



REVELAÇÕES DAS MARGENS DO RIO DA PRATA: AS CARTAS DE ONETTI A PAYRÓ

Juan Manuel Terenzi

As cartas de Onetti a Payró - a influência da pintura na poética onettiana

A amizade entre o escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994) e o pintor e crítico de arte argentino Julio Payró (1899-1971), que de acordo com o crítico uruguaio Hugo Verani mostra-se como uma das mais duradouras de Onetti, pode ser verificada através da leitura da correspondência efetuada por ambos, embora se conservem apenas as cartas enviadas por Onetti, fazendo com que o leitor muitas vezes imagine possíveis respostas dadas por Julio Payró. A leitura fluirá apenas se nós nos submetermos ao processo de engrenagem requerido por uma correspondência; ou seja, a carta enviada deve regressar pela assinatura de outro remetente, gerando uma força motriz cuja cinética acompanharemos. Antes, gostaria de apresentar esquematicamente o período e a quantidade de cartas trocadas por ambos, com o intuito de destacar picos de intensidade epistolar com outros de escassez. Temos o seguinte:

1) 1937-1943 temos arquivadas 64 cartas:

- i) 9 cartas de 1937;
- ii) 15 cartas de 1938;
- iii) 6 cartas de 1939;
- iv) 4 cartas de 1940;
- v) 14 cartas de 1941;
- vi) 11 cartas de 1942;
- vii) 5 cartas de 1943.



2) 1946-1955 temos arquivadas apenas 3 cartas:

- i) 1 carta de 1946;
- ii) 1 carta de 1947;
- iii) 1 carta de 1955.

A partir deste panorama estatístico verificamos que o jovem Onetti da década de 1930 e início da década de 1940 comunica-se intensamente com Payró, justamente um momento delicado, pois Onetti, anos antes, embarcara rumo ao outro lado do Rio da Prata, Buenos Aires, sem obter muitos êxitos literários na capital argentina. Seu desejo em inserir-se dentro do ambiente literário portenho é grande. No ano de 1943, de acordo com Verani “la correspondencia se interrumpe cuando Onetti vivía en Buenos Aires, excepto tres cartas tardías, fechadas en 1946, 1947 y 1955, las últimas conservadas” (VERANI, 2009, p.15).

Contudo, a troca epistolar não implica que Onetti esteja interessado na correspondência com Payró exclusivamente para benefício próprio. Julio Payró representaria o erudito acadêmico por excelência, contrapondo-se com a formação autodidata e avessa aos academicismos de Onetti. Embora isto os pudesse distanciar, a amizade cultivada está amarrada através de fortes laços. Joaquín Torres García, pintor uruguaio e o principal representante do movimento artístico que ficou conhecido como Universalismo Construtivo, fora o mestre de Payró. Quando Onetti escreve que frequentava a casa de Torres García e compartilhava com ele intensos diálogos “Yo escribo, nada más. Muy a menudo voy a verlo a Torres” (ONETTI, 2009, carta13, p.67), imediatamente nos surpreende com esta revelação. E será neste aspecto que as primeiras cartas irão desenvolver sua escrita: a paixão compartilhada pela pintura. Para dar início a análise do epistolário, logo na primeira carta lemos:



Con su carta, la rueda engranó en otra. Y por eso, y por ser usted la otra rueda, es que estoy contento y escribo simpáticas tonterías.

[...]

Regresemos a la tierra, S.V.P. Su “aduanero” me gustó mucho. Yo no conocía de él más que alguna reproducción que usted me mostrara y aquella “gitana dormida” que está en Realismo Mágico.

[...]

Sólo la noticia de que me ha llegado carta suya alcanza para dejarme más contento. (ONETTI, 2009, p.43-44)

Apesar de esta não ser a primeira carta trocada por ambos, como sugere Verani ao verificar o conteúdo desta carta, identificamos o tom cordial e amistoso de Onetti. Nesta primeira impressão vemos que há muito afeto, e ele demonstra isso de modo efusivo ao comentar a sua alegria em receber as cartas de Payró. A diferença de idade entre ambos talvez intimide Onetti, embora ele perca o receio gradativamente mostrando-se cada vez mais receptivo às intervenções de seu colega, revelando-nos facetas até então ocultas para os leitores. A eloquência nas cartas surpreende para quem está acostumado em associar Onetti com o discurso monossilábico.

