta da assimilação servil ao estado de degeneração social. Ambos representam a decadência psíquica e moral dos homens.

Eladio Linacero se encaixa perfeitamente nessa descrição. Sua repulsa ao mundo social é vazia. Seus atos contra a sociedade e o homem não buscam o futuro. Eladio busca criar explicações metafísicas para justificar sua condição degradada. No entanto, neste capítulo defendendo que *El pozo* consegue ir além dessa limitação de decadência burguesa. Isso é possível por causa da narrativa do texto. A perspectiva de Eladio não é engrandecida pela narrativa. Pelo contrário. Seu ponto de vista não é compartilhado pelas pessoas com quem entra em contato. Seu relato se estrutura especificamente na sua incapacidade de se conectar com os outros. Linacero não é transformado em herói. Seu fracasso é o que redime o texto.

Suas tentativas de produção estética não seduzem Cordes ou Ester. Surtem o efeito contrário, os afastam. As ideias e a visão decadente de Eladio no texto são dele apenas. Os outros personagens também estão presos num mundo decadente sem muitas ideias de como superar esse mundo. No entanto, não normalizaram os atos doentios perpetrados por Linacero.

Veremos brevemente no próximo capítulo como essa visão de mundo doentia nos romances de Onetti não está confinada em um personagem derrotado. Em romances como *La vida breve*, essa visão já passa a constituir um estado de mundo, estruturam o romance. No próximo capítulo também trabalharemos a questão do gênero da novela, que melhor tratará algumas questões levantadas nesse capítulo.

CAPÍTULO 3

O gênero da Novela em Onetti

Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad;

Juan Carlos Onetti

Neste último capítulo buscamos fazer a leitura de *El pozo* como uma obra do gênero da novela. Para isso, fazemos o uso de alguns estudos do gênero que diferenciam a novela do romance e do conto²⁸. De modo que se faz necessário um breve estudo do gênero do romance, seguindo o caminho trilhado por Lukács. No entanto, começamos discutindo o problema da apreensão da realidade no romance *La vida breve* de Onetti. Não temos aqui uma análise do romance, pois isso requereria um trabalho próprio dedicado à obra. Discutimos aqui como que o personagem decadente que é Eladio Linacero é diferente de semelhante personagem em Brausen, de *La vida breve*. O capítulo busca mostrar que o efeito dos personagens no leitor é diferente por causa dos distintos gêneros literários.

Após retomar os estudos de Lukács sobre o romance, damos início ao ponto principal do capítulo, isto é, o estudo do gênero da novela. Após algumas notas de diversos autores sobre a questão da novela passamos para os teóricos principais. Assim, fazemos uso do estudo realizado por Auerbach acerca do gênero tendo como ponto de partida Boccaccio. Auerbach entende o gênero como a movimentação da efetividade histórica como texto literário. Por se concentrar no período ao redor de Boccaccio, os estudos feitos por Auerbach se concentram na novela como gênero que antecede o romance burguês ocidental.

Em sequência, voltamos nossos esforços para os estudos de Lukács do gênero. Várias questões levantadas pelo crítico húngaro são de extrema importância, tais quais a novela como a representação artística de momentos de transição. Acreditamos que a compreensão de Lukács do gênero não se apresenta como oposta à de Auerbach, pois ambos

28 O termo “novela” pode causar problemas ao leitor brasileiro já que o termo não é amplamente utilizado no Brasil. Discutiremos mais adiante o gênero e também algumas de suas traduções.

estão interessados no gênero como particularidade da forma literária, como efetividade da realidade histórica.

Depois buscamos compreender como *El pozo* é uma obra do gênero da novela e o que isso significa para sua representação e sua efetivação como obra literária. Não encaixamos automaticamente essa obra singular nas leituras de Auerbach e Lukács. Tal esforço é o mesmo que estrutura o estudo. Isto é, partimos dos dados locais para poder alcançar uma compreensão maior da movimentação literária e histórica.

Por fim, faz-se necessário uma breve distinção entre o gênero da novela e o do conto. O estudo do conto é complicado por ser uma forma primitiva em relação ao romance e a novela. A maior parte dos estudos do gênero aparecem como manuais de escrita e se concentram na técnica do contista e não na forma. Para levar a discussão do gênero da novela adiante faremos o uso do conto “A longa história” de Onetti e de sua novela *A cara da desgraça*. Obviamente, assim como a utilização do romance *La vida breve*, não podemos nos dedicar a uma análise propriamente dita dessas obras aqui, de modo que nos concentraremos em questões mais pontuais que ajudarão na discussão do gênero da novela.

3.1 – O problema da realidade nos romances de Onetti

O personagem onettiano é o homem solitário obcecado pela contemplação da vida como algo alheio a ele (BENEDETTI, 1974). Seus textos pressupõem o desencontro do ser e seu destino. Assim, é comum que possa ser decantada dos textos a mensagem do fracasso de todo vínculo humano e a impossibilidade de compreensão da existência humana. Podemos traçar uma trajetória derrotista desde Linacero em *El pozo* até Brausen em *La vida breve*.

Não é exagero encontrar em Linacero o protótipo dos personagens onettianos. Brausen leva a certeza da derrota ao extremo. Ele é a representação do fatalismo, da ideia de que qualquer escapatória se encontrará fechada.

Emir Rodríguez Monegal ha señalado que *La vida breve* cierra, en cierto sentido, ese ciclo documental abierto diez años atrás por *El pozo*. El ciclo se cierra, efectivamente, pero en una semiconfesión de impotencia, o más bien de imposibilidad: el ser no puede confundirse con el mundo, no logra mezclarse con la

vida. De esa carencia arranca paradójicamente otro camino, otra posibilidad: el protagonista crea un ser imaginario que se confunde con su existencia y en cuya vida puede confundirse. La solución irreal, ya en el dominio de lo fantástico, admite la insuficiencia de ese mismo realismo que parecía la ruta preferida del novelista y traduce el convencimiento de que tal realismo era, al fin de cuentas, un callejón sin salida.²⁹

O que Benedetti chama de realismo no trecho citado não é aquilo que entendemos por realismo neste trabalho. O realismo a que Benedetti faz alusão é um tratamento da realidade empírica através das técnicas literárias. Podemos notar nessa citação a relação conflituosa dos personagens onettianos com a realidade que os rodeia. Isso está presente desde *El pozo*.

Em “Um sonho realizado”, temos a montagem de uma peça que se baseia no sonho da mulher que encomendou a encenação. Através da encenação, procura-se forçar a realidade a seguir o sonho. Com a inesperada morte da mulher no fim da peça, ocorre uma incômoda intrusão da realidade no sonho. O título do conto deixa explícita a relação entre o mundo real e o sonho: chama a atenção a ação que ocorre ao transformar o sonho em realidade. Os personagens do conto, que já foram discutidos anteriormente, são seres humanamente empobrecidos, solitários (o narrador se encontra num asilo quando faz o relato). No entanto, mesmo o leitor ficando confuso com o inexplicável final, o conto como um todo não trabalha para alienar ainda mais o leitor. Não é o que ocorre com as narrativas longas de Onetti.

Nos contos do autor encontramos uma limitação do problema. Assim, ocorre uma intensificação do conflito, do dramatismo do problema. A extensão mais curta permite inclusive que Onetti utilize técnicas de controle narrativo de modo mais aparente. Benedetti percebe que a simetria que está presente nos acontecimentos em *La vida breve* aparece nos contos de outra forma (BENEDETTI, 1974). Os contos se dividem geralmente em duas partes, um movimento de ida e outro de volta, a preparação da narrativa e sua definição. Em “Um sonho realizado” temos a mulher que conta seu sonho na primeira metade e a encenação e sua preparação na segunda.

Em geral, as primeiras metades são mais importantes do que as metades finais. Isto é, o trajeto da narrativa é superior ao seu desfecho. A trama se constrói ao redor de um

29 <http://www.literatura.us/onetti/benedetti.html> – Encontrado em Homenaje a Juan Carlos Onetti. Helmy F. Giacomani (Ed.). New York: L.A. Publishing Company, 1974.

problema fundamental que estrutura a tensão do texto. O problema inicial, que em grande parte das narrativas antecede as ações do texto, leva a trama ao seu desfecho, que por sua vez não ilumina os problemas ou oferece solução. O que é a fuga do protagonista em “O obstáculo” comparado com sua angústia no reformatório? Antes de sua fuga, sua humanidade é colocada à prova diversas vezes, nas quais ele falha em mais de uma ocasião. A morte da mulher em “Um sonho realizado” não oferece solução, pelo contrário, mas isso não diminui de modo algum o caminho percorrido pela narrativa. O foco nesses textos está na suspensão e intensificação da tensão, nos motivos de suas agonias. Nelas é possível enxergar a humanidade em conflito com a realidade.

Não é o que ocorre nos romances de Onetti. Suas narrativas longas são mais penosas. A condenação prévia que acomete os personagens onettianos, quando ocorre no romance, cria mundos sombrios, desprovidos de esperança e possibilidades de saída. Se não há possibilidade de escolha, de ação, não há humanismo. Trata-se, desse modo, a história como fatos sucessivos do absurdo. Esconde-se, propositalmente ou acidentalmente, que a história é feita pelos homens.

Cornejo Polar enxerga nessa descrença no ser humano um dos problemas da nova narrativa latino-americana (POLAR, 1982). Se nada muda e/ou tudo se repete, a história se torna impossível. O crítico peruano encontrou esse problema em “Todos los fuegos el fuego” de Cortázar, mas também em *La vida breve*.

Ahora nos interesa únicamente en uno de los aspectos de su compleja estructura, aquél que se proyecta hacia la dilución de la persona en cuanto portadora de una individualidad consistente. La transformación del discreto Brausen en el violento y enconado Arce y en el equívoco Díaz Grey, personaje de una ficción que tal vez sea la única realidad valedera, supone la inmediata confusión entre esencia y apariencia; o más exactamente, la formulación de una imagen de la persona como vacío que puede cubrirse con máscaras indistintas, siempre falaces y por naturaleza mudables, gratuitas, quebradizas. De esta suerte, todo acto humano deviene en simple gesto, a fin de cuentas arbitrario y absurdo, a la par que la vida íntegra se disuelve en la angustiosa búsqueda de una meta inexistente. (POLAR, 1982, p. 110)

Se a obra de arte não pode existir plenamente sem contato com o seu receptor, de modo que uma exerça influência sobre o outro, o que acarreta uma obra de arte que, em sua estrutura e forma, representa a falta de fé na humanidade e na possibilidade de mudança pelas ações do homem? Não significa que tal obra seja desprovida de valor. A falta de fé no homem

é representativa de diversos setores da sociedade na época da publicação do romance. De modo algum podemos sugerir algum tipo de censura. No entanto, como fruto do trabalho humano, se a obra de arte é representativa de uma oposição ao homem, ela não é apenas afetada pelo estranhamento, como também contribui para alienar os leitores ainda mais.

3.2. Considerações sobre as narrativas breves de Onetti

El pozo consegue escapar da armadilha dos romances de Onetti. Como vimos no segundo capítulo deste trabalho, o texto apresenta uma situação humana degradada. Porém, essa situação singular de Linacero não é totalizante, não compõe uma visão de mundo. Cabe agora entender porque *El pozo* não cai no anistoricismo alienante de *La vida breve*.

Isso ocorre por uma questão de gênero literário. O gênero se relaciona intimamente à realidade social. O romance tem como aspiração a totalidade de objetos humanos. Como a totalidade não está presente no imediatismo da vida cotidiana, para ser alcançada no romance precisamos de diversas mediações que ocorrem no enredo entre o personagem e as pessoas e situações com quem entra em contato. Assim, o romance representa um estado de mundo. *El pozo* não é um romance, é uma novela. Esse gênero não recebeu ampla divulgação no Brasil. Por isso se faz necessário utilizar alguns estudos acerca do gênero para podermos melhor contextualizar *El pozo*.

