



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 4 | OUT-DEZ 2020

“NUNCA LI ONETTI”: JUAN CARLOS ONETTI COMO AUTOR-LEITOR



“I’VE NEVER READ ONETTI”: JUAN CARLOS ONETTI AS AUTHOR-READER

RENATA FONSECA WOLFF
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 11/07/2020 • APROVADO EM 05/09/2020

Abstract

This paper aims to investigate Juan Carlos Onetti’s position as author and reader of his most renowned short story, *So feared a hell*, according to the theory of reading, especially by Paul Ricoeur. Using available data (in interviews and biographies of the author) about the story’s origins and creative process, it establishes three moments of Onetti in relation to his work — reader-receiver of the original anecdote; author and internal, or implicit, author; and reader of himself and his most famous character, Gracia César — and analyzes structural elements such as narrator and point of view. Thus, it contrasts the distinct attitudes towards the character of Gracia César from Onetti as reader or receiver of the original story and from Onetti as internal author expressed in the point of view he composes for the narrative voice. Also, the paper draws a comparison between the appraisal of Gracia by Onetti as reader of himself and by some more contemporary readings of that narrative and that character, posing the question of whether Onetti would be his own ideal reader.

Resumo

O presente artigo tem como objetivo investigar a posição de Juan Carlos Onetti enquanto autor e leitor de seu conto mais célebre, **O inferno tão temido**, com base na teoria da leitura, principalmente de Paul Ricoeur. Partindo de dados disponíveis (em entrevistas e biografias do autor) sobre a gênese do conto e seu processo criativo, estabelecem-se três momentos de Onetti em relação à sua obra — leitor-receptor da anedota que a gerou; autor e autor interno ou implícito; e leitor de si mesmo e de sua personagem mais conhecida, Gracia César — e analisa seus elementos estruturais de narrador e focalização. Assim, se contrastam as distintas atitudes para com a personagem Gracia César do Onetti-leitor ou receptor da história original e do Onetti-autor interno expresso no ponto de vista que ele compõe para o narrador. Ainda, o artigo tece uma comparação entre a apreciação que o Onetti-leitor de si mesmo faz de Gracia e aquela que fazem algumas leituras mais contemporâneas da narrativa e da personagem, cogitando se Onetti seria o leitor ideal de si mesmo.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Juan Carlos Onetti. O inferno tão temido. Autor. Leitor. Theory of reading.

PALAVRAS-CHAVE: Juan Carlos Onetti. So feared a hell. Author. Reader. Teoria da leitura.

Texto integral

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O conto *O inferno tão temido* do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, padrinho oculto e inquietante da literatura latinoamericana¹, é frequentemente identificado como sua *magnum opus* no gênero. Quanto à magistralidade e à relevância dessa obra na historiografia da literatura, já objeto de abundante apreciação crítica e acadêmica, basta-nos aqui citar, por exemplo, a definição de Mario Vargas Llosa como “o mais extraordinário de seus contos”, “a mais inquietante exploração do fenômeno da maldade humana (...) da literatura de nossa língua”, e “um dos mais admiráveis contos surgidos no século XX, em qualquer língua” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 132-133).

O enredo do conto, publicado em 1957, pode ser resumido como segue: Risso, jornalista de turfe, viúvo quarentão e pai de uma filha pequena, casa-se com Gracia César, atriz de teatro, vinte anos mais jovem. Ao retornar de uma turnê com a companhia de teatro, Gracia conta a Risso de uma noite passada com um anônimo. Apesar das juras de amor incondicional que até então proferira, o jornalista, ante a admissão da esposa, rompe o relacionamento, o que leva Gracia a deixar a cidade (de Santa María, cenário mítico onipresente nas narrativas de Onetti) e iniciar uma

¹ Malgrado nossas pesquisas, não localizamos a autoria do epíteto quase universalmente conhecido e utilizado quando se cita Onetti, motivo pelo qual consideramos mais prudente tê-lo por apócrifo. O mais próximo a que chegamos de sua possível origem é a referência à posição que Onetti ocupou como mentor dos jovens contistas uruguaio da Geração de 45 (tais como Idea Vilariño, Mario Benedetti e outros), emergida da prosperidade econômica experimentada por aquele país na primeira metade do século XX, advinda da exportação agropecuária e dos investimentos em educação e durante a qual o Uruguai obteve reconhecimento internacional como a “Suíça da América” (cf. CICCACIO, 2015, p. 38-39).

vingança: enviar por correio, ao marido e depois a pessoas cada vez mais próximas a ele, fotografias íntimas de si com outros homens. Quando uma das cartas alcança a filha de Risso no colégio de freiras onde a menina estuda, ele comete suicídio.

Os eventos ficcionais têm gênese episódica, em uma história de similares contornos escutada por Onetti na redação do jornal *Acción*, de Montevidéu, em meados dos anos 1950, contada por seu amigo (e presidente da República Oriental do Uruguai) Luis Batlle Berres, a quem o escritor posteriormente dedicaria o romance **O Estaleiro**. Houve, portanto, uma posição inicial de Onetti de *leitor* — se, ressaltada a ausência de ambição artística na anedota original, considerarmos a tradição oral como integrante de um acervo cultural narrativo; ou, no mínimo, de *receptor* da mensagem comunicada por Batlle Berres — e intérprete da história subjacente que o levou a construir a narrativa.

Estabelecida a ficção, e portanto constituído o Onetti-autor do texto, percebem-se, a partir de registros de suas entrevistas, diferenças entre a sua atitude em relação à personagem de Gracia César, força motriz da ação narrativa, e a atitude da voz narrativa que a observa internamente ao conto. Ademais, o Onetti-leitor d'*O inferno tão temido* destina a Gracia indícios de interpretação que se distancia daquela empreendida por leituras cronológica e culturalmente mais contemporâneas da narrativa e da personagem.

O que o presente artigo se propõe a fazer é perquirir dessas distinções e averiguar a posição do Onetti-autor e Onetti-leitor ante sua criação, e Gracia em particular, bem como sua possível categorização enquanto leitor da própria obra. Para tanto, nos utilizamos do método de pesquisa bibliográfica de autoras e autores que estudaram os elementos estruturais d'**O inferno tão temido**, especialmente suas personagens, bem como entrevistas e dados biográficos do autor.

É seguida, em linhas gerais, a teoria abordada por Paul Ricoeur (1997, p. 277) no que se refere aos três momentos por ele identificados no fenômeno comunicativo da leitura: a estratégia fomentada pelo autor e dirigida para o leitor; a inscrição dessa estratégia na configuração literária; e a resposta do leitor, considerado quer como sujeito que lê, quer como público receptor.

2. PRIMEIRO MOMENTO: A ORIGEM D'O INFERNO TÃO TEMIDO E ONETTI COMO RECEPTOR-LEITOR INICIAL

Apesar de notoriamente retraído, Onetti concedeu duas entrevistas à televisão espanhola (TVE) em 1976 e 1977. O autor já se encontrava, então, exilado em Madri, em razão da perseguição política e encarceramento a que havia sido submetido pela ditadura militar em seu país, exílio que perduraria mesmo após a redemocratização do Uruguai. Em ambas ocasiões, foi indagado de forma específica sobre **O inferno tão temido**. No programa *A fondo*, conduzido por Joaquín Soler Serrano, Onetti admite a predileção pessoal nutrida pelo conto, e revela, a pedido do entrevistador, sua gênese episódica:

A origem desse conto é simplesmente que me contaram a história. E a história existia. Era um casal de dois jovens que trabalhavam em uma rádio e se haviam feito esse juramento de amor, de que nada, nada pode interferir, seja lá o que aconteça. Bem, quando ela violou o juramento de amor, o indivíduo rompeu com ela. E então, por despeito — e isso aconteceu —, ela começou a mandar-lhe cartas onde havia fotografias dela, e fotos obscenas, todas. Para martirizá-lo.

Agora, eu recordo que eu tentei... Que me haviam dito que eu não era suficientemente puro para escrever essa história. Me fizeram essa advertência. A pessoa que me contou a história.