A roda inicia seu processo de movimento, estendendo-se por quase duas décadas. Até 1937 Onetti havia publicado apenas três contos: “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (La Prensa – Buenos Aires, 1933); “El obstáculo” (La Nación – Buenos Aires, 1935); “El posible Baldi” (La Nación – Buenos Aires, 1936). Ainda é cedo para dizer que se consolidou um nome de autor para Onetti, se seguirmos a nomenclatura proposta por Foucault. Possivelmente este nome de autor ganhará solidez apenas na última carta, quando então já publicara seu romance fundador da saga de Santa María, *La vida breve* (1950). Paulatinamente acompanhamos o processo de formação de um escritor, e surpreende-nos saber que muitos aspirantes a escritores vinham pedir conselhos à Onetti: “A mi proyecta edad es creíble que jóvenes y no tanto me pregunten, por caminos que suponen



desviados y astutos, “cómo hay que escribir””. (ONETTI, 2009, carta21, p.86). Logo em seguida apresenta sua resposta: “escribir como y que salga del forro del estómago” (ibidem, p.86).

Retornando ao conteúdo da primeira carta, verifica-se que desde este primeiro documento haverá a discussão em torno da pintura e dos escritos sobre arte de Payró. O primeiro nome que surge é o de Henri Rousseau, e o que lemos na carta baseia-se na leitura de Onetti de um ensaio publicado por Payró sobre o pintor francês. Porém, nas cartas subsequentes os nomes que cativam Onetti são basicamente três: Cézanne, Van Gogh e Gauguin. Estes três pintores caracterizam-se pelo vigor artístico e pela exigência de solidão. Longe dos movimentos dos grandes salões, construíram as obras que deram o primeiro impulso para as grandes transformações que viriam depois. O que importava era não ser prejudicado pela ascensão burguesa e pela crescente massificação da obra de arte imposta pelo mercado. Onetti trilha um caminho muito semelhante aos pintores citados, pois cada vez mais ele se afasta dos centros dominantes e se coloca exclusivamente à disposição do próprio imaginário. Continuemos espiando o conteúdo das cartas de Onetti. Estamos presenciando nestas cartas uma confissão que trará mudanças decisivas em torno da literatura de Onetti. Diz Foucault em “A escrita de si”:

A carta faz o escritor “presente” àquele a quem a dirige. E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca da sua vida, das suas atividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma espécie de presença imediata e quase física.

[...]

Escrever é pois “mostra-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu



olhar pelo de que si mesmo lhe diz. (FOUCAULT, 2000, p.134)

Todavia, outros pensadores como Barthes e Paul de Man afirmarão exatamente o contrário, revelando a opacidade da autoria daquele que faz uso da linguagem escrita.

[...] a escrita é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto e branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (BARTHES, 2003, p.11)

Na medida em que a linguagem é figura (ou metáfora, ou prosopopeia), ela é não a coisa em si, mas a representação, a pintura da coisa e, como tal, é silenciosa, muda como as pinturas são mudas. A linguagem como tropo é sempre despojadora. (DE MAN, 2001, p.80)

Acontece que Onetti não aspira a “escribir bien” e associar-se ao seletivo grupo dos “bons escritores”. Coincidentemente será outro escritor das margens que o acolherá: o argentino Roberto Arlt. A dificuldade em publicar é grande. Logo, será via Payró que Onetti enviará seus textos a Eduardo Mallea, importante escritor argentino que nas décadas de 1930 e 1940 estava na direção do suplemento literário do jornal bonaerense “La Nación”. Verani resume um dos aspectos destas cartas: “Las cartas constituyen un testimonio de las dificultades de publicar en Argentina”. (VERANI, 2009, p.18). Felizmente as cartas exprimem mais do que simples queixas contra o mercado editorial. Na carta 3, lemos outra confissão, depreendendo-se outra dimensão para a análise destas cartas:

Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnica y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y



palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música. (ONETTI, 2009, p.48-49)

Este parágrafo caracteriza-se como uma *anunciación* da arte poética onettiana. Em que outro espaço literário iríamos encontrar que Onetti estima a pintura e a coloca por cima de todas as outras manifestações artísticas? Da mesma forma, a música abocanha seu espaço privilegiado dentro da narrativa onettiana; e se confiarmos na anedota de que sua última esposa, Dorothea Muhr, escolhia os títulos de seus livros baseada em composições musicais eruditas, teremos outra revelação crucial. Porém, concentremo-nos na pintura. O entusiasmo por esta seria um agrado direcionado ao crítico de arte Julio Payró? Certamente não. Ocorre, por sua vez, que a leitura dos livros de Onetti muda bruscamente após lermos este conjunto de cartas. Afirmamos isto assumindo o risco que tal afirmação envolve. Novamente o nome de autor sofre uma metamorfose. E estamos ainda em 1937, distantes dois anos da publicação de seu primeiro livro, *El pozo*, cuja capa apresenta uma pintura jocosamente atribuída a Picasso.

Em *La vida breve*, livro chave na literatura onettiana pelo surgimento da cidade de Santa María, encontramos um capítulo intitulado “Naturaleza muerta”, explícito demais para deixar passar a influência da pintura em sua obra. Neste capítulo “lemos” a descrição de um quadro: o interior do apartamento de Queca:

La luz caía verticalmente del techo y luego de tocar los objetos colocados sobre la mesa los iba penetrando sin violencia. El borde de la frutera estaba aplastado en dos sitios y la manija que la atravesaba se torcía sin gracia; tres manzanas, diminutas y visiblemente agrias, se agrupaban contra el borde, y el fondo de la frutera mostraba pequeñas, casi deliberadas abolladuras y viejas manchas que habían sido restregadas sin resultado. (ONETTI, 2007, p.78)



Associar a pintura com a literatura de Onetti torna-se imediata quando lemos as suas cartas, além de termos a certeza de que seu interlocutor é um especialista no campo das artes visuais. Para o leitor atento e que constantemente se debruça no texto com o intuito de resgatar de dentro dele espaços vazios haverá uma nova abordagem do nome de autor de Juan Carlos Onetti. Descobrirá dentro de sua obra uma miríade de referências pictóricas.

A correspondência intensifica-se no ano seguinte; 1938 é um ano frutífero para Onetti, uma vez que *El pozo* está em vias de ser publicado. A temática da pintura é constante, e ele reitera na carta 17: “el arte que de veras me entusiasma, el que es capaz de interesar todas las partes de la personalidad del suscrito, comienza allá por fines del siglo.” (ONETTI, 2009, carta17, p.76). Trata-se do fim do século XIX, testemunha de vários pintores apreciados por Onetti, citados aqui anteriormente. Mas também é o ano do simbolismo francês. Pintura e poesia. Delacroix e Baudelaire. Enquanto isso, Payró, na década de 1940, escreve vários artigos reunidos no livro *Pintura Moderna. 1800-1940* sobre os pintores modernos, entre eles Cézanne. O pintor de Aix, cujas telas muitas vezes eram incompreendidas pelo simples fato de ele optar por não “acabá-las” causava-lhe indignação: “o acabado desperta a admiração dos imbecis”, vocifera Cézanne. O vazio, o espaço em branco capaz de procriar ambiguidades é fundamental em Cézanne. Da mesma forma, Onetti “esburaca seu texto” permitindo à elipse ocupar o lugar da certeza absoluta. A escrita de Onetti possui essa qualidade de ocultar, multiplicar o enredo e desfigurar completamente o conteúdo narrativo.

Escreve Payró que Cézanne “De los tres solitarios, de los tres disconformitas del arte decadente, el más grande, y por lo tanto el más incomprendido, fue Cézanne” (PAYRÓ, 1942, p.144). A recorrência aos temas da desesperança e da incomunicabilidade é uma obsessão. Onetti transforma um dos problemas do mundo em literatura. Ele também fora incompreendido e pouco lido em vida.