Em *Onetti y la novela breve*, Juan José Saer escreve que a novela está equidistante da transcrição súbita do conto e da elaboração lenta do romance. Ele diz que a fascinação hispano-americana com o gênero decaiu nos anos sessenta quando o gênero da “great American novel” tomou seus lugares nas livrarias.

Saer defende que não era a extensão nem o tema que estimulava os escritores a escrever novelas. A atração estava nos recursos poéticos e retóricos do ritmo, do cuidado verbal, do laconismo e da sugestão que contrastavam com a discursividade, o prosaísmo e as convenções estruturais do romance.

O autor argentino argumenta que a tradição narrativa hispano-americana pôde prescindir do gênero romanesco no sentido convencional do termo. Assim, a criação narrativa

hispano-americana da primeira metade do século vinte está com sua riqueza concentrada na maior parte na produção de contos e novelas curtas.

Quanto a Onetti, Saer defende que seus diferentes relatos não estão presos a nenhum formato fixo. De modo que suas narrativas se estruturam de acordo com a necessidade interna. A estrutura em Onetti estaria adequada a cada caso concreto. Por isso o universo das ficções de Onetti apresenta uma grande variedade formal.

Esta variedade, para Saer, está presente em seus romances, mas é nos contos e nas novelas que vemos isso com maior facilidade. Saer alega que nenhum se parece com outro. Veremos isso mais adiante em “A longa história” e “A face da desgraça” (este último entendido como conto no Brasil e como novela na América Hispânica). Embora tenham temática, enredo e personagens parecidos, a necessidade interna garante a singularidade de cada um.

Saer considera que os melhores textos breves de Onetti confirmam a unidade que justifica toda obra de arte. Enxerga que embora muitos destes textos tenham elementos em comum, esses elementos se diferenciam de acordo com o relato ao qual se aplicam. Ele usa o narrador onettiano como exemplo. Mesmo que sempre tenham uma posição, um ponto de vista parcial, sua capacidade de perceber e de compreender o que é narrado varia e só é válido de acordo com o relato ao qual se aplica.

Saer compara a utilização do mesmo ponto de vista para todos relatos utilizado por Henry James com a variedade utilizada por Onetti. Ele chama a atenção para Onetti como leitor de Conrad, Joyce e Faulkner, para quem o ponto de vista jamesiano era coisa de outra época.

De acordo com a estratégia de cada relato, os diferentes narradores de Onetti pressupõem a derrota. No entanto, ainda que seus temas e situações envolvam um intenso *pathos*, o melodrama é superado graças a organização formal. Saer enxerga isso como a característica mais pessoal em Onetti: um distanciamento não apenas irônico ou cético, mas acima de tudo uma distância que ele chama de formal³⁰ no que diz respeito ao universo trágico narrado.

A distância também é entendida por Saer como aspecto importante da narrativa onettiana. Não apenas a distância geográfica (como na cidade fictícia de Santa María), como também a narrativa de feitos imaginários. Enquanto Saer entende essa característica como um

30 Para nós, esse termo é questionável, pois poderia implicar que a forma e o conteúdo são passíveis de separação.

símbolo da pequenez humana e da fragmentação do conhecimento, entendemos isso como a totalidade cada vez menos imanente e que necessita de cada vez mais mediações para ser alcançada.

A questão da totalidade é de importância central neste estudo. Daniela Ventura em seu artigo *Hacia una teoría definitiva de la novela corta: Un género que antaño llamaban cuento* percebe duas visões opostas em relação a origem do gênero da novela: 1 – a novela como um tipo de romance curto cujas origens se inscrevem na epopeia. 2 – Eikhenbaum defende que a novela deriva do gênero do conto e estima que se trata de uma forma fundamental, elementar, mas não primitiva. Isso acarreta um problema. Se a novela deriva do romance (a epopeia do mundo burguês), isso significa que o gênero pretende alcançar a totalidade. Se, por outro lado, deriva do conto, a totalidade dos objetos não é possível de ser alcançada e o gênero busca, assim, a totalidade do movimento.³¹

3.3. O romance e a aspiração da totalidade dos objetos

Em *A teoria do romance*, Lukács apresenta uma visão hegeliana do romance. O romance é a expressão da cisão entre o eu e o mundo, entre o singular e o universal. Assim, o romance seria o gênero típico da sociedade burguesa.

Lukács entendia a epopeia como a representação de um mundo inteiro, sem cisão. A sociedade e o indivíduo se encontram numa relação orgânica. A noção de vida individual não existe separada da vida em sociedade.

O Lukács pré-marxista de *A teoria do romance* entendia que a totalidade estaria perdida na vida moderna. A totalidade pertenceria ao mundo grego, uma etapa historicamente distinta da vida do espírito. Assim, o indivíduo não conhece mais o sentido da vida intuitivamente, necessita de diversas mediações.

No entanto, o romance ainda busca a totalidade. O romance expressa diferentes maneiras da busca pela unidade indivíduo-mundo. Essa busca ocorre através da representação da vida privada dos indivíduos e mediante um herói em contraposição à sociedade, o herói problemático.

31 Para Lukács, a totalidade do drama é a totalidade do movimento.

A figura do herói problemático é essencial em *A teoria do romance*. Essa personagem está ligada à noção de que a busca do herói pela totalidade está fadada ao fracasso. Essa busca é denominada demoníaca, pois não há reconciliação entre indivíduo e sociedade no mundo burguês devido à oposição da aspiração da alma do indivíduo e a organização social.

É interessante notar que Lukács em *A teoria do romance* esteve inspirado pela filosofia hegeliana. Porém, Hegel entendia que o romance indicaria a reconciliação entre o indivíduo e o mundo burguês, reconciliação que para o jovem Lukács seria impossível.

“O romance como epopeia burguesa” é a primeira tentativa de formular uma teoria marxista do romance. Nesse texto, Lukács relaciona a evolução do romance com a história material da humanidade. O romance é a expressão plena das contradições específicas da sociedade burguesa. Embora existam obras semelhantes ao romance em outras épocas e em outras regiões, é na sociedade burguesa que o romance adquire suas características típicas. O gênero é a forma particular de determinada etapa da evolução da humanidade. Enquanto a epopeia é o gênero literário típico da democracia grega, o romance é a forma literária típica da sociedade burguesa.

A processualidade de transformação de conteúdo em forma, essa unidade dialética, garante que toda nova forma é a expressão de um novo conteúdo. A forma do romance manifesta as contradições do modo de produção capitalista: o antagonismo de classes, a fetichização das relações humanas, a oposição inconciliável entre vida individual e vida social e o estranhamento das forças produtivas que produz a degradação do homem.

A contradição do desenvolvimento capitalista é determinante para a elaboração artística do herói romanesco. Existe a inclinação para a criação de um herói positivo que simbolize a classe em ascensão. No entanto, essa positividade entra em choque com a degradação humana específica dessa mesma classe.

Lukács busca compreender a evolução histórica dos fenômenos artísticos. Seu trabalho teórico sobre o romance estabelece as diferenças entre outras narrativas através da pesquisa das causas e das dissoluções de suas peculiaridades.

A literatura não tem um desenvolvimento independente da história material da humanidade. A arte não existe fora da vida humana e de sua evolução. O estudo da literatura e da arte em geral consiste em compreender as manifestações artísticas através da relação ser-

consciência, na produção do homem pelo homem, no processo de produção da consciência humana.

O romance, como a epopeia clássica, aspira a uma representação narrativa de uma totalidade social. Isso ocorre por meio da representação da ação de indivíduos nessa sociedade. Para expressar o homem em uma fase específica de sua evolução histórica, o artista busca a representação artística de uma ação. Na epopeia clássica, essa representação de uma ação é livre e espontânea, enquanto no romance isso ocorre na forma de uma ação problemática, pois o que aparentemente liga o indivíduo a sociedade são relações entre mercadorias.

Hegel caracterizou a epopeia como forma artística de uma realidade poética. Isto é, as relações dos homens com outros homens, com a natureza e com os frutos do trabalho humano são diretas, sem necessidade de mediações de segunda ordem. Assim, as possibilidades de ação do homem em sua vida são possibilidades concretas. Para Hegel, os heróis da epopeia clássica são seres completos, objetivações de uma síntese da comunidade a que pertencem.

Em contraponto, as relações na sociedade burguesa aparecem como relação entre coisas. Na sociedade capitalista, aparecem conflitos meramente individuais, próprias da forma do romance. Aqui, os relacionamentos sociais se manifestam como meios de objetivos privados. O romance configura a luta no interior de uma sociedade (na epopeia temos a luta entre sociedades), entre objetivos individuais e sociais. Enquanto a epopeia expressa o caráter poético de uma realidade histórica, o romance configura o caráter prosaico da sociedade burguesa e a luta dos homens contra essa realidade prosaica.

Hegel não previu a superação da sociedade burguesa. Ele via como necessária a conciliação entre a vida individual e a civilização burguesa. Não percebeu que a contradição essencial do modo de produção capitalista, que configura a base da oposição entre o indivíduo e a sociedade burguesa, está no crescente antagonismo entre a burguesia (detentora do capital) e a classe trabalhadora. Para Hegel, o romance amenizaria a contradição entre a aspiração poética e a civilização prosaica.

Lukács, por outro lado, entende que o conhecimento dessa contradição fundamental da sociedade burguesa possibilita a previsão de sua superação histórica com a passagem para um modo de produção superior. Logo, para Lukács, o romance é expressão

artística das contradições da sociedade, sem buscar conciliações abstratas. O romance realista revela a essência das relações burguesas e traz à tona seu caráter histórico específico.

Em comum com a epopeia, o romance tem: a dimensão ampliada do material de representação e a representação das relações humanas através da ação de indivíduos. Porém, os indivíduos que agem não representam a totalidade social. Representam uma das classes antagônicas e/ou seus interesses individuais. O indivíduo romanescos está numa relação de concorrência com indivíduos de sua e de outras classes.

No romance, encontramos o material poético na vida privada. Isso ocorre porque as contradições da sociedade aparecem na luta dos indivíduos isolados contra a sociedade. A representação da ação no romance configura um problema: deve se concentrar na vida privada sem perder o caráter épico (a busca da totalidade). O romance deve ir além da aparência (sem desconsiderá-la) e revelar a essência das relações humanas (o que Lukács denominou de “missão desfetichizadora da arte”). Devido ao caráter fetichizado das manifestações das forças sociais na sociedade burguesa, a representação de uma unidade imediata entre indivíduo e sociedade torna-se impossível. Essa unidade era a responsável pelo *pathos* da epopeia clássica.

O homem representa porque é um ser padecente, apaixonado. O *pathos* é a força essencial humana que caminha em direção ao seu objeto. (MARX, 2004, p.128) O homem sofre. Sofre suas próprias necessidades naturais como ser natural e sofre os efeitos da sociedade e dos objetos humanos como ser social. Essa dialética da mimese está enraizada na constituição objetiva do homem. Dessa complexa relação do sofrimento do sujeito homem com seus objetos resulta que todo significado é dependente de valor. O naturalismo falha porque a cópia fotográfica é indiferente ao objeto refletido por ela. O significado só ocorre por que o homem experimenta através de seus sentidos, sente o que sofre.

Os valores primitivos do homem estão estabelecidos no sofrimento humano. Significado e valor estão inseparavelmente relacionados, pois todo objeto que afeta o homem ocupa um lugar nos valores humano. Não há sofrimento sem sentimento, nem sentimento sem paixão, pois para o homem estar em relação com seus objetos, ele deve caminhar em direção a eles. Isso significa que a paixão está presente em todas as relações humanas, até mesmo nas mais mediadas. Logo, o sofrimento (no sentido marxiano) é criador de valor e ativo.