Me pus a escrevê-la e várias vezes notei que fracassava, fracassava... Até que um dia, uma outra alemã, que pode estar por aí escutando, me disse: “E por que não a escreves como uma novela de amor?”

Porque, se ela segue mandando as fotos a ele, se continua mandando, é porque continua apaixonada por ele. Ainda que queira destruí-lo. Caso contrário, se esqueceria totalmente.

(...)

Então foi assim, escrito como uma novela de amor. Agora, os fatos são todos... verdadeiros. (ONETTI, 1976).

Registra-se, por indispensável reconhecimento, que a “outra alemã” a que se referiu Onetti em tom matreiro é Dorothea Muhr, ou “Dolly” Onetti, a quarta e definitiva esposa do escritor uruguaio, violinista que o conheceu em 1945, desposou-o em 1955 e permaneceu com ele até a morte do marido em 1994, e até hoje administra todos seus assuntos.

Na segunda entrevista, para o programa *Encuentros con las letras*, o autor também destacou seu repetido fracasso inicial quando se propôs a escrever a história, sua insatisfação com o resultado de cada sucessiva tentativa, e a sugestão de Dolly que lhe permitiu afinal produzir o conto e culminou no êxito artístico da narrativa:

Eu queria escrever esse conto, fracassei várias vezes, fiz vários esboços iniciais, e não... Nada me satisfazia. Até que um dia, uma — precisamente — uma mulher me diz: “E por que não o escreves como um conto de amor?” (...) Pois é um conto de amor. Eu creio que, se a mulher não está apaixonada pelo homem, por que lhe segue mandando essas fotos? E o persegue com essas fotos? (ONETTI, 1977).

Um terceiro registro de relato do próprio Onetti sobre os princípios d’*O inferno tão temido*, citando o amigo Luis Batlle Berres, se encontra na entrevista dada a Gustavo Morales na Rádio França Internacional em 1986:

Isso aconteceu em Montevideu. Era um casal, muito jovens, que faziam radioteatro. E se haviam feito o juramento no sentido de que nada, nada poderia separá-los nem destruí-los, o amor dos dois, nada. Isso me contou justamente um senhor que depois foi presidente do Uruguai, Batlle Berres. Dediquei a ele um livro, quando caiu lhe dediquei um livro. E na realidade... Eu aí digo que ela mandava as fotos, essa moça, ao colégio de freiras onde estava a filha, não? Na realidade, ela começou a mandá-las à mãe dele. E ele se deu um tiro. Não foi com barbitúricos. E quem me contou isso me disse que se necessitava uma pureza extraordinária para poder fazer esse conto. Me deu a entender que não o tocasse. Que não era digno. Que não era limpo o bastante para fazê-lo. Bem. Ele não ficou sabendo que eu o havia escrito, nem publicado. (ONETTI, 1986)

Por fim, um último dado, desta feita não de voz própria do autor mas por seu biógrafo Carlos María Domínguez, que complementa as declarações de Onetti à rádio:

Foi Luis Batlle Berres quem lhe contou a história que deu origem ao conto *O inferno tão temido*, não sem adverti-lo de que carecia da pureza necessária para narrá-la: um casal de recém casados, seguros de que nada poderia modificar seu amor, se juraram sinceridade absoluta. Ela saiu em turnê com uma companhia de teatro e teve uma aventura com outro homem. Quando contou isso ao marido, o homem a encheu de insultos e a tratou como puta. O juramento havia durado um suspiro. Alguns amigos, muitos anos depois, recordavam a noite em que Onetti chegou ao bar de Andes com Colonia, impactado pela história que tinham acabado de contar-lhe. “Fez o relato do homem, da conduta da mulher, de seu regresso, dizendo isso me aconteceu, o homem que a rechaça, o suicídio. Terminou de contar e ficamos muito comovidos. Parecia que havia acabado de ocorrer e o homem ainda sangrava. ‘Isto não é uma história de amor — comentou —, algo assim como um *ersatz* de Romeu e Julieta?’” Com “desrespeitosa fidelidade” Onetti construiu sua história e publicou o conto na revista *Ficción*, de Buenos Aires, no verão de 1957. (DOMÍNGUEZ, 2009)

A partir dessas referências, está-se diante, na origem fática do conto sob exame, de um processo de comunicação nos moldes identificados por Umberto Eco (1988, p. 44), isto é, tem-se um emitente (objetivamente, Batlle Berres), uma mensagem (a história dos jovens da rádio) e um destinatário (Juan Carlos Onetti). Por extensão, se considerarmos a história anedótica original, que tanto impactou Onetti ao ponto de levá-lo à criação artística, como uma espécie de narrativa oral, Onetti terá ocupado, nesse momento primário, a posição de seu receptor-leitor: escutou-a, apreendeu-a, e integrou-a ao seu arcabouço intelectual e literário.

Como se percebe das entrevistas aqui citadas, esse Onetti-leitor da história primitiva compreendeu-a como uma história de amor — ainda que, a julgar pelas

circunstâncias descritas pelo próprio Onetti à TVE, essa perspectiva seja fruto da guinada interpretativa fornecida pela intervenção de Dolly Onetti ao sugerir essa solução ao marido. Entender o ocorrido não pelo ângulo de suas circunstâncias mais cruéis e vulgares, mas sim pelo arrebatamento amoroso oculto em seu âmag, pressupõe uma sublimação do comezinho em favor de temas mais profundos que remetem a recônditos da alma humana. Nesse sentido, Mario Vargas Llosa (2009, p. 133), ao estudar a obra, também atenta para essa conversão de uma “ocorrência provavelmente banal e vulgarmente melodramática” no drama transcendental com que se deparam as personagens.

Em particular, a leitura feita por Onetti afeta a recepção da personagem feminina, autora das fotografias que dão o estopim aos eventos principais. Ao interpretá-la como uma mulher apaixonada que é levada por esse mesmo enamoramento a atos retaliatórios, Onetti logra distanciar-se da reação mais visceral e óbvia a essa personagem e recuar para uma observação quase neutra, mais complexa, abdicando de juízos fáceis e introduzindo um elemento multidimensional que se aproxima de, se não compreensão, ao menos compaixão ou empatia. Veja-se que, na versão do Onetti biografado, ele chegou a compará-la a Julieta Capuleto, arquétipo shakespeariano do amor romântico.

Ao dispor-se a, sob tais contornos, criar uma ficção narrativa da história escutada, o que configura uma estratégia autoral inicial (o “primeiro momento” a que se referia Ricoeur, 1996, p. 277), transita-se para o segundo momento, no qual o Onetti receptor-leitor passa a constituir-se como autor.

3. SEGUNDO MOMENTO: ONETTI-AUTOR INTERNO OU IMPLÍCITO E O PONTO DE VISTA NARRATIVO NO CONTO

Para fins de prosseguimento, importa desde logo importa ressaltar que não se está aqui empreendendo retorno a psicologismos do autor real que refutem a autonomia do texto enquanto unidade objetiva de sentido. O escritor Juan Carlos Onetti é o autor empírico, real, da obra *O inferno tão temido*, e não se confunde, no âmbito estrutural do texto, com o autor interno da mesma obra, entidade distinta identificada por Stanislaw Barańczak (a partir de *obraz awtora*, ou imagem do autor, termo dos formalistas russos, e do *implied author*, ou autor implícito, dos teóricos anglo-saxônicos) como “a projeção da personalidade criadora implícita na estrutura da obra” (BARAÑCZAK, 1987, p. 134). Nesse sentido voltamos a Paul Ricoeur quanto a essas distinções:

No primeiro estágio de nosso percurso, a estratégia é, pois, considerada do ponto de vista do autor que a conduz. A teoria da leitura, a partir daí, cai no campo da retórica, na medida em que esta rege a arte pela qual o orador visa persuadir seu auditório. Mais precisamente, para nós, como se sabe desde Aristóteles, ela cai no campo de uma *retórica da ficção*, no sentido que Wayne Booth deu a esse termo em sua obra clássica. Mas imediatamente se levanta uma objeção: ao reintroduzir o autor no campo da teoria

literária, renegamos a tese da autonomia semântica do texto e retornamos a uma psicografia hoje ultrapassada? De modo algum: em primeiro lugar, a tese da autonomia semântica do texto só vale para uma análise estrutural que ponha entre parênteses a estratégia de persuasão que perpassa as operações da alçada de uma poética pura: suspender esse parêntese é necessariamente levar em conta aquele que fomenta a estratégia da persuasão, ou seja, o autor. Em seguida, a retórica escapa à objeção de recaída na “*intentional fallacy*” e, de um modo mais geral, de confusão com uma psicologia de autor, na medida em que ela dá ênfase não ao suposto processo de criação da obra, mas sim às técnicas pelas quais uma obra se torna comunicável. Ora, essas técnicas podem ser assinaladas pela própria obra. Decorre daí que o único tipo de autor cuja autoridade está em jogo não é o autor real, objeto de biografia, mas sim o *autor implicado*. Ele é quem toma a iniciativa da prova de força que subjaz à relação da escritura com a leitura. (RICOEUR, 1996, p. 277-278)

A investigação do Onetti-autor é levada em conta na medida em que ela contribui “para a inteligência da *composição* narrativa enquanto tal, abstração feita de sua incidência sobre a *comunicação* da obra”, conforme propõe Ricoeur (1996, p. 278) em sua teoria:

Ora, a noção de autor pertence à problemática da comunicação, na medida em que ela é estreitamente solidária de uma retórica da persuasão. Consciente do caráter abstrato dessa distinção, ressaltei, no momento oportuno, o papel de transição exercido pela noção de voz narrativa: é ela, dizíamos, que dá o texto a ser lido. A quem, então, senão ao leitor virtual da obra? É, pois, com todo conhecimento de causa que ignorei a noção de autor implicado quando falei do ponto de vista e da voz narrativa e que agora sublinho o seu vínculo com as estratégias de persuasão que dependem de uma retórica da ficção, sem outra alusão às noções de voz narrativa e de ponto de vista, de que ela é, evidentemente, indissociável. (RICOEUR, 1996, p. 278)

Em resumo, “o autor implicado é um disfarce do autor real, que desaparece transformando-se em narrador imanente à obra — voz narrativa” (RICOEUR, 1996, p. 291). Assim, o autor interno, enquanto projeção do autor empírico que vem a ser Onetti, expressa intrinsecamente ao conto (voz narrativa) a voz criadora deste último, ou no mínimo suas escolhas autorais. Feitas tais ressalvas, verifica-se que o Onetti-autor internalizado, ou implícito, mantém, ao conduzir a narrativa por meio do ponto de vista pelo qual opta, as coordenadas do Onetti-leitor original quanto a contar uma história essencialmente de amor e desviá-la da obscenidade e do melodrama.

Os recursos técnicos utilizados pelo autor para atingir esse efeito materializam-se em uma delicada e contida dança, dir-se-ia quase um *chiaroscuro*

discursivo, sobre a linha entre o que é aclarado e o que não é, conferindo aos temas a que alude a obra uma qualidade impalpável análoga àquela encontrada na figura da própria personagem de Gracia César. Os acontecimentos principais e as circunstâncias, presentes e pretéritas, que os informam são fornecidos de maneira oscilante e fragmentada, seja com idas e vindas no tempo e na voz do narrador, seja com ingressos fulminantes na interioridade das personagens (as particularidades das afeições e promessas entre o casal, a crescente angústia emocional e existencial de Risso). Embora a sequência de fotografias mantenha-se como eixo condutor da narrativa, os demais dados e elementos chegam ao leitor por vias graduais, tortuosas, e pelas mesmas vias é que se acompanha o descenso — a um só tempo suave e vertiginoso — das personagens à agressão e ao desespero. É esse jogo de ambivalências que constitui a riqueza do conto e que se organiza para formar sua unidade dramática.

O mecanismo narrativo que melhor ilustra esse posicionamento do autor interno de **O inferno tão temido** é justamente sua expressão mais imediata, o narrador, ou melhor, a alternância de modalidades e vozes narrativas que o compõem. Quanto a isso, Ricoeur registra a proximidade entre o narrador, entendido como estratégia, e o autor implicado enquanto transposição imaterial do autor real:

(...) O apagamento do autor é uma técnica retórica entre outras; ela faz parte da parafernália de disfarces e de máscaras de que se serve o autor real para se transformar em autor implicado. O mesmo se deve dizer do direito de que o autor se serve para descrever o interior das almas, o qual, na chamada vida real, só é inferido a duras penas; esse direito faz parte do pacto de confiança de que falaremos mais adiante. Com isso, quer o autor escolha um ou outro ângulo de visão, sempre se trata do exercício de um artifício que é preciso relacionar ao direito exorbitante que o leitor concede ao autor. Tampouco é porque o romancista se esforçou mais para “mostrar” do que para “informar e ensinar” que ele desapareceu. Como dissemos anteriormente acerca da busca do verossímil no romance realista, e mais ainda no romance naturalista, o artifício próprio da operação narrativa, longe de ser abolido, é ampliado pelo trabalho gasto em simular a presença real por meio da escritura. Por mais oposta que essa simulação seja à onisciência do narrador, ela não indica uma menor maestria das técnicas retóricas. A pretensa fidelidade à vida apenas dissimula a sutileza das manobras pelas quais a obra comanda, da parte do autor, a “intensidade de ilusão” desejada por Henry James. A retórica da dissimulação, esse auge da retórica, da ficção, não deve iludir a crítica, embora possa enganar o leitor. O cúmulo da dissimulação seria a ficção jamais parecer ter sido escrita. Os procedimentos retóricos pelos quais o autor sacrifica a sua presença consistem precisamente em dissimular o artifício pela verossimilhança de uma história que parece contar-se sozinha e deixar falar a vida, que, assim, é chamada de realidade social, comportamento individual ou fluxo de consciência. (RICOEUR, 1996, p. 279)

Em **O inferno tão temido**, pois, a focalização é, de início, interna em terceira pessoa (ou onisciência seletiva), aparentemente fixa em Risso:

A primeira carta, a primeira fotografia, foi-lhe entregue no jornal, entre a meia-noite e a hora do fechamento. Estava batendo à máquina, com um pouco de fome, meio enjoado pelo café e pelo tabaco, aplicado com familiar satisfação andamento da frase e ao dócil surgimento das palavras (ONETTI, 2006, p. 185).

Mais adiante, e juntamente com um salto cronológico para fatos que antecedem o episódio das fotografias (nomeadamente, o casamento entre Risso e Gracia), surge uma primeira pessoa do plural que inclui a voz narrativa como parte de um conjunto de observadores do relacionamento, portanto personagens velados (ao menos até esse momento do enredo), como se testemunhassem a ação a partir dos bastidores: “Quando Risso se casou com Gracia César, todos nós nos unimos no silêncio, abolidos os vaticínios pessimistas” (ONETTI, 2006, p. 186). Tal circunstância sugere a transição para uma focalização interna em primeira pessoa (eu-testemunha), ainda que a ação interna seja ocasionalmente deslocada para Gracia: “Ao conhecer Risso, Gracia teve ocasião de conhecer muitas coisas atuais e futuras. Adivinhou sua solidão (...), adivinhou que estava amargurado, não vencido (...)” (ONETTI, 2006, p. 188-189).

Por fim, nos últimos parágrafos, a figura do narrador retrocede na intermediação para deixar que um outro personagem, Lanza, amigo de Risso — e que não pode corresponder ao narrador em terceira pessoa das frases inaugurais do conto, porque este refere-se ao mesmo Lanza em terceira pessoa: “Estava [Risso] saindo, certa noite, do *El Liberal* quando escutou a manqueira do velho Lanza perseguindo-o nos degraus (...)” (ONETTI, 2006, p. 195) —, em discurso direto, marcado e separado da narração até então empreendida pelo signo distintivo do travessão que anuncia a fala do personagem, relate o desfecho, contando da decisão de Risso de tomar “todos os comprimidos de soníferos de todas as farmácias de Santa María” porque “a maldita ordinária” mandou a última fotografia para a filha do jornalista, no colégio, “certa, desta feita, de estar atingindo Risso naquilo que ele tinha de verdadeiramente vulnerável” (ONETTI, 2006, p. 197).