Gauguin, o apaixonado pelas frutas exóticas e pelas cores fortes do Caribe, é acolhido pelo gosto artístico de Onetti. *Tierra de Nadie*, livro dedicado à Julio Payró, está marcado por um espaço utópico, a ilha de Faruru, que em maori significa “aqui se faz o amor”. Segundo Verani, esta importante referência demonstra:

[...] su deseo de vivir en una choza en el fin del mundo, abandonado al arte en tierras remotas, como hace Gauguin en las Islas Marquesas, donde va en busca de pureza y de paz, es tanto un refugio contra la materialidad de la sociedad burguesa como una forma de vida artística. (VERANI, 2009, p.23)

Outro pintor menos comentado é o francês Georges Henri Rouault. Será em seus quadros que Onetti encontrará semelhanças com o que ele próprio cria. Rouault insere-se dentro da perspectiva da história da arte no período posterior aos três grandes nomes citados anteriormente. Suas pinturas iniciais são nus femininos, representações grotescas do mundo artístico (principalmente *clowns* melancólicos e prostitutas); enquanto seus últimos quadros voltam-se para o sagrado, com inúmeras representações de Jesus. O conflito sacro-profano insere-se como a própria tentativa de superar a contradição, ou melhor, suprassumir esta contradição, para utilizarmos o vocabulário hegeliano e sua particular dialética¹, estabelecida pelo senso-comum. Nesta perspectiva é que Onetti pode escrever-lhe a Payró: “¿Conoce usted algún buen estudio a fondo sobre Rouault? Este tipo tiene que parecer a lo que yo escribo.” (ONETTI, 2009, carta 62, p.158-159).

Pesquisando, encontramos alguns quadros de Rouault que poderiam encaixar-se no mundo particular criado por Onetti: seus artistas desamparados (Medina em *Dejemos hablar al viento*, Jorge Malabia em “El álbum”), as prostitutas

¹ Na dialética estabelecida por Hegel, o termo *Aufhebung* caracteriza o movimento gerado pela constante superação das inverdades de cada objeto. Não se trata de falsidades, mas sim, de inverdades que são necessárias ao percurso do Absoluto. Logo, a contradição está presente o tempo todo dentro deste movimento.



e loucas (Angélica Inés em *El astillero*, María Bonita e suas companheiras em *Juntacadáveres*) estão próximos da concepção pictórica efetuada pelo pintor francês. A desfiguração geral do quadro vai ao encontro com a proposta literária onettiana. Aliás, como lemos em Payró, este modo de representação caracteriza os pintores deste movimento:

Deformar, exagerar, era para ellos una necesidad vital, porque estallaban de pasión, porque hervía en ellos una rebelión furiosa e impotente contra el torrente impresionista que los arrastraba a pesar suyo y en que se hundían más profundamente cada vez que intentaban escapar con frenéticos movimientos. (PAYRÓ, 1942, p.154)

As cartas enviadas por Onetti modificam a leitura de seus escritos. Seus textos também desfiguram os personagens, causando muitas vezes um efeito de angústia similar a dois pintores que embora não citados no conjunto de cartas, também podem ser relacionados com Onetti: o austríaco Egon Schiele (1890-1918), e o norueguês Edvard Munch (1863-1944).

Assim, a partir de agora iremos fazer um itinerário pictórico-literário através da *novela corta*² *La muerte y la niña*, associando-a a alguns quadros destes pintores.

Onetti, Schiele e Munch – um possível diálogo

La muerte y la niña (1973), último texto publicado por Onetti antes de que ele se exilasse definitivamente em Madrid, carrega consigo toda a conotação ambígua que caracteriza a sua literatura em geral. Jorge Ruffinelli, crítico uruguaio, afirma o seguinte a respeito desta *novela corta*:

² Embora em grande parte da fortuna crítica em língua espanhola, *La muerte y la niña* seja caracterizada pelo termo francês *nouvelle*, optamos, neste artigo, pelo termo *novela corta*.