O utilitarismo não compreende a unidade dialética de sofrimento, sentimento e paixão. Assim, identifica a satisfação humana com o “prazer” individual. A satisfação do gozo

é a compreensão de um indivíduo da realidade humana de suas possibilidades e seus objetos. O gozo ocorre quando o ser humano singular percebe que faz parte do gênero humano e se universaliza.

Só através da mimese artisticamente adequada podem as obras de arte adquirir um significado. A unidade dialética de sofrimento-sentimento-paixão garante o caráter ativo da mimese. Por isso, a arte é práxis através da qual o homem se exterioriza no mundo e pode alcançar a reapropriação da essência humana nos objetos por ele criado. A arte trava uma fundamental batalha contra a alienação. A mimese artisticamente adequada cumpre sua função desfetichizadora.

O homem é um ser natural e social ativo que busca satisfazer suas necessidades (econômicas e também artísticas). Os juízos estéticos estão ligados diretamente com a questão do *valor*. Para Marx, a base do valor é o próprio homem. Ou seja, os valores têm seu fundamento nas necessidades humanas. Não há valor sem necessidade correspondente (até mesmo um valor alienado tem uma necessidade alienada). Assim, a arte só representa valor desde que exista uma necessidade humana que pode ser satisfeita na produção e no consumo de obras de arte.

Significado, valor e necessidade formam uma interligação dialética. O desenvolvimento histórico das necessidades humanas explica o aparecimento dos valores. O confronto histórico do homem com a natureza e consigo mesmo (essa “autorrealização autoconstituente”) constitui tanto a necessidade quanto o valor do homem. Todos os valores derivam do valor fundamental daquilo que é humano (pois o valor é uma dimensão da realidade humana). Ou seja, o homem cria valores.

Lukács busca entender se é possível, na sociedade burguesa, uma configuração artística bem-sucedida do *pathos* que possibilite que o indivíduo se torne manifestação do universal. Lukács encontra nos grandes romancistas (Balzac e Tolstoi, por exemplo) a vida privada como material adequado para o romance. É a vida privada que permitiu configurar artisticamente o *pathos* moderno, na luta de indivíduos contra a reificação das relações humanas.

Os protagonistas das narrativas dos grandes romances não se encaixam nas situações nas quais se encontram. São seres com uma paixão ausente no cotidiano medíocre burguês, mas que ao mesmo tempo encarnam forças sociais gerais. Esse tipo de personagem foi denominado *típico*. Nesse personagem se manifestam seu destino individual e de sua

classe. O herói da epopeia já é típico desde o início. O herói do romance precisa de diversas mediações para tornar-se típico.

A totalidade extensiva da realidade está além do escopo de qualquer criação artística. O escopo da obra de arte deve então ser reduzida para que a totalidade da obra seja intensificada. A “autocontenção” da obra de arte insinua que a meta da obra é representar a vida em toda sua riqueza, sutileza e inesgotável qualidade. A obra quer representar o tema em toda sua inesgotável intensidade, seja o tema a sociedade completa ou apenas um incidente aparentemente isolado. Assim, a obra de arte deve envolver todos os fatores decisivos que fornecem a base para que o evento particular (ou o conjunto de eventos) ocorra.

Esses fatores aparecerão como qualidades específicas das personagens e das situações representadas, ou seja, numa unidade perceptível do singular e do universal. Através da figura do tipo, homens e situações individuais nos quais convergem a riqueza das condições objetivas da vida (universal), o “mundo próprio” da obra de arte surge como o reflexo (peculiar) da vida em seu movimento total. Aparece como processo e totalidade que intensifica e supera em sua totalidade e em sua singularidade o reflexo reificado e fetichizado dos eventos da vida.

Também é importante analisar o papel da descrição como aspecto formal do romance e sua relação com a narração. A descrição estava totalmente subordinada à narração até o início do século XIX. No romance, a descrição servia para auxiliar a ação. Na relação entre os homens, encontrávamos a substância narrativa. Os objetos e o ambiente apareciam quando influenciavam diretamente nas ações e no enredo (assim como a caracterização dos personagens). Com a crescente complexidade das novas formas sociais, surge um novo estilo descritivo. O indivíduo passa a ser identificado com aquilo que possui. Para melhor refletir essa nova realidade social, a descrição passa a ter maior importância. Ela é necessária para caracterizar os personagens e os acontecimentos.

A forma do romance expressa o *pathos* que representa a ação na totalidade dos objetos através da descrição ampla de personagens e ambientes. Assim, a amplitude de contradições da vida burguesa é favorecida pela forma romanesca. As tentativas de simplificar a totalidade extensiva ao drama (forma da totalidade intensiva) fracassam. O novo *pathos* da vida privada não pode ser captado pela representação dramática, de acordo com Lukács, porque esse *pathos* só se manifesta se diversas mediações e situações concretas forem representadas.

No segundo capítulo de “O romance histórico”, Lukács desenvolve a diferença entre a forma épica (epopeia e romance) e a forma dramática. Ele chama a atenção para o fato de que o epos homérico e a tragédia clássica pertencem a duas épocas claramente diferentes e com modos de configuração claramente diversos. O avanço histórico das contradições históricas dá origem a tragédia como gênero do período.

A épica e a tragédia representam o mundo objetivo externo. A vida interior do homem só tem destaque na medida em que manifestam atos em interação com a realidade externa objetiva. Ambos os gêneros aspiram à totalidade da realidade objetiva. Obviamente, essa totalidade não se configura quantitativamente, mas qualitativamente: faz a mediação de toda a configuração artística.

A totalidade configurada é, no entanto, distinta nos dois gêneros. Como vimos acima, a épica se baseia na conexão da ação individual com a sua essência. Assim, a configuração de mundo da representação épica se baseia na totalidade dos objetos. Isso significa que a épica tem a exigência de uma representação artística da sociedade humana, em sua produção e reprodução em um processo histórico.

O drama também busca uma representação do processo total da vida. Porém, aqui essa totalidade se concentra em um centro fixo, o conflito dramático. Essa representação artística reconfigura a totalidade humana ao redor do centro de colisão dramática. Assim, a totalidade configurada no drama é a totalidade do movimento que garante que os personagens e as situações particulares se direcionem à colisão.

Tanto o romance histórico quanto o drama histórico nascem da necessidade de responder a um problema do presente. Só assim é possível garantir autenticidade e vitalidade a uma obra de evocação histórica. O conflito central que forma a trama da obra deve ter um senso mais profundo, um senso humano e histórico. As paixões humanas não existem a vácuo, mas são inerentes ao processo sócio-histórico da produção do homem pelo homem.

Para ser uma obra literária histórica ela tem que evitar cair no erro de se tornar uma obra historiográfica. Por isso deve se ter especial atenção ao modo pelo qual a experiência histórica particular é interiorizada e objetivada em nível artístico. Os conflitos humanos não podem de modo algum se tornarem privatizados, o que separa abstratamente a vida individual de seu ambiente real. É perigoso também o transplante da psicologia do presente para personagens do passado.

Para decifrar as tendências do passado, deve se buscar no passado a pré-história do presente e somente através de uma reconstituição fiel do passado podemos alcançar uma autenticidade de sua ressonância na vida humana do presente.

Se o que a obra histórica busca é a pré-história do presente, a história em movimento, é essencial buscar onde ocorrem as mudanças de espírito em determinada época. As crises e a direção da história tornam-se concretas no nível da vida cotidiana das forças sociais. As leis estéticas dos gêneros refletem as relações e proporções dos fenômenos reais.

O romance histórico busca refletir a direção do movimento da história e o drama se configura em torno dos movimentos culminantes da história. Há uma diferença entre os personagens do romance histórico e do drama histórico. A composição do romance histórico necessita da perspectiva dos valores populares, pois só assim é alcançada a dimensão estética da totalidade dos objetos. Os indivíduos de notabilidade histórica só podem ser personagens secundários, com os papéis centrais ocupados pelos representantes da vida cotidiana. Os personagens (o herói mediano) do romance histórico são escolhidos para encontrar a melhor mediação entre as principais forças antagônicas. Assim, é possível estabelecer uma autêntica relação épica entre as ações das grandes personalidades históricas e o cotidiano da vida popular. No drama histórico isso pode se inverter e os conflitos históricos coincidem com a trajetória desses indivíduos notáveis, que estão na colisão dramática.

O personagem mediano é aquele que não está em um dos extremos da luta social. Como personagens centrais, têm a função de mediar os extremos da luta que ocupa o romance. Através dessa personagem, procura-se estabelecer um solo neutro para que as forças sociais em confronto possam estabelecer uma relação humana entre si. São personagens que, por seu caráter e destino, põem em contato os dois lados do conflito e que assim impedem que a luta social se torne mera destruição incapaz de despertar a empatia humana no leitor (catarse).

A configuração histórica do espaço e do tempo coincide e entrelaça as crises (condicionadas por uma crise histórica) que afetam o destino pessoal dos homens e se mostra nas mais íntimas relações humanas. A caracterização histórica não significa um retrato da totalidade extensiva de um determinado período histórico. A caracterização deve preocupar-se com o reflexo das causas que geram os fatos.

Não se trata de apenas relatar os acontecimentos históricos, mas refletir artisticamente o despertar dos homens que os protagonizaram. Os acontecimentos mais

normais e superficiais são os que melhor evidenciam as motivações sociais e assim melhor refletem os momentos históricos, pois evidenciam uma mudança de disposição do povo ou de uma classe.

As grandes convulsões da história são convulsões da vida do povo. Lukács escreve sobre as tendências históricas que alcançam uma expressão mais nítida no “alto”, mas ressalta que é principalmente no “baixo” onde a verdadeira luta entre as oposições históricas ocorre. O drama, por se concentrar no centro de colisão, retrata artisticamente o “alto”, os personagens historicamente reconhecíveis. O drama é um gênero que está historicamente ligado ao ápice da crise histórica. O romance histórico lida com as mudanças que ocorrem na sociedade como um todo (totalidade do objeto), desde o baixo até o alto.

O romance histórico consiste na revivificação do passado como pré-história do presente, em mostrar que o progresso é um processo cheio de contradições que é propulsionado na oposição de classes. A interação entre homens concretos resulta na necessidade histórica que se impõe pela ação condicionada pelo *pathos* dos indivíduos. A interação entre esses homens concretos é uma complexa interação de circunstâncias históricas concretas em transformação.

O romance histórico aparece mediante uma série de transformações sociais na Europa. Essas transformações deram às massas populares, ao homem comum, o sentimento de fazer parte do processo da história, um processo ininterrupto de mudanças que influenciam diretamente na vida de cada indivíduo. O acontecimento histórico que possibilitou esse sentimento foi a Revolução Francesa, que propiciou a compreensão da história como algo vivo que afeta a vida cotidiana do homem comum e que é importante para as massas em termos imediatos. O sentimento nacional, antes limitado aos campos da nobreza e dos exércitos, torna-se também propriedade das massas.

A partir de então, tanto os progressistas do lado dos ideais da revolução burguesa como os retrógrados defensores da restauração buscam reinterpretações do passado, seja para ressaltar o progresso humano ou para idealizar a Idade Média. A Revolução Francesa ecoou por toda a Europa e por partes do mundo.

Fizemos esse breve apanhado sobre o romance para poder comparar o gênero com a novela. O gênero da novela foi pouco discutido no Brasil. Muitas novelas aparecem no país como romances ou contos. Assim, a comparação com o romance se faz necessária.

