

O DISCURSO FICCIONAL COMO RESTAURAÇÃO DO PRAZER – UMA LEITURA DE *TAN TRISTE COMO ELLA*¹

Liliana Reales*

Resumo: O presente ensaio propõe uma reflexão sobre o discurso ficcional como campo de busca da restauração do prazer; um discurso que expõe a tensão entre “eros e civilização”, entre princípio de prazer e princípio de realidade, a partir da leitura de “Tan triste como ella”, novela do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti.

Resumen: Este ensayo se propone una reflexión sobre el discurso ficcional como campo de búsqueda del placer; un discurso que expone la tensión entre “eros y civilización”, entre principio de placer y principio de realidad a partir de la lectura de “Tan triste como ella”, novela del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti.

Palavras-chave: Onetti, discurso ficcional, escritura e erotismo

O crítico e escritor espanhol Antonio Muñoz Molina afirmou que esta novela de Juan Carlos Onetti é a história de amor mais triste escrita em língua espanhola. Tamanha afirmação é arriscada. Mas é interessante porque revela o tipo de sentimentos que provoca. A tragédia, por definição, move à compaixão e ao medo, porque narra acontecimentos funestos envolvendo uma vítima. E vítima é isso, vítima de uma injustiça, de um equívoco. O texto – como muitos textos onettianos – é uma reminiscência da tragédia num contexto e com um tratamento narrativo contemporâneo. Toda tragédia se anuncia. O leitor sabe, junto com a protagonista – porque assim lhe falou o seu sonho oracular – que ela vai morrer. Também sabe, desde o início, que é a culpa, provocada por uma situação ineludível, que lhe acarretará a sua destruição.

¹ ONETTI, Juan Carlos. “Tan triste como ella”. *Cuentos completos*. Alfaguara. Madrid, 1993. Esta novela foi publicada pela primeira vez em Montevideu, em 1964.

*Universidade Federal de Santa Catarina

Essa situação *ineludível* é o maior complicador da história e da tessitura narrativa trabalhadas por Onetti neste relato. Ineludível parece o destino do personagem feminino que decidiu a sua *descida para a morte* no dia em que visitou Mendel – aliás, não por acaso o único personagem com nome. Ineludível também se apresenta o desenrolar dos fatos posteriores. Ela *tinha* que engravidar de Mendel; ela *tinha* que ter um filho homem; ela *tinha* que se casar com seu namorado. E o seu marido, o detentor da lei – é o elemento masculino que dita a *lei* e determina a pena para a infração da lei – será quem define os passos da sua descida para a morte.

A leitura de Onetti propõe um leitor que leia com olhos de espectador-*voyer*, ou, melhor, que *assista*, que penetre no território de uma intimidade, numa retomada das antigas catarses. Ler e assistir falam em Onetti sobre uma diferença substancial que, no entanto, às vezes se (con)fundem propositalmente. A maioria dos relatos onettianos convoca um leitor participante, ativo, no complicado exercício de acompanhar a disseminação de sentidos para, numa segunda instância, re-capturar um dos sentidos possíveis, mas com a intuição ou a certeza de que se trata apenas de *um possível* sentido. Deste modo, a narrativa onettiana se coloca de uma vez, num gesto elíptico de proposital renúncia a se concentrar principalmente nos fatos, no plano de uma reflexão sobre a escritura, tematizando-a, tematizando a narrativa. A escritura onettiana, neste texto, deixa aparentemente de lado – se comparado com outros textos da mesma época – a tensão entre significante e significado, colocando-se na problematização do significado, no sentido do ato de *contar algo* que merece ser contado. Mas, subjacentemente, a questão do significante está presente para dar conta daquilo sobre o qual se pretende *falar*. Escrevo *falar* porque há uma clara remissão ao gesto primordial de *contar falando*: “Años atrás, que pueden ser muchos o ...”. É como dizer: “era-se uma vez...”. Estas palavras pretendem dar a ilusão de resgate da *voz*, transferindo ilusoriamente a leitura ao plano da *escuta*, por uma falsa passagem que só a escritura pode insinuar. E, por essa falsa passagem, o leitor se *confunde* com o espectador, perante quem se desenrolarão os atos de uma *mise en scène* que vão falar da tensão entre uma remota felicidade perdida e um presente fortemente sediado na base do controle social, da supressão da voz, da repressão dos instintos vitais, da mutilação do prazer.