En su última novela publicada en el Río de la Plata (*La muerte y la niña*, 1973), Juan Carlos Onetti llevó a la exasperación sus temas y pareció clausurar su mundo literario en los términos más radicales. *La muerte y la niña* es la novela de la ambigüedad absoluta, donde todo se disuelve en el enigma, por más cristalina que sea su escritura. Es un relato más radical porque más radical es su escepticismo sobre la posibilidad de encontrar respuestas. Ya no sólo las ventanas (que sirven para mirar al exterior, o hacia adentro) siguen siendo oscuras: ahora son negras.³

As janelas mencionadas por Ruffinelli estão inscritas em *La muerte y la niña*, e quem as contempla em todas as ocasiões é o padre Bergner: “[...] Bergner fue separándose de la opacidad gris de la ventana”, “[...] después miró la ventana ciega por la lluvia [...]”, “[...] mirando la ventana negra [...]” (ONETTI, 1997, p.41, 45, 49). Ludmer associa estas janelas que nada podem dizer acerca da paisagem externa como o ponto mais antinaturalista da escritura de Onetti, e afirma que é justamente em *La muerte y la niña* que se dá uma literatura menos referencial. Sua leitura destas janelas embaçadas pela chuva e que caracteriza a *novela corta* é a seguinte: “Solo se ve la ventana; no hay nada “más allá”; el vidrio – el lenguaje y la escritura – es la única realidad *contra* “la realidad.” (LUDMER, 2009, p.173). A opacidade marcará a leitura, não só a das janelas, mas também a da própria linguagem.

Através destas janelas negras enxerga-se outro enigma, pois se o título traz o substantivo “niña”, em uma das versões publicadas do conto o feto é um “varón”. Na edição dos contos completos da editora espanhola Alfaguara lemos tanto: “La mató a medianoche con una niña” (ONETTI, 1993, p.379) como “La mató a medianoche con un varón”⁴. Também queremos enfatizar que se trata de um relato pouco visitado pela crítica onettiana, portanto a dificuldade em investigar este

³ RUFFINELLI, Jorge. “La censura contra Marcha: un caso ejemplar”. Disponível em: http://www.onetti.net/es/descripciones/ruffinelli_2. Acessado em 20/11/2013.

⁴ Esta mesma frase também aparece na edição de Corregidor (p.59).



relato dentro de um aparato teórico-crítico encontra-se latente na leitura que iremos efetuar. Isto implica em que *La muerte y la niña* rebela-se contra uma leitura controladora e, por conseguinte, autoritária. Deixaremos que a *novela corta* interaja com as leituras que serão postas em diálogo com ela de modo criativo.

Tendo como cenário a cidade de Santa María, cujo nascimento se deve ao romance *La vida breve* (1950), verifica-se que em *La muerte y la niña* são retomados temas já conhecidos pelo leitor onettiano, como por exemplo, a morte, a relação sexual proibida, o emudecimento progressivo da figura feminina, o amor fracassado, a desesperança, entre outros que serão aqui discutidos. Contudo, não iremos considerar estes tópicos apenas em sua explícita negatividade, pelo contrário, há o reverso da moeda que lhe permite extrair leituras alheias ao ponto de vista inerte do senso comum. Consequentemente, brota a contradição da vida, o incesto, a voz ausente, a esperança como eco longínquo, de tal forma que os termos binários desaparecem, cedendo lugar à densa especulação literária de matiz ambíguo. Para citarmos um exemplo, a vida/o nascimento e a morte não devem ser vistos como polos opostos, pelo contrário, ambos complementam-se.

Este conflito, Onetti soube colocar de modo precioso já no título de seu livro. De fato, o título desta *novela corta* remete a uma *lied* de Schubert, *Der Tod und das Mädchen*, para citarmos um exemplo no campo da música, e aos quadros do pintor austríaco Egon Schiele, *Tod und Mädchen* e do norueguês Edward Munch, *A morte a menina*. A presença da pintura na obra de Onetti já fora destacada por alguns críticos desde que ele se casara com Dorotea Muhr, violinista, e que frequentemente sugeria títulos baseados em seu amplo conhecimento musical erudito.