A instância narrativa, por conseguinte, perpassa mais de uma categorização formal, e todas estão observando Gracia César de fora, quando não a longa distância, ora contemplando sua ausência significada pelas fotografias, ora enxergando-a através de Risso, ora adivinhando-a em sua interioridade. Essa oscilação na tipologia do narrador mantém sobre Gracia uma camada de mistério que constitui, em grande parte, o intenso interesse pela personagem, tanto o de Risso quanto o de quem a lê. Gracia César está fora do alcance do marido como está fora do alcance dos narradores que a observam e, externamente, do alcance do leitor; suas motivações precisam ser adivinhadas pela imaginação, sua figura permanece imperscrutável, a não ser pela imagem congelada nas fotos. Nesse sentido, a Gracia do conto, especialmente em sua fase vingativa, é uma ficção dentro da ficção: vai sendo

construída na mente do jornalista ao redor do recorte instantâneo das fotografias. José Sánchez Reboredo assevera que o jogo de suposições dos narradores cria o efeito de “conto possível” e de uma vida imaginada, inclusive para o protagonista:

(...) O conto é narrado quando tudo já sucedeu, como um comentário ou uma tentativa de adivinhação. O narrador, ou os narradores, não nos dão um esquema inapelável dos fatos, e sim possibilidades distintas que o leitor pode perceber ou supor como mais verídicas: (...) Em outras ocasiões o narrador supõe acontecimentos ou pensamentos que podem ou não ter ocorrido: (...) Incluído nessa espécie de conto possível que se vai realizando, o protagonista parece estar no transe de criar sua própria novela, de imaginar sua própria vida: (...) Como ocorre sempre na obra de Onetti, a realidade tem vários planos e é difícil dizer qual é o mais autêntico, o mais real. (SÁNCHEZ REBOREDO, 1972, p. 606)

Inegável, destarte, é que nos deparamos com um conjunto de narradores parciais, submetidos às suas limitações e subjetividades e aos códigos sociais que os cercam, indignos de total confiança. E esse é um dispositivo “particularmente interessante” na teoria de Ricoeur, segundo o qual:

(...) No rico repertório das formas adotadas pela voz do autor, o narrador distingue-se do autor implicado todas as vezes que ele é dramatizado para si mesmo. (...) Sempre há um autor implicado; a fábula é contada por alguém; nem sempre há um narrador distinto; mas, quando isso acontece, ele compartilha o privilégio do autor implicado, que, sem chegar a onisciência, sempre tem o poder de aceder ao conhecimento de outrem por dentro; esse privilégio faz parte dos poderes retóricos de que é investido o autor implicado, em virtude do pacto tácito entre o autor e o leitor. O grau em que o narrador é digno de confiança é uma das cláusulas desse pacto de leitura. Quanto à responsabilidade do leitor, ela é outra cláusula do mesmo pacto. Com efeito, na medida em que a criação de um narrador dramatizado, digno ou não de confiança, permite fazer variar a distância entre o autor implicado e seus personagens, um grau de complexidade é com isso induzido no leitor, complexidade esta que é a origem de sua liberdade ante a autoridade que a ficção recebe de seu autor. (RICOEUR, 1996, p. 281)

Vargas Llosa (2009, p. 137-140) afirma que a distância da focalização é uma astúcia suprema da estratégia narrativa da história que enevoa Gracia e, em o fazendo, faz-nos aceitar “essa conduta excessiva, desproporcionada, que provavelmente nos pareceria irreal — inverossímil — se a observássemos de perto, como um afazer cotidiano e próximo”. O mesmo autor caracteriza as mudanças de narrador como por vezes muito velozes, mas alternadas “com muita discrição, de forma que nós leitores nem sequer estamos conscientes de que não é uma voz, e sim

várias, que nos vão relatando a história”. Vargas Llosa aponta que, afastando ou aproximando-se das personagens, apresentando diretamente os eventos ou relativizando-os, o ponto de vista assim constituído permite que resulte verossímil tudo aquilo que, de outro modo, dificilmente seria crível ou aceitável para o leitor. Essa verossimilhança, veja-se, retoma os artifícios de dissimulação do autor descritos por Paul Ricoeur e aqui citados anteriormente.

Como corolário, a opção pela fragmentação das vozes narrativas culmina na realização daquele que era o objetivo declarado do Onetti-autor precedido pelo Onetti-leitor que assim decifrou a anedota originária: trata-se de um episódio amoroso, mesmo se degenerado. Diversos teóricos convergem em associar as atitudes de Gracia a uma elaborada e torpe demonstração de amor: nesse sentido Alejandro José López Cáceres (2009), que reconhece o ódio como motor desses atos, porém ressalta ser inegável que Riso lhe importa em um grau supremo, muito próximo ao amor. E Alonso Cueto (2009, p. 47-50) reitera o aspecto amoroso várias vezes, definindo o ritual da vingança como um ritual de amor; as fotografias como uma mensagem de amor por negação; a farsa com outros homens como uma farsa de amor que mostra que Riso é quem Gracia realmente quer; as imagens como uma perversão do sonho de amor entre ambos; enfim, o crime de Gracia como um crime por amor.

Constata-se, até aqui, a aparente harmonia entre o Onetti-leitor inicial, o Onetti-autor empírico e o autor interno (manifestado materialmente no ponto de vista do conjunto de narradores) *d’O inferno tão temido* no que diz respeito à sua visão geral sobre o maior tema subjacente ao conto e sobre a natureza da potência movente de Gracia César. Cabe aqui consignar ser evidente que, ao fazer essas investigações e postulações, também estamos, nós, leitoras empíricas da obra, supondo o autor modelo a que se refere Umberto Eco (1988, p. 46) como estratégia textual e hipótese interpretativa:

A configuração do Autor-Modelo depende de traços textuais, mas põe em jogo o universo que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: “Que quero fazer com este texto?”. (ECO, 1988, p. 49)

É no deslocamento de Juan Carlos Onetti, pós-escrita, para leitor da obra por ele criada que surgem discrepâncias com o Onetti-autor. E, acrescenta-se, são justamente as estruturas narrativas adotadas por Onetti que propiciam essa dialética e as possibilidades de leitura nela contidas, as quais “fazem da leitura uma experiência viva”, de acordo com Ricoeur:

(...) O autor que mais respeita o seu leitor não é o que o gratifica ao mais baixo custo; é aquele que lhe deixa o campo mais livre para desenvolver o jogo contrastado que acabamos de citar. (...) Nesse aspecto, o narrador “não digno de confiança” torna-se o objeto de um juízo menos reservado do que o de Wayne Booth; torna-se uma

peça da estratégia de ruptura que a formação de ilusão requer a título de antídoto. Essa estratégia é uma das mais aptas a estimular uma leitura ativa, uma leitura que permita dizer que *algo se passa* nesse jogo em que o que se ganha é proporcional ao que se perde. (RICOEUR, 1996, p. 290-291)

4. TERCEIRO MOMENTO: ONETTI-LEITOR DE SI MESMO E LEITURAS DE GRACIA CÉSAR

Ao mesmo tempo em que o texto se integra pela leitura, como completude do ato comunicativo aberto, ele próprio pressupõe, na lição de Ana Maria Machado (2016, p. 17), uma “carga ideológica” que, “pode ser tênue, mas sempre continuará a existir”. Conforme a mesma autora, “(...) não existe obra cultural inocente, todas estão carregadas de ideologia” (MACHADO, 2016, p. 15). E segue, reconhecendo também uma ideologia embutida no ato da leitura:

É por isso que proponho, em seguida a esse recurso citado (a preferência por verdadeiros textos literários, exemplos da arte da palavra), outros dois procedimentos de defesa do leitor— para que não seja docilmente colonizado pela escrita, para que a autoria não se transforme em autoritarismo do autor. O primeiro seria o desenvolvimento da capacidade de leitura crítica, em condições de ver o que se esconde debaixo da superfície das palavras do texto, de descobrir o que está nas entrelinhas. O segundo seria uma grande variedade de leituras, uma diversidade capaz de fornecer alimento e munição para o diálogo de contradições, capaz de fazer com que um texto discorde de outro, o conteste e sugira alternativas a ele.