Os acontecimentos narrados em *Tan triste como ella* envolvem personagens não ilustres, no sentido clássico. Os protagonistas, *um homem e uma mulher*, nem sequer têm nomes. Pouco se sabe sobre o passado deles, a não ser os dados necessários para se entender a sua tragédia. No seu *presente*, as informações transitam pelo texto às vezes ambíguas e, outras, insuficientes para formar uma idéia definitiva sobre suas vidas. Mas, eles representam os *heróis* anônimos – representação tão preza-

da pela ficção contemporânea – da desintegração do indivíduo, de seu desencontro fatal da liberdade, da criatividade e de sua auto-construção. A indefinição do sujeito, a eliminação do nome que o constitui *uno*, a elipse dos caracteres singulares que constituem a sua vida, estão falando aqui da morte do sujeito, da morte de uma ética que o sustentava, da morte de um centro que o estruturava. Mas, o texto insinua uma sutil passagem de restauração do princípio do prazer perdido, como forma de resgate de si, de re-construção de si. Essa passagem ganha na escritura a imagem de um vazio entre duas margens. Um vazio, um espaço de exílio, um espaço de tentativa de restauração da *voz* daquele que tem algo que merece ser narrado. No entanto, Onetti não assume a postura do poeta-profeta. Prefere narrar o fracasso, desvelar a sua genealogia e apenas insinuar um possível re-encontro de si, na intimidade do erotismo do corpo e do *corpus*.

Nesse espaço impudico, de exibição do *privado*, como se propõe a escritura, pouco se pode estranhar que uma carta “pessoal”, nascida da esfera íntima de *J.C.O.*, inicie a ficção. A breve carta executa, *aparentemente*, uma restauração em dois sentidos. Na aparência, é restaurado, simbólica e *virilmente*, o dano causado à *mulher*, à mulher a quem é dirigida a carta, que é uma mulher genérica, uma das tantas “Tantristes” abandonadas, e à mulher cuja história conheceremos abaixo – por baixo da restauração. O homem que assina assume a culpa do fracasso do relacionamento – e dos fracassos dos relacionamentos – que se sintetiza assim: “Nunca miré de frente tu cara, nunca te mostré la mía”. Não mostrar a cara é omitir, esconder, em definitivo, *mentir*. Quem mente é o elemento masculino, o homem *J.C.O.*. Aparentemente, a mesma carta restaura, *re-instaurando*, o *autor* na ficção, na escritura. Aqui o autor coincidiria consigo mesmo, pois *J.C.O.* coincide com Juan Carlos Onetti. Há um gesto de retorno a si. No entanto, sabemos que quem assina, mente, *não mostra a cara*. Estamos perante uma das armadilhas onettianas. Isto quer dizer que o que aparenta, pode não ser. Retomemos: se omite o nome da mulher a quem é dirigida a carta; quem a assina só o faz com suas iniciais e, por isso, podem coincidir com qualquer outro nome que não seja o de Juan Carlos Onetti; o mesmo que admite ser culpado, aceita como “merecidos los momentos dichosos”, no que há uma boa dose de cinismo. Sabemos que o assinante é mentiroso, por isso, tudo o que ele assina é suspeito de faltar com a verdade. Então, a suposta restauração não é. Onetti con-funde o leitor. Esta estratégia é permanente em sua obra. Con-fundindo-o, *o funde com*, pois o enreda na sua armadilha, na sua teia verbal, e o torna um personagem da sua narrativa. Ler Onetti é participar, é fundir-se com o que é narrado. Esta con-fusão fala de um procedimento que define um jogo onde: “A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o

campo e o jogo da significação”, como diz Derrida². Pois, como se poderia saber exatamente o significado daquilo no que estamos envolvidos? Trata-se de restituir à escritura a subjetividade que a produz. E se trata, também, de restituir um jogo de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito, que é a linguagem (Derrida, p. 244).