A abordagem artística da relação entre morte e a donzela é bastante antigo, existindo entre os gregos com o mito do rapto de Perséfone, sendo retomado posteriormente na Idade Média, no século XV: “This old vision will take a new form at the end of the 15th century and become the theme of *Death and the maiden*,



which will culminate in Germany at the Renaissance.”⁵ No entanto, escolhemos dois representantes do século XX para dialogar com *La muerte y la niña* de Onetti.

Outro quadro de Edward Munch, *A mãe morta e a criança*, apresenta apenas uma sutil modificação em relação ao título da *novela corta*, mas que se adequa ainda mais ao caráter trágico daquilo que lemos, já que expressa diretamente quem é o morto a morta – a mãe. A presença da pintura ganhou força com a publicação das cartas enviadas ao crítico de arte e pintor Julio Payró, como acabamos de ver na primeira parte deste trabalho. Porém, Onetti enfatiza, sobretudo, a influência dos pintores pós-impressionistas (van Gogh, Cézanne e Gauguin), e afirma, inclusive, na carta 3, que Cézanne pinta em seus quadros toda a poesia que é possível pintar em um quadro. (ONETTI, 2009, carta 3, p.50)

Em relação a Schiele, alguns quadros possuem um forte vínculo com o teor narrativo que lemos em *La muerte y la niña*. São eles: o já mencionado *Tod und Mädchen, Mutter mit Kind* (Mãe com filho), *Tote mutter* (Mãe morta), *Schwangere und Tod* (Mulher grávida e a morte) e *Mutter und Kind (Madona)* (mãe e filho - Madona). Trazemos estes quadros para a nossa discussão, pois o que vemos pintado reflete-se naquilo que lemos. Munch e Schiele, representantes do movimento que ficou conhecido como expressionismo, retrataram aspectos muitas vezes ocultos da vida, o sombrio relacionamento da morte e da vida, algo que Onetti nos transmite em sua literatura. Vejamos estes quadros⁶:

⁵ POLLEFEYS, Patrick. Disponível em: Acessado em 10 de dezembro 2013.

⁶ Os quadros de Schiele foram retirados de <http://www.egon-schiele.net/>, enquanto o quadro de Munch de <http://www.edvard-munch.com/gallery/death/deadMother&child.htm>.



Figura 1. *Tod und Mädchen* - Schiele



Figura 2. *Schwangere und Tod* – Schiele



Figura 3. *Tote mutter* – Schiele



Figura 4. *A mãe morta e a criança* – Munch



Todos os quadros acima foram pintados ou no final do século XIX, como é o caso de *A mãe morta e a criança* de Munch, ou no início do século XX. Portanto, anteriores à publicação de *La muerte y la niña*. A intenção ao trazer estes quadros é poder vincular a literatura de Onetti com o movimento expressionista desenvolvido no âmbito da pintura; relacionar a forte presença da morte (morte da mãe ou da esposa, nestes quadros) com o conteúdo literário. Não apenas isto, mas a própria composição material pictórica, isto é, as cores utilizadas, a intensidade das pinceladas e a sinuosidade das linhas, assemelham-se com a linguagem literária empregada por Onetti, que exige do leitor atenção constante, além de abordar diferentes pontos de vista no trajeto narrativo. Os quadros aqui expostos mostram que há uma fusão entre o fundo e a figura (as pessoas), confundindo o olhar, pois a falta de claridade, de luz, de verdade, de *alétheia*, ofusca qualquer tentativa de elucidação do enigma. E será nesta neblina que se desenvolverá *La muerte y la niña*. Tampouco podemos deixar de mencionar a presença do expressionismo alemão na literatura de Roberto Arlt, escritor argentino que se encontra muito próximo de Onetti.⁷ A cidade descrita em suas narrativas está permanentemente sob a forte opressão da angústia.