3.4. Auerbach e o gênero da novela

Os termos usados em diferentes línguas também dificultam um estudo do gênero da novela. Em espanhol, romance é novela. O que chamamos de novela aparece em espanhol tanto como *novela corta* ou *novela breve*. Não cabe aqui fazer um estudo linguístico do gênero, nem é possível fazer um estudo abrangente do gênero. No entanto, em *Hacia una teoría definitiva de la novela corta: Un género que antaño llamaban cuento*, Ventura argumenta que as semelhanças entre as obras sob distintos rótulos se encontram mais no conteúdo narrativo do que na etiqueta narrativa. Eikhenbaum (1971) alega que na novela tudo aponta para a conclusão. Tudo na obra deve se concentrar no objetivo visado para que não perca força. Isso impõe limites diferentes daqueles do romance.

Os termos *novella* em italiano e *nouvelle* em francês eram sinônimos de relato oral de um fato recente. Sua definição original era um relato de um caso ou sucesso verídico; relatar algo verdadeiro. Com o tempo, a novela passou a ter o sentido de narrar o verossímil. É interessante vincular essa linha com a noção aristotélica de poesia. O poeta busca narrar o que pode ocorrer ou o que poderia ter ocorrido de acordo com a necessidade. O papel da arte é buscar as conexões que atribuem inteligibilidade aos fatos empíricos.

De modo que a novela não é relato ou documento histórico. A novela, como arte, busca a mimese. Mimese, ou representação, é a relação entre arte e a sociedade na qual ela é produzida. A obra de arte não representa através de uma cópia da realidade imediata. O artista realiza um processo de mediação criando um mundo próprio da arte e assim poder revelar a realidade. Através do reflexo estético, a obra de arte alcança relativa autonomia em relação ao mundo do qual é reflexo porque o transforma em algo diferente.

A obra de arte realista consegue mostrar aquilo que a organização social reificada esconde: o mundo das relações históricas humanas. Devido a essa relativa autonomia da obra de arte, ela pode comunicar a lógica histórica que não está presente em nossa vida cotidiana limitada pelo imediatismo.

No entanto, essa comunicação se dá de modo peculiar de acordo com a forma estética específica da obra produzida pelo autor. Para poder representar as complexidades em movimento da realidade humana como processo, o artista não reproduz o que já está dado na

aparência imediata, mas busca dar sentido aos fatos empíricos através das conexões propostas pela obra.

Em *A novela no início do Renascimento*, Erich Auerbach inicia o texto diferenciando a novela de outros gêneros narrativos. Ele escreve que na tragédia e na grande épica quem fala é um povo inteiro que se ocupa com Deus e o destino. (AUERBACH, 2013) Ele entende que na novela o sujeito não é mais o povo inteiro, mas determinada sociedade e que seu objeto é a mundanidade, o concreto. Se a épica e a tragédia buscam a essência, a novela busca o que está em vigência.

Portanto, a novela tem como condição prévia um determinado grupo de pessoas que se fecham ao exterior. Sua posição perante a vida é uma que gira ao redor do mundo terreno. É um pedaço da história, mas não é estrito a ela. É ligado aos fatos terrenos e desde seu princípio traz consigo uma predisposição à ironia.

Sua forma é resultado desta mistura. Ela pressupõe a realidade empírica como algo já dado; no entanto, contém em si a realidade apenas como imagem formada, não como realidade concreta. Seu *éthos* pressuposto não se fundamenta na metafísica, mas na concretude das relações do convívio social.

Logo, a novela só pode surgir com o fim da Idade Média. As sociedades medievais não constituíam sociedades no sentido moderno. A realidade descontínua e aparente não constituía a liga interna para a narrativa realista. Os eventos perdiam sua concretude para se encaixar numa ética abstrata ou para produzir efeitos cômicos.

A forma da novela é uma criação do Renascimento e de sua aspiração. O Renascimento buscava a autoconsciência e a compreensão de sua existência terrena. Esse período de transição é essencial para o desenvolvimento da novela. Encontramos na novela o *pathos* da vida terrena, a mentalidade individualista³² e a sociedade representada além da configuração formal de um evento. Ela é a forma de um ser humano singular em relação com o mundo.

Como vimos anteriormente, a novela tem ligação com aquilo que está vigente. Essa aspiração a determinado grupo e seu mundo imediato como objeto insere a novela com mais firmeza no tempo e no espaço do que outros gêneros narrativos. Para ilustrar mais precisamente essa ligação, Auerbach escreve sobre a utilização na novela do artifício da moldura. (AUERBACH, 2013, p.21)

32 Auerbach diferencia a mentalidade feudal da mentalidade aristocrática (individualista). p.19

A moldura garante a liga interna entre a realidade empírica pressuposta e a ironia dessa imagem formada. A moldura permite que a narrativa se desenrole sem a necessidade de introduzir os personagens e o ambiente previamente. A moldura é também o próprio contraposto dos personagens. Ela apresenta as contradições internamente e garante ironia às narrativas. Podemos dizer, então, que a moldura é um artifício para alcançar unidade entre forma e conteúdo na novela.

Auerbach usa o *Decameron* para ilustrar o que chama de moldura social (AUERBACH, 2013, p.25). O que une os personagens na novela de Boccaccio é a classe social (nobreza) e isso é apresentado como o único refúgio perante o terror da peste que assolou a Europa. Assim, para Auerbach, a moldura que encontramos no *Decameron* é do tipo social e paisagístico. Essa novela de Boccaccio insere-se no tempo e espaço histórico do fim da Idade Média e seus representantes são membros da classe que passa a perder poder.

O segundo tipo de moldura descrita por Auerbach é encontrada na França a partir de 1392 com *Le ménager de Paris* (AUERBACH, 2013, p.31) de autor anônimo. Encontramos aqui o burguês como sujeito da narrativa e não como seu objeto. O âmbito da novela é totalmente individual: o marido fala à esposa. Enquanto encontramos em Boccaccio uma moldura social e paisagística, aqui encontramos a moldura doméstica, de cunho individual.

Auerbach propõe um enfoque que entenda a forma literária através de uma perspectiva histórica de análise e compreensão dos fenômenos. Ao preocupar-se com a forma da novela e comparando exemplos do gênero, ele mostra como a história é devir, um processo contínuo de transformação. O gênero literário é a forma particular do momento histórico. O gênero é a processualidade da transformação de conteúdo em forma, num movimento contínuo de um para o outro.

Assim, com Boccaccio, temos o nascimento da forma da novela, que dependeu de uma situação social específica. O fio condutor do estudo de Auerbach é o devir histórico. Para compreender a obra devemos estudar a tensão que se configura nela entre a subjetividade e a objetividade do mundo. Como já mencionado, a novela é, assim, uma forma literária histórica que tem uma situação histórica específica como pressuposto.

A vida de pessoas imersas num mundo terreno, prosaico, assume na Itália de Boccaccio uma formação social particular. A novela de Boccaccio dá expressão à

sociabilidade em pequenos grupos. A obra busca refletir essa nova realidade. Essa objetividade faz com que a escolha correta da moldura seja essencial.

Um novo indivíduo, uma nova compreensão de mundo e uma nova formação social configuram um novo *éthos*. O *éthos* é o que fundamenta a forma da obra, de modo que, para ser efetiva, a novela não pode partir de uma fundamentação metafísica do *éthos*. Sua configuração correta é a formulação da transfiguração artística da realidade do mundo objetivo na realidade intrínseca da obra³³. Isso significa que uma imposição subjetiva (metafísica) ao *éthos* e à realidade objetiva faz com que o contato com o nexo interno da obra seja perdido e a obra, conseqüentemente, seja empobrecida.

É este o raciocínio que leva Auerbach a concluir a supremacia de Boccaccio em relação a Poggio (e outros que seguem o *Decameron*). A perda do *éthos* e a incapacidade de percepção do mundo objetivo causam um enfraquecimento do poder expressivo da obra devido à ruína do teor realista. O realismo, junto com sociedade e forma, para Auerbach, são traços determinantes da novela.³⁴ Para darmos prosseguimento é necessário discutir a noção de realismo. É a noção de realismo que conduz o estudo comparativo da novela feito por Auerbach.

A única fidelidade relevante para a arte é a fidelidade na representação da realidade humana. A realidade humana não está na aparência imediata (fenomênica). A realidade humana é uma totalidade estruturada dialeticamente e em constante movimento. O realismo busca compreender essa totalidade humana.

A obra de arte realista representa todo objeto (natural ou feito pelo homem) de modo humanizado. Seu foco é sua significação humana. O realismo reflete uma realidade em constante transformação, de modo que seus meios, métodos e formas estão também necessariamente sujeitos à mudança.

Essas mudanças, no entanto, não modificam o que busca o realismo. Através do reflexo artístico, o realismo retrata as *tendências* e *conexões* necessárias que no imediatismo da vida cotidiana estão ocultos na aparência fenomênica. Assim, a arte realista é vital para trazer à tona as ações humanas em suas situações históricas. Por isso, os meios do realismo não podem ser estáticos. O artista retrata a realidade humana de acordo com as necessidades

33 Dezesesseis anos depois da publicação dessa tese de Auerbach, Lukács escreveria em *O romance histórico* sobre a importância da mudança de *éthos* dentro de uma sociedade.

34 Auerbach coloca, assim, a novela nos antecedentes do romance.

concretas do assunto e do tema escolhido, segundo as exigências e características de cada época.

A escolha pré-artística determina se a obra é realista. O artista seleciona seu conteúdo e tema dentro de uma massa de experiências particulares para poder representar a realidade histórica específica. Ele deve ser capaz de selecionar particulares que sejam humanamente significativos, isto é, que revelem as tendências e características históricas fundamentais da realidade humana em transformação. Se o artista não consegue por diversas razões selecionar esse material particular significativo e retratar a realidade da aparência imediata, ele produzirá uma obra que não escapa de um naturalismo superficial.

O realismo não é uma simples tendência artística específica de um período. Ele é o único modo de reprodução da realidade à disposição do artista. Os grandes realistas não estão ligados por um simples método estilístico. O que os une é que retratam artisticamente as relações humanas concretas específicas de suas situações históricas. Ou seja, o realismo é a reprodução artística das complexas relações humanas em constante transformação.

Nos valem dos estudos de Auerbach e Lukács para em nosso trabalho. Existem diferenças sobre a visão do realismo entre os dois críticos, porém, não acredito que sejam diferenças excludentes. Ambos acreditam na necessária relação entre literatura e história. Lukács acredita que o realismo pode estar ausente em certos momentos da história da literatura³⁵. Auerbach, por outro lado, enxerga o realismo como forma móvel própria de cada época.

O que é central nos dois autores é que o realismo lida com o movimento da história e a conseqüente tomada de consciência desse movimento pelos homens. O movimento da história é interno às obras de arte. Assim, as obras de arte não apenas refletem o movimento histórico, mas também são parte dele.

Após definir a novela como forma histórica específica, Auerbach busca compreender suas transformações, que ele atribui a diferentes momentos históricos. Para isso, são comparadas as transformações da forma na Itália e seu desenvolvimento na França, levando em conta que elas se inter-relacionam.

Retornemos à questão da moldura. O emolduramento da narrativa se baseia em uma situação histórico-social e desenvolve-se de acordo com mudanças nessas situações. Quando as possíveis conexões sociais se enfraqueceram na Itália, como a família, a religião e

35 Por exemplo, as vanguardas e o naturalismo.

o Estado, a nova forma de sociabilidade foi a de grupos de nascimento nobre. Essa sociabilidade na Itália se deu pela passagem brusca da Idade Média para o Renascimento. Logo, na novela italiana, cujo melhor exemplar é o *Decameron*, encontramos uma moldura derivada do processo social.