(...)

Como se pode perceber, neste instante estamos nos afastando do enfoque tradicional da discussão sobre literatura e ideologia, sempre centrado na ideologia da escrita, no conteúdo do texto. Passamos a focalizar algo muito mais sutil, e que geralmente fica esquecido, embora seja fundamental: a ideologia da leitura, da carga que o leitor traz ao ato de ler.

(...)

Um livro não é apenas aquilo que está escrito nele, mas também a leitura que se faz desse texto. Os dois processos são ideológicos. Os dois pressupõem uma determinada visão do mundo. Para que o livro tenha um potencial rico, com muitas significações, é necessário que seja cuidado, tenha qualidades estéticas, seja um exemplo de criação original e não estereotipada. Mas, para que esse livro possa manifestar esse seu potencial, torná-lo real, é indispensável que encontre um leitor generoso que possa fazê-lo dialogar com muitas outras obras, com visões de mundo enriquecidas pela pluralidade e pela aceitação democrática da diferença. Somente dessa maneira o livro deixará de ser um ponto

de chegada para se transformar num ponto de partida permanente para outras leituras — de textos e do mundo. Ou dos inúmeros e inumeráveis mundos que existem, que não queremos mais que continuem existindo ou que sonhamos que um dia possam vir a existir. (MACHADO, 2016, p. 17-18 e 23)

Ao encontro dessa dimensão ativa do ato da leitura na construção do sentido da obra textual vem Jean Marie Goulemot, referindo a polissemia do texto literário:

Ler é dar um sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos produzidos pelas sequências. Não é encontrar o sentido desejado pelo autor, o que implicaria que o prazer do texto se originasse na coincidência entre o sentido desejado e o sentido percebido, em um tipo de acordo cultural, como algumas vezes se pretendeu, em uma ótica na qual o positivismo e o elitismo não escaparão a ninguém. Ler é, portanto, constituir e não reconstituir um sentido. A leitura é uma revelação pontual de uma polissemia do texto literário. A situação da leitura é, em decorrência disso, a revelação de uma das virtualidades significantes do texto. No limite, ela é aquilo pelo qual se atualiza uma de suas virtualidades, uma situação de comunicação particular, pois aberta. Se admitirmos, como o faço, que um texto literário é polissêmico, a análise do leitor parecerá, portanto, pertinente, porque constitui um dos termos essenciais do processo de aprovação e de troca que é a leitura. (GOULEMOT, 2001, p. 108)

Ainda, Umberto Eco (1988, p. 35-37) identifica todo texto como incompleto, “entremeado do *não-dito*” e de “espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos”, “porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu”. Ricoeur (1996, p. 283) chama de “ilusão” a possibilidade de que o leitor seja um “*complemento* que pode não haver” e afirma que “sem leitor que o acompanhe, não há ato configurante em ação no texto; e sem leitor que se aproprie dele, não há mundo desdobrado diante do texto”.

Parte-se dessas premissas para assentar que, especialmente no caso d’*O inferno tão temido*, uma obra engendrada na própria ambiguidade como recurso técnico, as leituras mais variadas são possíveis. Vargas Llosa (2009, p. 133) propõe serem enganosas as poucas páginas, pois a história, à primeira vista claramente inteligível, está carregada de subentendidos, alusões, pistas, referências, omissões e enigmas que permitem leituras muito diversas e a tornam uma espécie de palimpsesto onde níveis distintos e superpostos de leitura traçam uma inquietante descrição da vocação de crueldade congênita à condição humana. Cáceres (2009) aponta que “se configura uma dimensão intangível neste conto, um mais além que não pode ser explicado e que está na base de sua excelência, de sua profundidade para investigar algo tão complexo como a crueldade”.

É claro que as leituras múltiplas não são exclusividade do conto em questão: Wolfgang Iser aponta que o leitor implícito a qualquer texto “consegue constituir o horizonte de sentido, ao qual é conduzido pelas perspectivas matizadas do texto”:

Mas como o horizonte do sentido nem copia algo dado do real, nem do hábito de um público intencionado, o leitor deve imaginá-lo. Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. O conteúdo dessas imagens continua sendo afetado pelas experiências dos leitores. (ISER, 1999, p. 79)

Segundo Ricoeur (1966, p. 286), o leitor é, “afinal de contas, ao mesmo tempo a presa e a vítima da estratégia fomentada pelo autor implicado, e isso na medida mesma em que essa estratégia é mais dissimulada”, e destaca, na teoria da leitura por ele proposta, “a ênfase à resposta do leitor — sua resposta aos estratagemas do autor implicado”. Citando Ingarden, Ricoeur (1966, p. 287) chama o texto de inacabado no sentido de que oferece diferentes “vistas esquemáticas” para concretização pelo leitor, em “atividade *figurante*” das personagens e dos acontecimentos do texto, e “é relativamente a essa concretização figurante que a obra apresenta lacunas, ‘lugares de indeterminação’; por mais articuladas que sejam as ‘vistas esquemáticas’ propostas à execução, o texto é como uma partitura musical, suscetível de execuções diferentes”.

E é oportuno o uso do termo “vítima”, pois é ele que revela a atitude do Onetti-leitor relativamente a seus protagonistas Risso e Gracia César. Na segunda entrevista à TVE, no ano de 1977 (portanto muito após a criação e publicação d’**O inferno tão temido**), um dos jornalistas introduziu o conto para questionar o autor sobre a ausência de protagonistas femininas em suas obras. Onetti assim reagiu à pergunta:

Bem, lhes digo que essa crítica me foi feita muitas vezes, por muita gente, e sobretudo muitas mulheres. Mas aqui há algo daquela velha banalidade do mistério feminino. Mas a mim me ocorreu algo assim, de não compreender de todo a psicologia das reações femininas. De qualquer forma, nesse conto que acaba de mencionar, eu creio que a personagem é ela. Está trabalhando à distância. Não está posta em primeiro plano, não se vê seu rosto, embora o veja muitas vezes *a pobre vítima* (...). Por isso creio que a personagem é ela. (ONETTI, 1977, grifo nosso)

Isso complementa a versão de Onetti à primeira entrevista, de 1976, já citada neste trabalho, e na qual o autor declarou que foi Gracia César, remetente das fotografias, que “violou o juramento de amor”. Esses dados situam a visão do Onetti-leitor, com razoável firmeza, em Risso, o marido, como vítima insuspeita, e Gracia como traidora perversa. Onetti, por certo, não está de forma alguma sozinho nessa

leitura, citando-se, apenas como exemplo, o artigo de Ahmed Oubali (s.d.), posicionando Gracia como *femme fatale* hollywoodiana que cometeu o “crime perfeito”, e comparando-a a Lilith, “destrutiva”, “calculista”, “maléfica”, “sexualmente insaciável”, “uma perfeita assassina de homens”, que decide dar-se a outros “por insatisfeita ou por buscar experiências mais excitantes”. O mesmo autor cogita de que o próprio amor de Gracia por Riso e suas promessas a ele sejam uma hipocrisia e uma farsa como as que a atriz desempenhava no teatro.

De fato, o ato vingativo consubstanciado na remessa das fotografias por Gracia César a Riso (o marido, receptáculo da agressão e protagonista ostensivo do conto) constitui o gatilho para o conflito externo ao redor do qual se constrói o enredo. E, entretanto, e com todo respeito a Onetti, é no mínimo estreita a mera oposição dicotômica dessas personagens entre agressora e vítima. Isso se extrai de deduz de elementos objetivamente presentes no conto.