Esse deparar-nos de início com a intimidade de uma “carta”, essa entrada na “ficção” pelo espaço da intimidade de alguém que escreve, ganha aqui também outra conotação. É quase uma constante onettiana a remoção do elemento feminino quando a *literatura* entra em movimento. A escritura é masculina e a literatura é feminina. Por isso, ela não admite a *outra*, a mulher. A literatura é um *campo* onde a escritura gestualiza uma possessão. Ela pré-existe à escritura, como pré-existem ao homem a terra e o cosmo. Ela é a mãe do homem – o eterno escritor, *inscriptor* – e é o seu maior desejo. Possuí-la, retornar a ela, é voltar ao espaço do Nirvana, onde qualquer desejo é finalmente suprimido, porque a origem de todos os desejos foi alcançada. Retornar à literatura é voltar a ser, ser no *Verbo*. Todos os outros atos se tornam absurdos, sem sentido. Suprimida a mulher – porque é impossível “navegar entre dos aguas X páginas” – o movimento em direção à *literatura* começa. Se a literatura é *natural*, pré-existente ao estado de cultura, por que, então, o permanentemente frustrado movimento do escritor de retorno, de possessão? Se trata aqui de buscar e de reconhecer as causas da interdição. Pois, a literatura se apresenta como *algo* cuja posse exige uma transgressão; uma transgressão *maior*, que coloca em jogo as normas estabelecidas de uma convivência em progresso, em trabalho sério e produtivo; *algo* que fala de jogo proibido, de prazer supremo; algo maldito.

De fato, no conto, o tempo da história não coincide com o tempo do narrador. Essa é a segunda marca que não pode passar inadvertida. “Años atrás, que podían ser muchos o mezclarse com el ayer en los escasos momentos de felicidad, ella había estado en la habitación del hombre. [...] Fue antes del matrimonio, pocos meses antes”. Sabemos que os acontecimentos narrados imediatamente depois do sonho oracular, se passam, no máximo, dois anos mais tarde do dia em que a mulher foi visitar Mendel. Então, os anos atrás não podem ser *muitos* e sim alguns, dois, no máximo. Anos atrás, que se misturam com os escassos momentos de felicidade, estão falando nos anos do narrador, nos anos em que ele imaginou ou completou a história. São anos de momentos de felicidade imaginativa. Imaginação e literatura se confundem num estado de felicidade *fora* do tempo, fora da *realidade*, fora do que *tem* de ser

² DERRIDA, Jaques. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 232.

justificado com medidas precisas, com normas, com interdições. “Quería ir, deseaba que ocurriera cualquier cosa – la más brutal, la más anémica y decepcionante –, cualquier cosa útil para su soledad y su ignorancia”; ir de encontro a uma fatalidade, qualquer coisa que pudesse tirar ele, o narrador, da solidão do *ser na realidade*, que é ignorância, não saber *algo além* do real. A entrega da mulher a um homem que sabemos inescrupuloso, na véspera de seu casamento com o “marido”, com a norma, representa a entrega ao proibido, ao interdito, ao princípio do prazer puro, ao mesmo princípio que se entrega o narrador-escritor quando subverte as normas do real. A literatura é inescrupulosa, desconhece normas, proibições. Essa mulher-mãe de um filho nascido do proibido, do que era para *não-ser*, é a literatura. O filho dela é o escritor, aquele que a procura “muitos anos depois”, quando fala em “muchos años atrás”. Ele é o escritor, dono da memória perdida, daquilo que se perdeu, do ponto de mutação entre um antes e um depois, um futuro que não se pensa, mas que “não se pode negar”. Ele, o escritor-poeta, é o futuro nascido da subversão do presente, das normas do presente, que falará no futuro – anos depois – de um escândalo, de uma ruptura, de algo que era para não ser, mas que foi *para ser*, e por isso não se pode negar. O ser da literatura e de seu filho *maldito*, o escritor, aquele que a procura, estão falando da *tragédia* de um círculo fechado onde o ser se encontra na sua origem: no verbo que origina, mas que também é o seu horizonte, o fim, o nada.

O sonho-oráculo mostra uma mulher quase nua, carregando uma mala vazia, mas erguida, “casi desafiante”; quase que acreditando que de sua ação – ou contra-ação – poderia gerar *algo* que a sobreviva, algo que possa *falar* da sua subversão. A lua que a espera, que a absorve, é a lua do poeta, a lua daquele poeta-filho pelo qual ela poderá voltar a ser, meio diferente, *meio redimida*.

O homem, “tan triste como ella” – porque ele também é vítima de um mal-entendido, de um absurdo que se tornou a medida e a garantia de uma con-vivência, uma vivência com o outro – define a cada dia ao ver frustrado seu sonho de constituição de uma família. Ele é o detentor da lei, do logos; ele é o pai-deus – ele que não é o pai da criança... Ele, que jamais será o escritor, porque é o logos, será o meio – ou a causa? – para que a *literatura* surja. Vencida a razão, destruída a lei, a sem-razão advém; a *poesia* advém. Quem poderá deter a poesia? Quem poderá deter a perfeita fusão, *na busca*, entre a mãe-literatura e o poeta? A mãe gera o filho que será o poeta, e para que a busca não se esgote, para que ela seja perene, a mãe se sacrifica.