Quanto ao quadro que vemos na Figura 1, lemos que se trata de uma ruptura amorosa: “[...] no quadro *A Morte e a Rapariga*, de 1915, Schiele faz as suas despedidas definitivas, isto é, refere-se à perda de Wally. *A Morte e a Rapariga* é a imagem de um abraço desesperado onde se exprime o caráter definitivo de uma relação amorosa sem amanhã.” (STEINER, 1993, p.71). Para os leitores de Onetti, as relações amorosas são predominantemente marcadas pela desunião. Como exemplo, em “Tan triste como ella”, conto de 1963, leva ao extremo o

⁷ Quanto ao vínculo de Arlt com o expressionismo alemão, cf. JORGE, Janete Elenice. *A cidade expressionista de Roberto Arlt: a construção do espaço ficcional em Los siete locos e Los Lanzallamas*, 2009. 107p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.



distanciamento amoroso. No penúltimo parágrafo do conto, o derradeiro encontro da mulher com o seu filho está selado pela morte, ou melhor, pelo suicídio:

De vuelta al cuarto del niño le robó la bolsa de agua caliente. En el dormitorio, envolvió en ella el Smith and Wesson, aguardando con paciencia que el caño adquiriera temperatura humana para la boca ansiosa. (ONETTI, 2009, p.304)

De maneira similar, leremos em *La muerte y la niña* o conflito morte-vida ser absorvido dentro da narrativa, proporcionando uma ambiguidade que a perpassa. Na figura 3, onde vemos a mãe morta com o bebê, parece ser uma excelente pintura para retratar o que lemos na *novela corta*. As pinceladas ao redor da mãe moribunda transmitem uma espécie de vertigem ao espectador, enquanto o bebê vibra no vermelho de sua mão esquerda. Este será o conflito principal, um nascimento que leva consigo aquela que o concebe. O quadro de Munch (datado de 1899), por sua vez, coloca no primeiro plano a menina com as mãos nos ouvidos, similar ao seu quadro mais conhecido, *O grito*, enquanto o leito com a mãe morta coloca-se por detrás, em segundo plano. A temática da doença foi explorada por Munch em vários de seus quadros. Um ano após pintar *A mãe morta e a criança*, ele pinta outro homônimo, aproximando ainda mais a menina ao espectador.

Em suma, alguns críticos apontam estas recorrências temáticas como marca constante de uma atividade literária que se distende ao infinito, como por exemplo o crítico argentino Roberto Ferro, que afirma que: “[...] la escritura onettiana, impensable como representación de un campo exterior a ella, se da a leer como parte actuante del conjunto de un texto que se está escribiendo constantemente sin fin.” (FERRO, 2004, p.7)

Sobre o sem fim deste texto, há um paradoxo a ser superado, já que a ânsia de multiplicação da escrita rebela-se contra o conteúdo fúnebre dos textos em si, e



que demandaria o aborto da escritura pelo esgotamento dos personagens. No entanto, interessa-nos o paradoxo e seus devires.

A proposta em trazer estes quadros para dialogar com *La muerte y la niña*, foi a de proporcionar uma reflexão que permita vincular a pintura com a poética desenvolvida por Onetti, não deixando estanque esta relação, potencializando aquilo que Onetti escrevera citando Cézanne: ““A lo mejor todo lo que he hecho se debe a un defecto de visión””. (ONETTI, 2009, carta 66, p.169).

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- FERRO, Roberto. **Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María**. Córdoba: Alción, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ONETTI, Juan Carlos. **La muerte y la niña** [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- _____. **La vida breve** [1950]. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007.
- PAYRÓ, Julio. **Pintura Moderna. 1800-1940**. Buenos Aires: Poseidon, 1942.
- PREGO, Omar. **Juan Carlos Onetti (perfil de un solitario)**. Montevideo: Trilce, 1986.
- REALES, Liliana; COSTA, Walter (orgs.). **Fragmentos. Juan Carlos Onetti**. Florianópolis: v.20, nº20, jan-jun/2001, 2003.
- REALES, Liliana. **A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.
- SOLLERS, Philippe. **O paraíso de Cézanne**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- STEINER, Reinhard. **Egon Schiele. A alma nocturna do artista**. Tradução de Paula Reis. Colônia: Taschen, 1993.
- VERANI, Hugo. **Onetti: el ritual de la impostura**. Montevideo: Trilce, 2009a.



_____. **Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró.**
Montevideo: Trilce, 2009b.