O primeiro é a circunstância de que o pacto do casal não era de fidelidade, e sim, quase contrariamente à monogamia, de que nada jamais interferiria no relacionamento, e essa promessa não foi proferida por Gracia e sim pelo jornalista, em termos inequívocos — “Tudo pode nos acontecer e vamos estar sempre contentes e nos amando. Tudo; o que Deus inventar ou o que nós mesmos inventarmos” — durante tempos mais felizes e tranquilos do enamoramento. Ora, se esses foram os termos por ele estabelecidos, a consequência, e o segundo elemento que refuta a leitura mais totalizante, é que foi Riso quem deu o estopim para a vingança ao rejeitar friamente a esposa quando ela retorna de uma breve separação e lhe confia a infidelidade passageira. Note-se, a traição de Riso não está em rejeitar Gracia, mas sim em, ao fazê-lo, violar a própria jura de amor incondicional, que ele abandona tão facilmente, deixando transparecer a falsidade da promessa e a verdadeira natureza possessiva do seu amor pela atriz.

Essa interpretação é reforçada por palavras atribuídas ao próprio Riso e relatadas pelo amigo Lanza, último narrador do conto, em discurso direto: Riso abstém-se de acusar Gracia e insiste ter-se equivocado, em algum momento indefinido que mantém em segredo mesmo do amigo Lanza, em quem, contudo, o jornalista confia o suficiente para anunciar sua decisão de matar-se:

Porque em momento algum ele chamou de égua a égua que andou espalhando aquelas fotografias vulgares por toda a cidade, e nem mesmo aceitou caminhar pela ponte que eu lhe estendia, insinuando, sem acreditar nela, a possibilidade de que a égua — nua em pêlo e empinada como preferiu divulgar-se, ou mimando no palco os problemas ováricos de outras éguas tornadas famosas pelo teatro universal —, a possibilidade de que estivesse doida varrida. Nada. Ele se havia equivocado, e não quando se casou com ela, mas em outro momento que não quis nomear. A culpa era dele, e nosso encontro foi inacreditável e espantoso. (ONETTI, 2006, p. 197)

Se o equívoco de Riso fosse apenas o desrespeito ao juramento de amor, tal conhecimento não estaria fora do alcance de Lanza, pois este compõe o grupo de observadores/narradores que tinham acesso aos termos da relação. Trata-se, pois,

de algo mais, quiçá uma história precedente. Note-se que, ao apresentar a Risso a quarta (e penúltima) fotografia, enviada à sua casa, a avó da filha do jornalista (à qual foi endereçada a última fotografia, motivo do suicídio de Risso) reage da seguinte maneira:

— Compreenderás que depois disto... — gaguejou a avó. Remexia o café e olhava para o rosto de Risso, procurando em seu perfil o segredo da imundície universal, a causa da morte de sua filha, a explicação para tantas coisas de que desconfiara sem ter coragem de acreditar nelas. — Irás entender — repetiu com fúria, a voz ridícula e envelhecida. (ONETTI, 2006, p. 196)

Por que a sogra e avó buscava na expressão do genro “a causa da morte de sua filha”, morte essa a respeito da qual também nada sabemos a não ser o seu caráter presumivelmente prematuro, já que deixou órfã de mãe uma menina pequena? Nenhum outro dado nos é fornecido, e mesmo assim não se pode ter a inferência por acidental ou gratuita, mormente em se tratando de uma competência narrativa como a de Onetti. E poderia a resposta para o misterioso equívoco de Risso localizar-se em algo relacionado não a Gracia, mas à primeira esposa e indiretamente à filha (como dá a entender a avó, predizendo que agora Risso compreenderia algo)?

Aurora M. Ocampo (2001), com cujas observações nos alinhamos, é categórica no sentido de que “a traição é de Risso, não de Gracia, tão falsos são seus juramentos de amor”. E tanto se confirma essa leitura pelo fato de que Risso experimenta uma epifania antes da última fotografia que o aniquila: chega a admitir, de si para si, tanto o equívoco cometido quanto o amor que ainda tem pela esposa, e decide, num rasgo de compreensão e otimismo, procurá-la para tornarem a viver juntos. Cáceres (2009) entende que, até então, Risso muda, pouco a pouco, à medida que acumula fotografias, sua atitude possessiva e condenatória. E Ocampo (2001, p. 84) nota a amplitude da iluminação que Risso alcança no instante decisivo: “(...) a revelação do significado profundo da maior lição recebida pelo ser humano ao longo de toda sua história, a única que pode salvá-lo: a de amar a seu próximo como a si mesmo”.

Ocampo (2001, p. 79-80) contrasta as figuras das personagens principais, e, nisso, aponta a excepcionalidade de Gracia César dentre as mulheres ficcionais do universo de Juan Carlos Onetti, escapando “à despersonalização que converte em arquétipos ou simplesmente instrumentos do homem a maioria das mulheres na obra do uruguaio”. Enquanto Risso, submetido aos esquemas tradicionais da sociedade e incapaz de aceitar uma verdadeira mulher, busca converter a esposa em objeto passivo de suas disposições amorosas, Gracia adota uma atitude ativa na relação amorosa, “excepcional em uma protagonista onettiana”: faz planos e cumpre-os; age com entusiasmo para com o relacionamento com Risso e o amor em geral; está segura e decidida em suas convicções sentimentais. Em suma, Gracia é tridimensional, sintetizando os três arquétipos femininos de Onetti, a menina, a mulher e a prostituta. Ocampo atribui a essa diferença de atitude a causa da separação do casal.

Conforme aprecia Sánchez Reborado (1972, p. 608), Onetti não cai na falsidade de criar personagens de sentimentos unívocos — pelo contrário, elas frequentemente desejam ou imaginam fatos contraditórios e objetos opostos, aí residindo um dos traços estilísticos do escritor uruguaio, ou seja, a abundância da antítese, de ações ou sentimentos opostos que são apresentados como simultaneamente possíveis e que dão à sua prosa uma especial tensão expressiva. Assim é que as fotografias despertam em Risso tanto dor e repulsa como ternura e nostalgia (e mesmo uma redescoberta do amor pela atriz); assim é que Gracia desfere sua vingança odiosa com a mesma intensidade com que buscou e alimentou sua paixão pelo marido.

E Vargas Llosa vai além, partindo dessa manifestação de amor para examinar o que ela significa e ocasiona no íntimo de Gracia César, descortinando um conflito que problematiza e aprofunda o significado das ações dela e seu parcial caráter de autoflagelação, contribuindo para distanciá-la da unidimensionalidade da mulher fatal:

(...) Quando nos aproximamos para esquadrihar a história, descobrimos que, precisamente pela desmedida da conduta de Gracia César, chamá-la uma mera vingança conjugal é insuficiente. De pronto, no texto do relato existem, tanto da parte do próprio Risso quanto do narrador onisciente que narra desde muito próximo a intimidade de Gracia César, indícios de que essas fotos que ela envia de si mesma retorcendo-se na cama com homens diversos poderiam ser uma retorcida e sadomasoquista mensagem de amor. (...)

O amor, mesclado ao ódio, é talvez o que possa explicar o extraordinário sacrifício que Gracia César inflige a si mesma para poder enviar essas fotografias. Dela sabemos que foi uma moça nada propensa ao sexo, que conservou sua virgindade com os dois primeiros namorados que teve, e o sexo não foi tão importante em sua vida de casada, pois o conto nos faz saber que, precisamente, as primeiras dificuldades do casal se deveram ao fato de que, para Risso, o sexo era primordial, e, para ela, em câmbio, algo secundário. De maneira que, nessa confusa urdidura de instintos e paixões humanas que *O inferno tão temido* traz à tona com tanta maestria, não é insensato enxergar na conduta de Gracia César uma retorcida mensagem de amor.