O caso da novela francesa é distinto. O período de transição não foi repentino, mas gradual e deixando resquícios medievais. A moldura de cunho interior, doméstica, se deve ao processo de transformação social lento de um mundo medieval ao mundo burguês que ocorre sob o signo da nação. As tentativas de imitação do modelo do *Decameron* fracassaram, pois não respeitaram o *éthos* social e quebraram, assim, o nexos realista entre obra e mundo objetivo.

No segundo capítulo de sua tese (AUERBACH, 2013, p. 41), Auerbach demonstra a transformação no tempo e no espaço (da Itália para a França) de um processo histórico-social através da posição da mulher e na relação entre os sexos. Essa transformação social é apresentada no material literário. A situação feminina é tratada como elemento revelador da forma ao longo da história. Assim, a novela italiana, de moldura social, corresponde a um equilíbrio entre os sexos e a novela posterior (que culmina na novela francesa), de moldura doméstica, caracteriza a subordinação feminina e a misoginia.

Por fim, Auerbach retorna à processualidade do nexos entre a realidade externa e interna. O sucesso ou fracasso da exposição de uma obra depende da relação da narrativa com a verdade objetiva. Quando o processo social que possibilitou a composição do *Decameron* se esgotou (e retrocedeu), a novela deixou de existir e em seu lugar apareceram *exemplars*: narrativas curtas que seguem um objetivo (doutrinar, provar uma tese, etc). Esses exemplos de narrativas com um fim prático impõem um *éthos* falso e quebram o realismo, o nexos com o processo histórico-social.

3.5. Lukács e o gênero da novela

O filósofo húngaro Lukács também se dedicou à questão da novela. É de interesse a investigação que ele faz sobre a relação histórica entre a novela e o romance através de um

desenvolvimento literário. Como de costume, Lukács escreve sobre um tema, um autor e sua obra como artifício para falar do presente.

Para Lukács, o *éthos* histórico é também de interesse especial, pois entende a novela como precursora de uma conquista da realidade pelas formas épicas e dramáticas ou como retaguarda de um período. Assim, também entende Boccaccio como precursor do romance burguês. É o *Decameron* que retrata um mundo de formas medievais que estão sendo substituídas.

No entanto, nesses momentos não há uma totalidade de objetos. O *Decameron* representa a mudança de estado de mundo, mas nesse mundo não se encontra uma totalidade de relações humanas e de comportamentos típicos da sociedade burguesa. Do outro lado do desenvolvimento literário, temos outro tipo de novela, como a de Maupassant, por exemplo, que aparece como retaguarda do mundo burguês que perde sua particularidade.

A forma do romance necessita de uma totalidade centralizadora, isto é, um mundo organizado por uma totalidade, uma visão de mundo que se particulariza. Quando a substância da objetividade não pode produzir uma unidade, a totalidade não é representável realisticamente no romance.

A novela não busca representar a totalidade social através de um evento representativo. Ela se baseia em uma situação singular e sua verdade objetiva está fundamentada no fato que tal situação é possível em determinada sociedade em determinado nível de desenvolvimento. O fato de tal situação ser possível é característico da sociedade representada.

A novela na retaguarda do mundo burguês frequentemente retira seu herói do meio social como meio de representar a estatura moral do homem. As qualidades morais do homem são o conteúdo essencial da novela. Retirado do meio social e em conflito com a natureza, na vitória e na derrota, é a essência humana o que resta. Desse modo, as representações artísticas da novela costumam ter um cenário de confinamento, isolamento.

Lukács contrasta as novelas e os romances de escritores como Ernest Hemingway e Joseph Conrad. Em seus romances, as relações sociais são destrutivas para os personagens. Escritores de importância não podem desistir da integridade humana e da grandeza interior³⁶, de modo que escrevem novelas como ações de retaguarda na luta da emancipação humana.

36 Ver *Healthy and sick art* de Lukács.

O filósofo húngaro estudou Solzhenitsyn como modo de estudar o gênero da novela em relação ao romance. Também buscou através do autor estudar o *éthos* sob o stalinismo e entender o presente. Assim, entende Solzhenitsyn não como retaguarda, mas como exploração de um novo período.

Como em diversos textos de sua autoria, Lukács escreve sobre os problemas do chamado realismo socialista do ponto de vista estético. Ele escreve sobre o desenvolvimento literário sob o stalinismo, isto é, sob a imposição de um falso *éthos* para que as obras funcionassem como doutrina. Um dos principais artifícios de tal farsa é determinar o passado em forma e conteúdo de acordo com resoluções momentâneas do aparato stalinista.

Assim, o presente contido na obra não se origina na dialética entre o passado e a perspectiva realista do futuro. Tão pouco nas ações de seres humanos reais, pois a obra não cresce organicamente da vida das pessoas reais. Os personagens assim criados não passam de marionetes que, criados sem passado de pessoas reais, só existem para provar determinada tese.

Os grandes escritores buscavam representar seus personagens a partir de suas vidas no passado. Isso não significa apenas apresentar eventos e suas reações, mas a interconexão entre as diversas reações. Não há compreensão do presente sem a descoberta do passado. Percebemos aqui um ponto comum entre Lukács e Auerbach: ambos entendiam que uma representação errônea do *éthos* histórico acarretaria na perda do nexos realista e, assim, perderia sua eficácia como obra.

Lukács entende Solzhenitsyn como o retorno à estética realista. Ao estudar o escritor, demonstra os problemas e a solução do realismo socialista: redescobrir o modo de representar o homem contemporâneo como ele realmente é. Ele entende que *Um dia na vida de Ivan Denisovich* é o movimento de abertura do processo de redescobrimto do ser na literatura do presente socialista.

O stalinismo penetrou todos os atributos da vida cotidiana. Porém, ele se manifestou em diferentes pessoas de modos diferentes. As reações individuais podem apresentar uma enorme variedade de atitudes. Solzhenitsyn logra transformar literariamente um dia comum em um campo de concentração qualquer em um símbolo de um passado ainda não superado que ainda não havia sido representado artisticamente. Os campos de concentração aqui não são utilizados meramente devido ao seu valor de choque, por causa do horror. O campo de concentração e seus prisioneiros são representativos da vida cotidiana sob

o stalinismo porque artisticamente apresentam as exigências feitas aos homens da época. A obra reflete artisticamente a luta humana para manter sua integridade e dignidade e para salvar sua essência humana.

A obra se esforça para alcançar a maior totalidade possível e a relação entre tipos e destino por meio de uma representação concreta. No entanto, a obra é uma novela e não um romance. Na obra, a vida no campo de concentração é representada como uma condição permanente. O futuro só aparece vagamente. Os dias continuarão semelhantes, piores ou melhores, mas sem mudanças qualitativas. Não encontramos aqui perspectiva.

Aquilo que deve ser representado pelos romances e dramas está ausente na obra. O passado também está ausente e só é representado com economia. Isso contribui para a sensação de arbitrariedade das punições dos presidiários.

Um dos principais pontos de interesse deste estudo é a compreensão da novela como forma estética representativa do momento de ruptura, o momento do “não mais” e do “ainda não”. Lukács compara a obra de Solzhenitsyn com outras novelas em relação a esse período de quebra.

Lukács entende obras como *O velho e o mar* de Hemingway como um recuo das grandes formas do romance e do drama. Este tipo de obra é exemplar do período do “não mais”. *Um dia na vida de Ivan Denisovich* seria uma exploração inicial de uma realidade e a busca pelas grandes formas para se apropriar dela.

Devemos aqui reforçar a importância da estética realista, pois ela é a única capaz de representar fielmente a realidade com todas as suas complexidades e a totalidade em movimento. A estética realista é aquela que pode arcar com a responsabilidade artística perante os grandes problemas do presente. Quando escrevemos sobre a novela como a forma artística da ruptura, não queremos dizer que não existiram romances durante o mesmo período. Muitos desses romances, no entanto, não alcançaram a representação artística dos grandes problemas de seu tempo. Muitas vezes criaram artificialmente um *éthos* para encaixar suas obras. Assim, não foram obras realistas³⁷.

Lukács ressalta que a contribuição de Solzhenitsyn não é apenas a representação dos campos de concentração na literatura. Sua conquista é fazer com que a representação da vida nos campos de concentração seja representativa da vida cotidiana na era stalinista.

37 Lukács também estudou os romances de Solzhenitsyn (*Solzhenitsyn's Novels* de 1969). O crítico húngaro enxergava que seus romances eram obras realistas que representavam os problemas de sua época dentro do stalinismo.

Nas novelas que aparecem no final de um desenvolvimento literário (de uma compreensão da realidade) encontramos o personagem em um conflito contra um ambiente hostil. Desse conflito se revela a essência humana. Muitas vezes o conflito é contra a natureza. Cada detalhe deste conflito é importante, pois oferecem uma alternativa entre sobrevivência e extinção. Como o homem enfrenta a natureza, a representação da natureza pode até tomar uma grande amplitude (que Lukács chama de *homérica*) (LUKÁCS, 1971) sem que sua intensidade fatal seja enfraquecida. Por causa disso, as relações entre personagens desaparecem. Assim, as relações sociais humanas são enfraquecidas nas novelas do fim do período burguês, no momento do “Não mais”.

Na obra de Solzhenitsyn, a situação na qual se encontram os personagens é consequência de ações humanas, por mais desumanos que sejam seus efeitos. Todos os detalhes físicos e necessidades naturais (fome, frio, etc.) são mediados por relações humanas. Sobrevivência ou derrota são também termos diretamente sociais. Isso faz alusão a uma vida futura real de liberdade entre outros homens livres, pois a atitude saudável perante as condições representadas é a vontade de mudança, de humanizar. De modo que esta situação singular é o prelúdio social do futuro.

A novela como forma apresenta limites. O conflito aqui é apenas um. Suas ramificações imediatas não são representadas nas influências nas vidas e nos desenvolvimentos no presente dos envolvidos (perspectiva). A novela conclui no momento que o problema central se apresenta em toda sua plasticidade sem mostrar o destino humano que leva ao futuro. A conclusão é abrupta.

A gênese do conflito e dos personagens envolvidos está além do escopo da novela. Eles podem aparecer apenas como generalidade universal e óbvia. As perguntas que aparecem para leitores mais informados não são respondidas. A novela é um pedaço da vida histórico-social específica sem necessidades de passado ou futuro que não seja os que já estão implícitos na coesão interna da obra.

A novela do período do “Ainda não” representa artisticamente uma nova visão de vida, por isso é o prelúdio de um novo desenvolvimento literário. Como ainda não se desenvolveu em forma épica, as contradições ainda não estão definidas, pois a contradição aponta à superação. Não devemos confundir a novela como vanguarda de um período histórico com vanguardismo. Se a questão da forma é confundida com mera experimentação técnica, como costumeiramente o é, a processualidade de conversão orgânica de conteúdo em

forma é destruída. Assim, o estilo (técnica) é usado para divergir a atenção dos problemas reais da época.

A experimentação meramente estilística não alcança os problemas reais de sua época. No entanto, ela não é desprovida de significado histórico. A desilusão com o mundo e com possíveis superações (ou a incapacidade de formular a realidade) levaram muitos artistas a refletir estilisticamente o ceticismo alienante do século XX no mundo Ocidental. Tais experimentações não superaram o naturalismo, pois falham também ao dar forma artística à realidade em movimento.

Novas formas genuínas de arte sempre tiveram seu princípio na realidade. Escritores comprometidos com sua responsabilidade artística produzem novas formas ao tentar alcançar essa nova realidade de forma humana, intelectual, social e artística. Cabe agora entender como esse gênero é utilizado por Onetti, tendo a consciência de que o gênero literário é uma zona de mediação, de objetivação histórica.