Mas, vejamos como se dá este movimento erótico da busca do prazer na escritura poética entretecido com a trama da história que está sendo narrada, ao ponto da escritura que forma a trama fundir-se num só *corpo*, que tem a forma de um corpo

feminino: semi-nu, “con sus pequeños senos resplandecientes y duros como el zinc”(p.316). Aqui observo uma retomada, a partir da ficção, da descrição freudiana de uma ontogênese que focaliza o desenvolvimento da repressão. Mas, para entender isto, temos que lembrar certos dualismos como: estado de natureza/estado de cultura, eros/civilização, objetividade/subjetividade, ciência/poesia, ou, escritura séria/não séria. A mulher da história é *natural*; natural foi a sua infância no jardim selvagem que o *pai* – que deveria ter representado a lei – não civilizou, não domesticou; natural foi ela se entregar à curiosidade erótica provocada por Mendel, aquele que lhe deixou “derramado en su garganta el sabor del hombre, tan parecido al pasto fresco, a la felicidad y al verano” (p.316). Marcuse lembra que no “progresso” para a genitalidade zonas erógenas foram quase dessexualizadas:

a fim de se ajustarem aos requisitos de uma organização social específica da existência humana. As vicissitudes dos “sentidos de contigüidade” (olfato e paladar) fornecem um bom exemplo da inter-relação da repressão básica e da mais-repressão. Freud admitiu que os “elementos coprofílicos no instinto provaram sua incompatibilidade com as nossas idéias estéticas, provavelmente desde o tempo em que o homem desenvolveu sua postura vertical e assim afastou seu órgão olfativo do chão”. Existe, contudo, outro aspecto da submissão dos sentidos de contigüidade na civilização: eles sucumbem aos tabus rigidamente impostos em relação ao prazer físico ou corporal excessivamente intenso. O prazer de cheirar ou saborear é “de uma natureza muito mais corporal, mais física, logo também muito mais aparentado ao prazer sexual do que o prazer mais sublime suscitado por um som ou ao menos corporal de todos os prazeres, a visão de algo belo. É como se o olfato e o paladar dessem um prazer não-sublimado *per se* (e uma repulsa reprimida). (p. 53-54)³

De Mendel, a mulher guarda “el sabor del hombre”, um sabor proibido, primitivo, de natureza e felicidade, aquilo que o estado de cultura, ou civilização, reprime e precisa sublimar na mediação, no não-contato físico, que prevalece no *olhar*. Lembremos que a cultura contemporânea encontra no olhar quase o seu único ponto de *contato* com a *natureza*. Já não se abraça, não se toca, não se cheira o *outro*. A mediação da imagem representada nas *vitrines* das telas, dos boxes, do encapsulamento e assepsia do orgânico, é um dos pontos de construção do homem atual. Negando a sua natureza primitiva, ele ergue-se *heróico* sobre uma geografia corporal mutilada, definhada no seu sentir, bela no seu aparente.

³ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Guanabara. Rio de Janeiro, s/d.

As opções da mulher são claras: o homem interdito, buscado pelo corpo físico – entenda-se por ele o prazer, a *perversão* do prazer puro e proibido – por um lado. Por outro, o marido, o homem aceito pelo corpo social – o detentor da norma, o escrupuloso, o justo, o *civilizado*, aquele que não lhe deixa o sabor de homem na garganta. Como diz Marcuse: “A luta pelo destino da liberdade e felicidade humanas é travada e decidida na luta dos instintos – literalmente, uma luta de vida ou morte – em que a soma e a psique, a natureza e a civilização participam” (p. 41). Esta dualidade: natureza/civilização, ou: estado de natureza/estado de cultura, como preferiria Lévi-Straus, representados aqui por um homem e uma mulher, apresentam-se como uma reflexão sobre a ontogênese freudiana e uma reflexão sobre a própria literatura, entendida também como luta de vida ou morte: escritura erótica/escritura domesticada. Se o Eros incontrolado é funesto para a vida em sociedade, a escritura domesticada é a morte da literatura. Se o *princípio de prazer* transforma-se em *princípio de realidade* para que o estado de cultura surja, na literatura, esta mudança deve ser invertida. “Sob o princípio de realidade, o ser humano desenvolve a função de *razão*: aprende a “examinar” a realidade, a distinguir entre bom e mau, verdadeiro e falso, útil e prejudicial” (Marcuse, p. 35). O homem torna-se um *sujeito* pensante ao ser equipado pelo dispositivo de princípio de realidade, um princípio vindo do seu exterior. Porém, lembra Marcuse:

Apenas um modo de atividade mental é ‘separado’ da nova organização do aparelho mental e conserva-se livre do domínio do princípio de realidade: é a *fantasia*, que está ‘protegida das alterações culturais’ e mantém-se vinculada ao princípio de prazer. (p. 35)

Essa não-sujeição da fantasia ao princípio de realidade é fundamental para que a literatura inicie seu movimento em direção a Eros que é, em definitivo, um movimento em direção à morte, sua réplica fatal: Eros e Thanatos; Literatura e Morte. Se a “mulher” é a Literatura, se ela é Eros, a sua descida para a morte é aquilo que garante o sempre malgrado e viril esforço de possessão poética. Quem a possui, quem lhe deixa “o sabor de homem na sua garganta” e um filho na barriga é a realização do princípio de prazer. Consumada a transgressão, a vida instintiva, a não programada, aquela originada por um impulso, advém. E a escritura irá, anos mais tarde, imitar o impulso, a necessidade – no sentido freudiano do termo necessidade – de substituir o princípio de realidade pelo princípio de prazer, invertendo o processo traumático sobre o qual se apóia o desenvolvimento do indivíduo em sociedade. De fato, a escritura – a onettiana – ensaia o que Freud chama *o retorno do reprimido*, retorno que “compõe a história proibida e subterrânea da civilização” (Marcuse, p. 36), re-instaurando (e restaurando) o prazer, a partir das possibilidades que o espaço

literário abre, num caminho de “descida” para a subversão, a loucura e para o instinto de morte. Um caminho que desenha a inversão de construção, sanidade e instinto de vida. Eros e escritura, aqui, se fundem retardando a “descida para a morte” (Thanatos) durante um tempo que tem uma marcação registrada no texto entre o sonho oracular e a realização do oráculo; entre a supressão do instinto de vida, com a supressão da “mulher” a quem o narrador escreve a carta de despedida – despedida da vida, do real, do cotidiano – e a entrega à *memese*, à *recherche du temps perdu*. Qual o valor da memória para o escritor?: “... é conservar as promessas e potencialidades que são traídas e até proscritas pelo indivíduo maduro, civilizado, mas que outrora foram satisfeitas, em seu passado remoto, e nunca inteiramente esquecidas” (Marcuse, p. 39); é a *recherche* do prazer perdido no tempo. Assim, o corpo feminino – *de senos duros como el zinc* – e o *corpus* textual – duro, também, sem prerrogativas – formam uma só grafia, uma *geo-grafia*, uma terra fecundada pela grafia. Trata-se de um espaço que refuta e vence o tempo, instaurando-se absoluto, primordial, originário, puro prazer; um espaço que comprime o tempo, que o esmaga, triturando as marcas de milênios de civilização – tão bem representados pelo jardim cimentando – entre as garras do oráculo e a realização do oráculo. A *grafia* em Onetti é a gestualidade de posseção de um espaço que gera, *como consequência*, a recuperação de um tempo primordial.

Como explicar o obscuro movimento da *mulher* de atração e fusão com Mendel sem recorrer à “fantástica hipótese” de Platão, lembrada por Freud? O caráter regressivo da sexualidade recorda a idéia platônica de que “a substância viva, no momento que se originou, foi fragmentada em pequenas partículas que, desde então, nunca mais deixaram de esforçar-se por se reunirem através dos instintos sexuais”⁴. Marcuse lembra e indaga que “apesar de toda a evidência, Eros atuará, em última análise, a serviço do instinto de morte. E a vida será apenas, realmente, um longo ‘desvio no rumo da morte’?” (p. 45). Para Onetti a resposta é afirmativa. A relação entre Eros e Thanatos é evidente. *Eros e Escritura* se apresentam como um longo desvio rumo à morte, Thanatos, tanto mais longo quanto a escritura se dobrar sobre si, se buscar, se refletir, se espelhar. Essa é a arma que o escritor-poeta possui para estender o desvio, para demorar o momento supremo do *princípio de Nirvana*, estado de não-palavra, quando, a força de tanto se espelhar, a palavra já não diz, deixa de dizer, comparável ao ponto de fusão erótica entre um homem e uma mulher.

⁴ FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Nova York: Liveright Publishing Corp., 1950, p. 51. Citado por MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Guanabara, s/d, p. 45.