Se é assim, há na jovem atriz uma secreta vocação de heroísmo e de martírio. Pois, a fim de fazer chegar essa parabólica mensagem a seu ex-marido, deve antes impor-se algo que, para uma pessoa como ela, que não é promíscua nem ninfomaníaca, constitui sem dúvida uma tarefa dolorosa e degradante: recolher homens pelas ruas das cidades que visita e dormir com eles sem desejo, forçando-se a simular um prazer que não sente, somente para poder tirar aquelas fotografias que, quando começa a mandar a colegas de Risso, como o velho Lanza, exilado espanhol e revisor do *El Liberal*, vão afundá-la em descrédito ante os olhos de toda Santa María. Não só Risso padece por consequência daquelas fotos; Gracia César também, e talvez mais do que ele, porque nesse mundo machista

que, já vimos, é o de Santa María, há uma dupla moral, uma para os homens e outra, muito mais severa e implacável, para as mulheres. (VARGAS LLOSA, 2009, p. 135-137).

Não apenas é de Gracia a vingança, como, antes disso, foram suas as investidas românticas iniciais — “Domingos a fio ela ficou observando [Risso] na praça, antes da função, com cuidadoso cálculo (...)” (ONETTI, 2006, p. 189) —, foi sua a devoção ao relacionamento — o “desejo de atenuar com suas mãos a tristeza dos pômulos, da face do homem”; o esforço para aprender a “diferenciar os estados de ânimo pelos odores”, compreender seus gostos; o amor pela enteada, “exaltando as semelhanças com o pai” (ONETTI, 2006, p. 189) —, e foi sua a peculiar tentativa de reaproximação, noticiando o amante efêmero à medida que se despia para o marido. Não se desconsidera a ação interna de Risso, a quem acompanhamos enquanto atravessa todo um arco de lembranças e sentimentos, passando da incredulidade à apatia, à agonia, à compaixão e ao suplício derradeiro; no entanto, a sua movimentação — tanto emocional quanto literal, transitando por espaços limitados à redação do jornal, à pensão onde mora, ao restaurante que frequenta — pouco mais é do que reflexo do que lhe é trazido, quando não imposto, pela esposa.

Cueto (2009, p. 48) observa que Risso é passivo desde a primeira frase e que seus atos representam somente reações à energia despendida por Gracia, energia essa da qual os homens carecem nos contos de Onetti. E nos parece que a diferença entre as condutas de uma e outra personagem não se restringe ao grau de energia nelas contido, estendendo-se à sua origem; à parte o juízo ético e moral sobre as ações de Gracia, resta patente da narrativa que tais ações advêm do âmago da atriz, seja ele, em dado momento, amoroso ou vingativo, e, nesse sentido, ela age de forma consistentemente genuína, atendendo aos próprios desejos e impulsos e não ao que dela é esperado por outrem. Em síntese, Gracia entrega-se de forma irrestrita, seja ao amor ou ao ódio. De Risso não se pode dizer o mesmo: bastou uma primeira e banal infidelidade para que ele fraquejasse e renegasse o próprio juramento pessoal, submetido que está à antiga moral dos papéis de gênero predeterminados pela sociedade. Internalizados em um âmbito subconsciente, de construção psico-sócio-cultural, são esses valores alheios e externos que não autorizam a Risso suportar a subversão da esposa ao adquirir ostensiva e audaciosa agência em relação ao marido e ao sexo em si. Nesse sentido, até mesmo o ato final de Risso, que pressupõe uma atitude aparentemente ativa — mesmo que autodestrutiva —, adviria como reação, portanto passiva em sua gênese, a um olhar alheio. A conjectura não é exclusiva nossa; Vargas Llosa também a sugere:

É só amor escarnecido o que o leva a desesperar-se desse modo e matar-se? Ou influem nessa decisão a vaidade lesionada, o machismo, a humilhação de saber que essas fotos, como uma peste maligna, começaram a circular pela redação do *El Liberal* e que uma delas inclusive chegou às mãos da sua filha? (VARGAS LLOSA, 2009, p. 135).

Ocampo (2001, p. 81) chega a afirmar que Riso sequer entende a menina-mulher que é Gracia, e reage como qualquer homem comum na nossa sociedade machista, como qualquer habitante masculino de Santa María, manifestando a dupla moral do homem latino-americano: sabe que precisa de Gracia e quer a reconciliação, mas é incapaz de ser leal a si mesmo frente à pesada tradição judaico-cristã. Para Ocampo (2001, p. 85), as imagens enviadas evocam a obscenidade e a luxúria que ele compartilhou com a esposa e que esconde em uma zona escura de sua alma, e, avançando nessa ideia, formula a hipótese de que Riso se deu conta de sua dupla moral, de que tal obscenidade fora ensinada a Gracia, uma jovem de vinte anos, e que de homens como ele estava rodeada sua filha.

Vários autores formulam oposição entre a depravação de Gracia e a pureza da filha de Riso (Cueto, 2009, p. 49-50; Vargas Llosa, 2009, p. 138-139; Sánchez Reborado, 1972, p. 602-610). O que nos parece escapar a essa leitura é a ligação inevitável entre essas figuras. Gracia tem cerca de vinte anos durante os eventos da narrativa: também ela é uma menina, e também ela é filha de alguém. O que Riso busca proteger, com desespero suficiente para suicidar-se, é a mesma inocência que a sociedade como a conhecemos (e ele se insere fielmente nela), em uma dimensão coletiva, e homens como ele, em uma dimensão individual, arrancam a essas meninas, por obra de seu latente desejo predatório e fetichista pelo corpo feminino jovem.

O que fizeram a Gracia César, estampado de forma tão ativa e explícita nos retratos que ela compõe de si mesma, fatalmente seria, mais cedo ou mais tarde, feito à próxima menina; a objetificação, a sexualização precoce, a dualidade santa-prostituta, a punição que a sexualidade feminina faz por merecer na cultura judaico-cristã (e com a qual Riso acaba por se comprometer embora tenha jurado em sentido contrário), massacra todas as filhas. Gracia é responsável pela iniciativa, precipitada e abusiva, em transmitir tal violência sistêmica à enteada, mas certamente não é sua inventora.

Em contraste com essa leitura, o Onetti-leitor de *O inferno tão temido*, ao menos nos registros pesquisados, é menos empático do que o autor implícito no conto quanto à personagem de Gracia César, e menos ambivalente no tocante aos descaminhos narrados no relacionamento entre ela e Riso. Se presente está a história de amor que o Onetti-autor quis construir desde o primeiro momento, neste terceiro momento o Onetti-leitor parece recuar para uma divisão mais direta e menos labiríntica dos papéis ocupados pelas personagens, com a condenação recaindo sobre Gracia.

Ante esses parâmetros, seria Onetti seu leitor ideal? A resposta irrefletida seria sim, caso se partisse da casualidade de que, por residirem na mesma pessoa, leitor e autor necessariamente compartilham o mesmo código e as mesmas intenções neles manifestas, como supõe Iser (1999, p. 65). Porém, é o mesmo Iser que considera o leitor ideal uma “impossibilidade estrutural da comunicação”, e rejeita a hipótese de que ele possa coincidir com o autor:

A idéia de que o próprio autor é seu leitor ideal é contrariada pelas opiniões discursivas de autores a respeito de seus textos. Pois como “leitores” de seus próprios textos, os autores normalmente não descrevem o efeito de suas obras, mas falam em uma linguagem

referencial sobre intenção, estratégia e organização dos textos sob condições que também valem para o público que querem orientar. Nesse processo, no entanto, o autor muda seu código e se torna o “leitor” de seus textos sob condições que ele, como autor do texto, acaba de transcodificar. Em consequência, não é necessário que ele se duplique em autor e leitor ideal, embora fosse o único que pudesse realizá-lo. (ISER, 1999, p. 65)

A seguir essa teoria, não apenas Onetti não é seu leitor ideal, como *jamais poderia sê-lo*; ao converter-se em leitor, altera o código por ele mesmo estabelecido enquanto autor, e isso se percebe empiricamente, na mudança de visão aqui estudada do Onetti-autor para o Onetti-leitor em *O inferno tão temido* quanto às suas personagens.