3.6. *El pozo* e sua forma de novela

A novela como período do “não mais” e do “ainda não” não é simples de ser transplantada para a literatura hispano-americana. Onetti não é necessariamente a cisão entre o século XIX e o século XX. *El pozo* não é a forma literária do mundo em decadência. Também não é a visão de mundo dos excluídos que começa a formar um estado de mundo. *El pozo* é a consumação em forma literária do *éthos* da classe média urbana que se aponta como o novo estado de mundo em formação. Por ainda não formar um estado de mundo, o pessimismo de Eladio Linacero não engloba toda a significação humana da obra. Assim, enquanto a noção de falta de sentido humano presente em *Tierra de nadie* formaliza uma obra alienante, *El pozo* não cai no mesmo perigo.

Ironicamente, os fracassos de Eladio Linacero garantem à obra certo otimismo. A incapacidade de encontrar alguém igual faz com que Eladio não seja a média estatística da população. A obra usa três figuras distintas para mostrar o isolamento de Eladio. Ana María, Cecília e Hanka representam o fracasso amoroso de Eladio. Mas é Ester a grande personagem que demonstra o isolamento afetivo de Eladio. Ele enxerga em Ester uma grande pureza e se

frustra ao não conseguir que ela aprecie seus sonhos. Ester é uma personagem da marginalidade que mesmo desprovida de diversos privilégios ainda não alcançou o nível de desencantamento e fatalismo de Eladio. Há humanidade em Ester.

Escrevemos sobre a contraposição de Eladio e Lázaro. Lázaro possui fé na humanidade e por isso projeta um futuro de mudanças. Eladio Linacero, descontente com o mundo, não acredita em saída. O isolamento na multidão da cidade faz possível o convívio de duas pessoas tão distintas. Eladio e Lázaro moram juntos. Todos os problemas da cidade permitem o convívio de diferentes, desde que não se enclausurem em si mesmos, como planeja (e fracassa) Eladio. Assim, o isolamento de Eladio é tendência, mas não é estado.

O último fracasso que Eladio narra é o de seu relacionamento com o poeta Cordes. Toda a decadência e degradação humana presente em Eladio não foi capaz de derrotar por completo o ser humano presente nele. Sua humanidade está em condições não-favoráveis, mas ainda assim pode sair do fundo do poço ao entrar em contato com o poema de Cordes. Eladio busca representação estética, mas é incompreendido. Ele percebe que seu isolamento da vida impossibilita o trabalho artístico. Nessa novela, existe a noção da salvação pela escrita. Não há uma mudança de negativo para positivo em Eladio. Eladio não decide viver diferentemente do que vivia. Não passa a amar a vida mesmo que constate que essa é a razão de seus fracassos. Nesse ponto, a escrita não funcionou para alterar seu destino. Não escreve por fé na humanidade. No entanto, escreve.

Mesmo que não saia de seu poço, Eladio tem aspiração estética. Essa aspiração é essencial na humanidade. Através da atividade criativa, o homem expressa sua criação por si mesmo. Pelo trabalho artístico, o homem afeta o mundo de seus objetos e, conseqüentemente, também o afeta. A incapacidade de expressão estética é um problema historicamente determinado. Que essa seja uma das maiores frustrações de Eladio é uma representação particular. O conflito da arte com o mundo humano é resultado importante da alienação e da reificação humana. As singularidades de Eladio caminham para o universal. Um homem hispano-americano com aspirações estéticas frustradas por seu conflito com a vida humana faz alusão à questão urgente da alienação universal. Todos os isolamentos de Eladio, espacial, estético, amoroso, são manifestações dos problemas humanos históricos. Eladio constitui um tipo historicamente verossímil que é representativo dos conflitos do homem de seu tempo. O método dialético permite essa compreensão, pois rejeita qualquer explicação de causa e efeito unilateral. Na obra, os fatos empíricos são representativos de diversas relações complexas de

causa e efeito. A obra é bem-sucedida porque a partir do isolamento de Eladio pode trazer à tona as complexas relações da vida concreta.

El pozo, como o próprio título diz, é uma obra sobre o confinamento. O confinamento físico de Eladio em seu quarto, seu poço, é apenas o reflexo inicial na obra de seu confinamento em relação a vida. Ao constatar seu isolamento do mundo, Eladio se confina em si mesmo em repúdio ao mundo. O individualismo abstrato é, nos moldes que Auerbach entende a novela, a moldura da novela de Onetti. O homem que escreve para si mesmo, que fala com ele mesmo. O homem que tenta fugir da vida se confinando na própria consciência. Lukács entende o campo de concentração como recurso literário para representar a essência humana em momentos históricos não-favoráveis à percepção da movimentação histórica. Ele sinaliza que os escritores buscam o isolamento de seus personagens em relação ao todo social porque não podem aceitar a representação da falta de sentido humano. Lukács usa exemplos de novelas onde os personagens entram em conflito com a natureza, podendo, assim, trazer à tona a essência humana de empurrar os limites naturais.

Em *El pozo*, essa essência humana não aparece de imediato. Eladio não vence disputas com a natureza; não derruba limites; não vence obstáculos. Pelo contrário, Eladio é derrotado em cada passo de seu trajeto. De modo que a essência humana não está presente nessa novela na ação humana, o que é uma proposição complicada. A essência humana aparece aqui no fracasso da ação anti-humana de Eladio. O que redime o homem nesse texto é a derrocada da visão anti-humana, a-histórica, irracionalista.

O autor Onetti possuía uma visão pessimista do homem no século XX. Muitas de suas obras são reflexos diretos do pessimismo, até derrotismo, do autor. Porém, as melhores obras, aquelas que partem da constatação de movimentos particulares e alcançam representação realista, isto é, que representam a movimentação histórica a partir das aparências imediatas, escapam do fatalismo de seu autor. É característica das obras do século XX, do período pós-Primeira Guerra Mundial, o derrotismo quando deparado com os frutos do progresso. Frente ao desastre, esses autores frequentemente escolheram a resignação. Deram a derrota humana como algo consumado, determinado. Se não há o que fazer, o fatalismo leva a mais destruição, mais irracionalismo. Felizmente, o homem sofre porque caminha em direção aos seus objetos. Em obras bem-sucedidas esteticamente, como a novela *El pozo* e o conto “Um sonho realizado”, temos a representação não da derrota humana, mas do que está sendo derrotado.

3.7. Conto e Novela em Onetti

É necessário comparar a novela com o conto. Ambos são gêneros narrativos mais curtos comparados ao romance. Lukács não se dedicou ao estudo do conto. De fato, o estudo do conto está mais concentrado em questões de estilo do que no gênero como efetividade histórica. De qualquer modo, podemos notar nos outros contos mencionados nesse trabalho, e também nas análises da obra onettiana feita por outros autores e estudiosos, que os contos de Onetti se estruturam a partir de um evento singular. Esse evento é representativo da totalidade histórica. Ou seja, mesmo que a extensão do conto não permita uma aspiração maior da totalidade, tal como vemos no romance, o conto intensifica uma ação (evento) de tal modo que ela possa ser representativa da ação do gênero humano.

Também discutimos os problemas da representação da realidade e da compreensão da história na época da confecção das obras de Onetti. Tais problemas fazem com que a realidade humana em sua totalidade necessite de cada vez mais mediações. No romance, tais mediações são diversas e ocorrem ao longo do enredo. No conto, estamos restringidos a um único evento que em sua brevidade deve ser capaz de representar uma faceta da vida cotidiana que possa ser efetividade literária da realidade humana.

Isso nos leva ao passo final de nosso trabalho. Aqui vamos comparar dois textos de Onetti para poder entender melhor a diferença entre os dois gêneros de narrativa curtas. Publicado em 1944, “A longa história” é um conto em terceira pessoa que narra a estadia de Capurro em um hotel de cidade litorânea. Sabemos que Capurro está obstinado com o suicídio de um homem que trabalhava como caixa e que havia roubado o dinheiro do local onde trabalhava. Capurro fica obcecado com uma garota que está no hotel com seus pais. Depois que Capurro descobre por onde ela anda de noite, a encontramos novamente morta numa mesa de autópsia. Capurro é levado pela polícia até o corpo da garota, mas nem ele nem o conto nos oferecem repostas sobre o que ocorreu. O conto narra Capurro andando pela praia em transe e não sabemos se ele encontrou com a garota ou não.

O conto é estruturado por esse acontecimento confuso. Já vimos que a confusão e a falta de informação ao leitor são artifícios comuns de Onetti. Nesse conto, porém, isso leva à não-compreensão do conto. Mais do que isso, garante ao conto o fatalismo e cinismo que aparecerão em *La vida breve* e obras posteriores do autor uruguaio. A morte da garota, que

aparece sem porque nem como, é efetivamente a representação literária da falta de esperança no ser humano. A violência aqui aparece apenas pela própria violência.

“A longa história” aparenta ser uma experimentação narrativa. Aqui, Onetti parece propositalmente fugir do que estava em voga em relação a produção de contos. Foram muito influentes os escritos de Edgar Allan Poe sobre o tema. Em seus estudos, Poe postulou que no conto efetivo, em sua brevidade, tudo deveria trabalhar unicamente na direção de seu desfecho para obter maior efeito dramático.

The ordinary novel is objectionable from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. Worldly interests intervening during the pauses of perusal modify, annul, or contract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simply cessation in reading would of itself be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences resulting from weariness or interruption. (POE, 1984, p. 572)

Assim, para Poe, a totalidade no conto se faria presente através da brevidade e da necessária coerência. Tais estudos tiveram continuidade no continente americano tanto com o escritor uruguaio Horácio Quiroga, em seu *Decálogo del perfecto cuentista*, como com Júlio Cortázar, em *Del cuento breve y sus alrededores* e também em *Algunos aspectos del cuento*. Ambos autores hispano-americanos seguem o estadunidense Poe na questão da coerência do conto que leve dramaticamente ao seu desfecho, que Cortázar compara com um nocaute. Tais artifícios possibilitam que o efeito catártico possa ocorrer ao final da obra.

Onetti faz com que seu conto caminhe numa outra direção. Existem outras informações nesse conto que não trabalham na direção do desfecho da estória, ao contrário do que vimos em outros contos do autor já mencionados neste trabalho. Sua conclusão é anticlimática. Permeado pelo absurdo e pelo fatalismo, não há possibilidades de catarse aqui.

Aparentemente, Onetti estava realmente interessado por essa estória. Em 1960 publica uma nova versão dessa estória sob o título de *A cara da desgraça*. Não mais um conto, mas uma novela. O enredo é extremamente semelhante. A primeira mudança significativa é a alteração da narrativa em terceira pessoa por uma em primeira pessoa.

As outras informações presentes em “A longa história” aparecem aqui mais bem trabalhadas e com maior espaço para florescimento. Isso é possibilitado pela mudança do gênero. A brevidade e necessária coerência do conto não pode dar conta de informações que não direcionam o enredo ao seu desfecho. Na novela, outras informações são possíveis, desde que todas sejam representativas do momento único e historicamente significativo. O caixa que se suicidou é irmão do protagonista. A estória é permeada pela angústia do protagonista que está tomado pelo sentimento de culpa que sente pela morte do irmão. O protagonista nos narra que foi ele quem contou sobre os detalhes de como fazer dinheiro roubando dinheiro da cooperativa e apostando em corridas de cavalo.

Tempos e espaços distintos se misturam na narrativa. Temos o tempo atual da estória no qual o protagonista se encontra no hotel litorâneo, a memória do irmão vivo e as lembranças do velório. A escassez e a economia de detalhes se contrastam com os tempos distintos na narrativa. Não sabemos direito quem são realmente os personagens e suas histórias. Os distintos tempos, no entanto, fazem com que o narrador, mesmo que sem sucesso, busque alcançar a conexão entre os fatos da morte do irmão e sua própria culpa. O espaço físico do hotel e da praia se chocam com a tormenta que se aproxima.

A garota pela qual o protagonista fica obcecado em “A longa história” também está presente aqui, assim como sua morte violenta. Em *A cara da desgraça*, diferentemente do que ocorre no conto, ela se relaciona com o protagonista. A relação dos dois apresenta alívio momentâneo, pois a angústia da morte do irmão e a tormenta que se aproxima não permitem descanso. Isso se vê representado no próprio hotel litorâneo. Seu luxo reservado aos hóspedes de maior poder aquisitivo é perturbado pela presença de seus funcionários. O clima opressivo da tormenta não se adequa corretamente ao hotel praieiro.

A morte da garota na novela também não tem motivo. Na novela o protagonista assume a culpa pelo assassinato sem que saibamos se ele é culpado ou não. A confusão aqui também machuca o efeito catártico do texto. *A cara da desgraça* é mais efetiva do que “A longa história” porque as outras informações trabalham com o texto. Enquanto no conto elas afetam a coerência do texto, na novela elas trabalham com os outros elementos do texto para criar a tensão que delinea a narrativa.

A cara da desgraça também sofre dos mesmos problemas da segunda fase de produção de Onetti, isto é, a relação do texto literário com a realidade humana, a falta de esperança no homem e em sua capacidade de mudar seu mundo. De qualquer modo, a novela

consegue representar certos aspectos significativos de seu tempo. É central a questão do dinheiro no texto. A sensação de absurdo no texto pode ser melhor explicada se feita a conexão entre os fatos ali narrados e o modo de produção de dinheiro. A falta de percepção da realidade, a perda de esperança de mudança, a ausência de fé na ação humana são significativas do momento histórico real da época de produção dessa novela. Assim, ao tentar efetivar a realidade exterior ao texto em obra literária, a novela deve representar tais problemas e as complicações da realidade cada vez menos imanente.

CONCLUSÃO

Obviamente, não existe uma fronteira que separa Onetti dos autores anteriores a ele. Para Lafforgue, a “nova narrativa latino-americana” é:

un momento de cambio que significa su apertura y inscripción en el proceso de transformaciones experimentado por toda la literatura occidental (en la línea de combate: Kafka, Joyce, Céline, Faulkner, Hemingway), y que, simultáneamente, representa para nosotros la adquisición de una plena madurez expresiva. Al mismo tiempo que se incorporan nuevas técnicas y procedimientos narrativos se va definiendo la propia personalidad. En otros términos: la dependencia cultural ante las metrópolis europeas que no siempre implicó obsecuencia por parte de nuestros escritores, en más de un siglo nunca logró sin embargo una autonomía prolongada frente a sus modelos (no en vano las obras mayores de ese largo período se dieron en zonas literarias no ortodoxas – tal el caso paradigmático de la poesía gauchesca -, aunque también respondieron a fenómenos no exentos de agudas contradicciones – esto es claro en el modernismo -); pero desde tres o cuatro décadas atrás se produce en ese insuficiente panorama un vuelco que habrías de comportar el nacimiento de una actitud radicalmente distinta: *Pedro Páramo o Ficciones, El astillero o Rayuela, El siglo de las luces o La muerte de Artemio Cruz, Cien años de soledad o La casa verde* ya no son subsidiarias de ningún modelo consagrado sino que por el contrario crean sus propios espacios judicativos. Ahora los criterios de validez no responden a categorías extrapoladas sino que surgen de la legitimidad de un proceso autónomo, independiente. No más escritura tartamuda o dogmática: tal la dimensión del cambio. (LAFFORGUE, 1974, p. 11-12)

Vimos anteriormente que a literatura hispano-americana tentou se emancipar desde os movimentos de independência. Para Lafforgue (1974), a “nova narrativa latino-americana” é a realização literária dessa independência. Pode parecer contraditório que a inserção nos padrões europeus de vanguardas trouxe consigo a independência dos próprios padrões das metrópoles.

Precisamos trabalhar a noção de independência que caracteriza essa atualização das narrativas hispano-americanas. Conforme dissemos, a literatura hispano-americana esteve intimamente ligada aos projetos nacionais de modernização conservadora no continente.

Nessa incursão positivista do final do século XIX a literatura hispano-americana se encontrava entre o naturalismo e o costumbrismo (LAFFORGE, 1974).

O naturalismo teve sobrevida na América Hispânica. O estilo literário se adequou aos projetos nacionais, inspirados pelo ímpeto positivista. O naturalismo dá ênfase às manifestações imediatas, aos fatos brutos. Na narrativa, isso leva a um ponto de vista de quem olha de fora.

Essa narrativa muitas vezes se apresentava como uma curiosidade pela vida de vários indivíduos de outras classes ou de comunidades que desapareciam, como a literatura gauchesca, por exemplo. As vanguardas literárias do século XX se apresentavam de modo aparentemente distinto.

Na realidade, se olharmos além das técnicas usadas pelas duas escolas literárias, perceberemos que em sua essência o problema estético central não é resolvido. A questão básica da literatura continuará sendo a mesma: o que é o Homem? (LUKÁCS, 1969, p. 19). Tanto o naturalismo como o vanguardismo falham nesse quesito, pois não conseguem ir além do imediato. Interrompem suas representações ao se satisfazerem com suas curiosidades. Enquanto o naturalismo apresenta uma tentativa de cópia fotográfica dos costumes dos indivíduos, o vanguardismo se concentra muitas vezes na técnica literária.

No terceiro capítulo deste trabalho comparamos a novela *El pozo* e o romance *La vida breve*. Apresentamos o argumento de que *El pozo* é mais eficaz ao representar problemas de seu tempo histórico do que *La vida breve*. Ambos os textos utilizam técnicas literárias parecidas. Essas técnicas são as normalmente encontradas em muitas obras de vanguarda, nesse caso, o monólogo interior.

A grande diferença se encontra em como se usam as técnicas vanguardistas. Em *La vida breve*, o protagonista em desencontro com seu mundo se afunda em si mesmo como tentativa de sobrevivência. Essa fuga em si mesmo é tão intensa que o protagonista acaba criando um mundo próprio (a cidade de Santa María) repleta de habitantes com histórias próprias. A técnica literária utilizada aqui é sua própria finalidade. Troca-se a curiosidade pelos hábitos e costumes dos indivíduos pelo puro psicologismo, ou, nesse caso especificamente, pela patologia psicológica. A fragmentação se torna motivo da narrativa. De modo que o ser humano não possui nem ao menos identidade. Seu próprio ser é fragmentado.

Representar a fragmentação como a essência da humanidade é outro tipo de antirrealismo. Não vai além das percepções imediatas, das ideias em voga no momento. Não

representam a história em movimento. Assim, o protagonista de *La vida breve*, como não consegue viver em contato com outras pessoas, precisa criar no mundo da imaginação novos homens para escapar de sua solidão.

Man, for these writers, is by nature solitary, asocial, unable to enter into relationships with other human beings. Thomas Wolfe once wrote: 'My view of the world is based on the firm conviction that solitariness is by no means a rare condition, something peculiar to myself or to a few specially solitary human beings, but the inescapable, central fact of human existence.' Man, thus imagines, may establish contact with other individuals, but only in a superficial, accidental manner; only, ontologically speaking, by retrospective reflection. For 'the others', too, are basically solitary, beyond significant human relationship. (LUKÁCS, 1969, p. 20)

Lukács ressalta que a solidão nas obras realistas se diferencia da solidão descrita acima da seguinte maneira: a solidão nos textos realistas são fragmentos, fases, clímax ou anticlímax (LUKÁCS, 1969). Ou seja, são situações sociais específicas e não uma condição humana universal. Em *La vida breve*, a solidão é princípio e fim. Não há escapatória.

Em *El pozo*, a solidão de Linacero é resultado de suas ações e seu ambiente. Os personagens dos sonhos de Linacero não são fragmentos de sua individualidade. São desejos de uma fuga da solidão. Linacero gostaria de narrar os acontecimentos de alma isolada. Brausen quer criar um mundo imaginário mais importante do que o mundo real. O desejo de Brausen se realiza e o de Linacero falha.

A fuga à consciência de Linacero não é o motivo da narrativa. Ela ocorre para poder narrar as situações do cotidiano de Linacero que não teriam o mesmo sucesso de outra forma. Linacero não cria novos personagens, ele nos apresenta o contato de sua consciência problemática com as pessoas com quem ele entra em contato.

El pozo consegue escapar de um fatalismo paralisante por dois motivos. Primeiro, porque Linacero busca incessantemente o contato humano, mesmo que diga sempre o contrário. Não aceita passivamente sua solidão. Ele tenta escapar de seu poço. Segundo, porque Linacero falha. Os outros personagens não compartilham a visão de mundo de Linacero. Mesmo que Linacero seja um personagem degradado, a decadência presente nele não tomou conta dos outros personagens. Nem Cordes, nem Esther, nem sua ex-esposa podem aceitar o modo de encarar o mundo de Linacero.

Em *La vida breve*, a solidão de Brausen é também a solidão dos outros personagens. Sua esposa, seu colega e sua vizinha, todos vivem a solidão. Brausen não é repellido pelos outros personagens. Nem mesmo sua versão violenta. Os personagens desse romance não conseguem se relacionar. Mas isso não ocorre por uma diferença de visão de mundo ou de humanidade. A solidão e a incapacidade de viverem juntos se dão *a priori* e são a própria razão da narrativa. A intenção da narrativa³⁸ é o descenso em si mesmo como a única direção da humanidade.

Essas intenções distintas justificam a forma literária dos dois textos. A visão de mundo dos personagens de *La vida breve* é organizadora, centralizadora. Isto é, ela constitui um estado de mundo. O mundo do texto é organizado por essa visão. Ela regula as relações dos personagens.

Não é o que ocorre em *El pozo*. A visão de mundo de Linacero não domina o mundo dos outros personagens. Ela é, no entanto, possibilidade representativa do momento histórico. Linacero representa uma ruptura. É um personagem letrado e dotado de certa cultura, mas desprovido de ideais. Não existe romantismo ou positivismo em Linacero. Seu pessimismo não permite tais ideias. Linacero é diferente dos personagens que até então apareciam na literatura hispano-americana.

De maior ou menor modo, até então reinava na América Hispânica (e também no Brasil) a noção de “país novo” (CANDIDO, 1987, p. 140). A literatura como projeto nacional se encaixa nessa visão de mundo. *El pozo* coincide com o que Candido chama de “mudança de perspectiva” (CANDIDO, 1987, p. 142). Como já mencionamos, a representação do mundo urbano nessa novela e nos outros contos do autor estudados aqui se diferencia do que ocorria. Isto é, não há separação entre mundo urbano e não-urbano.

A representação em *El pozo* não é imediatamente otimista. Ela pode, entretanto, levar à luta por mudança. Aqui é importante novamente ressaltar a diferença entre *El pozo* e *La vida breve*. Os dois textos constataam o estado precário de relações humanas. Mas enquanto em *La vida breve* esse estado é dado como constante condição humana, em *El pozo* ele aparece como insuficiente. Mesmo um personagem como Linacero não pode aceitar essa situação.

38 Não confundir com a intenção do autor.

Os efeitos no leitor de então são diferentes dos efeitos no leitor do presente. No momento de produção de *El pozo*, existia uma movimentação pela luta anti-imperialista. Essa luta era movida pela consciência do atraso que passava a tomar conta dos intelectuais locais.

A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, e o único resto de milenarismo da fase anterior talvez seja a confiança com que se admite que a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do progresso. Mas, em geral, não se trata mais de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira – como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a idéia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais. (CANDIDO, 1987, p. 142)

Assim, a independência literária ocorre por causa da consciência do atraso que começa a se formar em nossos autores e intelectuais. Curiosamente, as técnicas vanguardistas possibilitaram posteriormente uma apreensão maior da realidade do que ocorria aqui com as técnicas do século XIX.