Evidentemente, também a leitura do conto aqui esposada é meramente uma de tantas possíveis, uma recepção construída por esta leitora, não mais nem menos válida; uma “segunda leitura”, “distanciada” e “balizada por expectativas oriundas das tendências de gosto dominantes na época da leitura”, nas palavras de Ricoeur (1996, p. 297). Alcança-se, aqui, tão-somente a “paz precária” referida pelo mesmo teórico:

O que a estratégia de persuasão, oriunda do autor implicado, procura impor ao leitor é justamente a força de convicção — a força ilocutória, diríamos, no vocabulário da teoria dos atos de fala — que sustenta a visão de mundo do narrador. O paradoxo aqui é que a liberdade das variações imaginativas só é comunicada quando revestida do poder coercitivo de uma visão do mundo. (...) É esse paradoxo que transforma o confronto entre o mundo do texto e o mundo do leitor num combate a que a fusão dos horizontes de expectativa do texto com os do leitor só traz uma paz precária. (RICOEUR, 1996, p. 301)

Todas essas possibilidades construtivas do sentido da obra nada mais fazem do que reafirmar a sua grandeza, que as permite. Postulando sobre o romance moderno e sua predileção pelo narrador que não é digno de confiança (a mesma técnica adotada por Onetti no conto), Ricoeur assegura:

(...) O romance moderno exercerá tanto melhor sua função de crítica da moral convencional, eventualmente sua função de provocação e insulto, quanto mais suspeito por o narrador e mais apagado for o autor, já que essas duas fontes da retórica da dissimulação se fortalecem mutuamente. (...) Não se pode contestar que a literatura moderna seja *perigosa*. A única resposta digna da crítica que ela provoca (...) é a de que essa literatura venenosa requer um novo tipo de leitor: um leitor que *responde*. (RICOEUR, 1996, p. 282)

Nessa perspectiva, **O inferno tão temido**, conto moderno e magistralmente construído, dotado de uma inestimável riqueza de oportunidades interpretativas, é tão venenoso e perigoso quanto Gracia César, a personagem que o move e que fascina tanto seu autor quanto seus leitores, aí incluído, em ambas categorias e em distintos momentos do ato criativo e comunicativo, o próprio Juan Carlos Onetti.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Alberto Manguel (2009, p. 33), o leitor ideal é o escritor no exato momento que antecede a reunião das palavras na página; ele existe no instante que precede o momento da criação; ele não reconstrói uma história e sim a recria; ele não segue uma história e sim participa dela.

Certa vez, Juan Carlos Onetti disse, exasperado, a María Esther Gilio, sua maior entrevistadora, que não sabia responder determinada pergunta sobre sua obra, declarando: “Eu jamais li Onetti” (JAMÁS LEÍ A ONETTI, 2009). Resguardada a ironia, isso é uma meia verdade: na tese de Manguel, Onetti não foi leitor ideal do conto, mas foi, sem dúvida, da história original que veio a eternizar em *O inferno tão temido*. Onetti leu a história antes que ela fosse constituída como ficção, e a leu, nesse momento inicial, como ninguém.

Uma obra de tal estatura, seja por sua grandeza técnica, seja pela vastidão das revelações que faz emergir sobre a condição humana, autoriza inúmeras leituras, e suas personagens comportam as mais diversas interpretações em âmbito literário e psicológico. Acreditamos que, neste trabalho, cumprimos o objetivo de contribuir um desses ângulos de exame, e quiçá um meio adicional de apreciar a riqueza da narrativa, considerando a particularidade de ter os registros de seu autor também como leitor de si mesmo.

Por fim, referimos que, embora a complexidade da obra e dos dispositivos nela utilizados mereçam ser esmiuçados com maior aprofundamento, o recorte aqui realizado faz-se necessário em face da extensão do formato a que nos propomos.

Referências

BARAÑCZAK, Stanislaw. **A Fugitive from Utopia: the Poetry of Zbigniew Herbert**. Trad. Piotr Kilanowski. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

CÁCERES, Alejandro José López. 2009. **Onetti tan memorable: una semblanza de sus cuentos**. Tradução livre. Disponível em: <https://www.auroraboreal.net/actualidad/la-columna-de-alejandro-jose-lopez/696-onetti-tan-memorable-una-semblanza-de-sus-cuentos>. Acesso em 30 jul. 2019.

CICCACIO, Ana Maria. Literatura de gigantes, **Nuestra América**, Revista del Memorial de América Latina, São Paulo, n. 52, p. 36-39, 1º semestre, 2015. Tradução livre. Disponível em: <http://www.memorial.org.br/wp-content/uploads/2007/03/revista52-esp.pdf>. Acesso em 30 jul. 2019.

CUETO CABALLERO, Alonso. **Juan Carlos Onetti: el soñador en la penumbra**. Tradução livre. Lima: FCE, 2009.

DOMÍNGUEZ, Carlos María. **Construcción de la noche: la vida de Onetti**. Montevideu: Cal y Canto, 2009.

ECO, Umberto. O leitor modelo. *In*: _____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. *In*: CHARTIER, Roger. **Práticas de leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 107-116.

ISER, Wolfgang. Concepções de leitor e a concepção do leitor implícito. *In*: ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999, p. 63-79.

JAMÁS leí a Onetti. Direção de Pablo Dotta. Espanha-Uruguai: Tornasol Films, 2009. Tradução livre. 1 vídeo (1h17min09s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RMNzrpr4js8&t=2667s>. Acesso em 30 mai. 2020.

MACHADO, Ana Maria. A ideologia da leitura. *In*: _____. **Ponto de fuga: conversas sobre livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MANGUEL, Alberto. Notas para definição de um leitor ideal. *In*: _____. **À mesa com o Chapeleiro Maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33-37.

OCAMPO, Aurora M. La mujer en El Infierno Tan Temido, **Fragmentos**, Florianópolis, n. 20, p. 75-85, jan./jun. 2001. Tradução livre. ISSN: 2175-7992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6512/6015>. Acesso em 30 jul. 2019.

ONETTI, Juan Carlos. **A fondo**. [Entrevista cedida a] Joaquín Soler Serrano. TVE (Televisión Española), Madri, 1976. Tradução livre. Disponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/juan-carlos-onetti-fondo-1976/1066517/>. Acesso em 30 mai. 2020.

ONETTI, Juan Carlos. **Encuentros con las letras**. [Entrevista cedida a] programa Encuentros con las letras. TVE (Televisión Española), Madri, 1977. Tradução livre.

Disponível em: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/encuentros-con-las-letras/encuentros-letras-juan-carlos-onetti/2849983/>. Acesso em 30 mai. 2020.

ONETTI, Juan Carlos. **Me gusta el dibujo de la palabra**. [Entrevista cedida à] Rádio França Internacional, Madri, 1986. Tradução livre. Disponível em: <http://www.rfi.fr/es/americas/20180816-juan-carlos-onetti-me-gusta-el-dibujo-de-la-palabra>. Acesso em 30 mai. 2020.

ONETTI, Juan Carlos. **47 contos / Juan Carlos Onetti**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OUBALI, Ahmed. "**El infierno tan temido**", de J. C. Onetti: una lectura transtextual. In: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Tradução livre. Disponível em: http://www.catedravargaslosa.com/obra-visor/el-infierno-tan-temido-de-j-c-onetti-una-lectura-transtextual-952768/html/8500bcbc-d549-4a57-9f10-021f650a0cb6_2.html#I_0. Acesso em 24 nov. 2019.

RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: _____. **Tempo e Narrativa Tomo III**. Campinas: Papyrus, 1996, p. 273-314.

SÁNCHEZ REBOREDO, José. "El infierno tan temido", de Juan C. Onetti, **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madri, n. 261, março de 1972, p. 602-610. Tradução livre. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-infierno-tan-temido-de-juan-c-onetti/>. Acesso em 30 jul. 2019.

VARGAS LLOSA, Mario. **Viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti**. Tradução livre. Montevidéo: Ediciones Santillana, 2009.

Para citar este artigo

WOLFF, R. F. "Nunca li onetti": Juan Carlos Onetti como autor-leitor. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9, n. 4, 2020, p. 320-343.

A Autora

RENATA FONSECA WOLFF é mestranda em Escrita Criativa no Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da PUCRS