Set modernism's feet back on the ground. And then, heal 'the great divide' (Adorno) between modernism and mass culture. It is the 'return of narrative', as people would say in the sixties of *One Hundred Years of Solitude*: an avant-garde work, but with a gripping story. It is the product of a literary evolution different from that of Europe. For many reasons, of course, but perhaps above all because, more than three centuries ago, the Inquisition decided to forbid the sale of European novels in Latin America. An act of censorship with very clear intentions – and very strange consequences. Because, once the novel was eliminated, the result (other things being equal) was a literary system that, far from being poorer, was *much richer than its European counterpart*. An absurd result, at first sight: a subtraction producing an increase. But a bit less absurd if you of literature as a kind of ecosystem, and of the novel, for its part, as the most fearsome predator of the last half millennium. In such a scenario, a world without novels certainly loses one narrative form: unlike Europe, however, it preserves *all the other forms* that the novel would otherwise have swept away. In particular, pre-realistic narrative forms survive (myths, legends, romances of chivalry); and hybrid forms, such as the *cronica*, where the boundary between invention and historical fact is unclear. [...] A world, in short, in which the extraordinary, the monstrous, the miracle – in a word: *adventure* – still occupies the centre of the picture. It was not this – not this at all – that those zealous priests intended. (MORETTI, 1996, p. 236)

Essa realidade singular que encontra a possibilidade de representatividade através das técnicas vanguardistas se faz possível através de outro conflito. As técnicas de vanguarda não foram aceitas passivamente. Rama compara a inserção vanguardista pelos escritores regionalistas com uma “guerra literária” (RAMA, 1987. p. 25). De qualquer modo, ocorreu a renovação literária, embora através de transculturação.

El desafío mayor de la renovación literaria, le sería presentado al regionalismo: aceptándolo, supo resguardar un importante conjunto de valores literarios y tradiciones locales, aunque para lograrlo debió trasmutarse y trasladarlos a nuevas estructuras literarias, equivalentes pero no asimilables a las que abastecieron la narrativa urbana en sus plurales tendencias renovadoras. Vio que si se congelaba en su disputa con el vanguardismo y el realismo-crítico, entraría en trance de muerte. La menor pérdida sería el haz de formas literarias (habida cuenta de su perenne transformación), y la mayor, la extinción de un contenido cultural amplio que sólo mediante la literatura había alcanzado vigencia aun en los centros urbanos renovados, cancelándose así una eficaz acción destinada a integrar el medio nacional en su período de creciente estratificación y de rupturas sociales. (RAMA, 1987, p. 27)

Assim, *El pozo* se insere no processo de tentativa de representação literária de um momento marcado pela estratificação e rupturas sociais. As técnicas vanguardistas auxiliaram nessa busca de efetivação literária da realidade local. Essa busca inquieta se agitou cada vez mais. A literatura tentava dar respostas aos problemas sociais que eram trabalhados por muitos. Onze anos antes do surgimento de *El pozo*, José Carlos Mariátegui publicou seu livro *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. O sociólogo peruano defendia que a revolução anti-imperialista se desenvolveria organicamente na base das condições locais. Esse pensamento se diferenciava da maior parte das opiniões que buscavam aplicar fórmulas europeias para solucionar os problemas locais.

Essa efervescência cultural alcançou seu auge com a Revolução Cubana.

Two different political projects helped to modernize and radicalize the political and cultural climate: the Cuban Revolution and the rhetoric and realities of what economists at the time called “developmentalism.” We should not, with over forty years of hindsight and in a very different political climate, underestimate the achievements and also the hope offered by the Cuban Revolution. It was held by most at the time in Latin America to be an exemplary nationalist and anti-imperialist movement that seemed to demand an intellectual and practical commitment and offered the utopian promise of uniting the artistic and political vanguards. In the

early years at least, Cuba invited young writers to visit the island, awarded literary prizes, published new work in their journal *Casa de las Américas*, and organized symposia and round-table discussions. (KING, 2005, p. 59)

El pozo é uma obra do período de tomada de consciência do atraso. De modo complicado, essa consciência se vê representada através de Linacero. Um personagem em desacordo com o mundo, mas muito mais próximo do protagonista de *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski do que dos personagens do romance de desilusão. Em comum com o homem do subsolo, seu diálogo consigo mesmo se mistura com seu diálogo com o outro e com seu meio (BAKHTIN, 2010).

A forma da novela em *El pozo* é adequada a esse momento de transição entre consciência de país novo e país atrasado. O conteúdo decide a forma. O conteúdo social de *El pozo* faz com que a forma romanesca não seja apropriada. Como já mencionado, *El pozo* não é a representação de um estado de mundo consolidado, mas de um mundo que se apresenta como perspectiva do futuro.

Literariamente, é uma das obras do nosso caminho à maturidade literária. As técnicas de vanguarda aliadas à crescente consciência de nosso atraso posteriormente produziram nossas maiores obras³⁹. Não é de surpreender que demos alguns dos primeiros passos no nosso caminho cheio de desvios tentando sair do fundo de um poço. Nessa nossa trajetória caímos diversas vezes em outros poços. Mas o poço não é a condição latino-americana universal, apenas outro estado social específico que deve ser superado.

39 Obras que conseguiram a independência através do conflito entre vanguardismo e regionalismo, como *Cem anos de solidão*, por exemplo.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- AHMAD, Aijaz. “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory.’” In: *Social Text*, no. 17, 1987. p. 3 – 25.
- AÍNSA, FERNANDO. *Las trampas de Onetti*. Universidade de Michigan: Editorial Alfa, 1970.
- ANDERSON, Perry. *Lineages of the absolutist state*. London: New Left Books, 1974.
- ANTELO, Raúl. (Edición de). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/ Universidad de Pittsburgh, 2001.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- AUERBACH, Erich. *A novela no início do renascimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.
- _____. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BALAKRISHNAN, Gopal (Organização de). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012.
- _____. “Considerações sobre o realismo em Auerbach e Lukács.” In: ROSA, Daniele; VALE, Fabiano (Orgs.). *Forma estética e consciência histórica*. Curitiba: Blanche, 2015.
- _____. “O realismo e sua atualidade: sugestões iniciais para um debate.” In: COLÓQUIO INTERNACIONAL – O REALISMO E SUA ATUALIDADE: ESTÉTICA, ONTOLOGIA E HISTÓRIA, 1., 2014, Brasília. **Anais...** Brasília: Unb, 2014.
- _____. “Os gêneros literários como zona de objetividade – uma questão chave do realismo.” In: COLÓQUIO INTERNACIONAL – O REALISMO E SUA ATUALIDADE: ESTÉTICA E CRÍTICA, 2., 2015, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2015.
- BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2011.
- BENEDETTI, Mario. “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre.” In: GIACOMAN, Helmy F. (Ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. New York: L.A. Publishing Company, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1973.
- _____. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

- CONTE, Rafael. *Lenguaje y violencia: Introducción a la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Al-Borak, 1972.
- CORTÁZAR, Julio. *Algunos aspectos del cuento*. In: <<http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html>>
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- FRANCO, Jean. *Decandencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona: Debate, 2003.
- FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GOLDMANN, Lucien. *El teatro de Jean Genet: ensayo de estudio sociológico*. Caracas: Monte Avila Editores, 1968.
- GOLLNICK, Brian. "The regional novel and beyond." In: KRISTAL, Efraín. *The latin american novel*. Cambridge: University Press, 2005. p. 44 – 58.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- JAMESON, Fredric. "The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act". In: MCKEON, Michal (Ed.). *Theory of the novel: A historical approach*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000. p. 400 – 413.
- _____. *Third-World Literature in The Era of Multinational Capitalism*. In: <http://postcolonial.net/@/DigitalLibrary/_entries/113/file-pdf.pdf>
- KING, John. "The Boom of the Latin American novel." In: KRISTAL, Efraín. *The latin american novel*. Cambridge: University Press, 2005. p. 59 – 80.
- KRISTAL, Efraín. *The latin american novel*. Cambridge: University Press, 2005.
- LAFFORGUE, J. (Compilación). *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1974.
- LAZAROS, Neil. (Edited by). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. *Que es la dialectica*. Buenos Aires: Editorial La Pleyade, 1975.
- _____. *El materialismo dialectico*. Buenos Aires: Editorial La Pleyade, 1974.
- _____. *Lógica formal. Lógica dialéctica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- LINDSTROM, Naomi. *The nineteenth-century Latin American novel*. In: KRISTAL, Efraín (Ed). *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: University Press, 2005. p. 24 – 43.
- LÖWY, Michael. *Nacionalismos e internacionalismos da época de Marx até nossos dias*. São Paulo: Xamã Editora, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Estética – Tomo II: problemas de la mimesis*. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- _____. *Estética – Tomo III: categorias básicas de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1967.
- _____. *The meaning of contemporary realism*. London: Merlin Press, 1969.
- _____. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Writer and Critic and Other Essays*. Lincoln: iUniverse, 2005.
- _____. *Solzhenitsyn*. Cambridge: M.I.T. Press, 1971..+-
- LUKÁCS, György. *Studies in european realism*. Nova Iorque: The Universal Library, 1964.
- _____. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona-México: Grijalbo, 1970a.

- _____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria estética*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *Materiales sobre el realismo*. Barcelona; Buenos Aires; México: Grijalbo, 1977.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MELETINSKI, E. *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1972.
- MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- MIGNOLO, Walter D. *The darker side of the renaissance. Literacy, Territoriality & Colonization*. University of Michigan Press, 2001.
- MORETTI, Franco. *Modern epic: The world system from Goethe to García Márquez*. London: Verso, 1996.
- ONETTI, Juan Carlos. *El pozo. Los adioses*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010.
- _____. *47 contos de Juan Carlos Onetti*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *La vida breve*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.
- _____. *Tierra de nadie*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.
- _____. “Semblanza de un genio rioplatense.” In: LAFFORGUE, J. (Compilación). *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1974.
- PIZARRO, Ana. *De ostras y canibales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago, 1994.
- POE, Edgar Allan. *Essays and reviews*. New York: The Library of America, 1984.
- POLAR, Antonio Cornejo. *Los sistemas literarios como categorías históricas: elementos para una discusión latinoamericana*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año XV, Nº 29, Lima, 1er. Semestre de 1989; pp. 19-24.
- _____. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- POLAR, Antonio Cornejo. VALDÉS, Mario J. (Org). *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- PROPP, Vladimir. *Morgología del cuento*. Leningrado: Instituto de Historia del Arte, 1928.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987, 3ª ed.
- ROSA, Daniele. *Poesia e história em Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. Curitiba: Blanche, 2015.
- SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1964.
- _____. *Hombre y Engrenajes*. Buenos Aires: Emecé, 1951.
- SAER, Juan José. “Onetti y la novela breve”. In: Juan Carlos Onetti: Novelas breves. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M. (Editor). *América Latina em la “literatura mundial”*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/ Universidad de Pittsburgh, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988, 3ª ed.
- STEIN, Barbara e Stanley. *The Colonial Heritage of Latin America*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1970.

VENTURA, Daniela. Hacia una teoría definitiva de la novela corta: un género que anteaño llamaban cuento. *Transitions: Journal of Franco-Iberian studies*. ISSN 1557-2277, N° 4, 2008, págs. 102-119

WEINBERG, Liliana. *Literatura latinoamericana: Descolonizar la imaginación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Revistas:

REVISTA IBEROAMERICANA. Número especial. Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas. Santiago: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Núms. 176-177. Julio-Diciembre 1996.

LATINO AMÉRICA. Anuario de estudios latinoamericanos no. 35. Estudios latinoamericanos: un balance necesario. Mexico: Universidad Autónoma de México, 2002.