
A ESCRITA COMO TRABALHO DO LUTO – A RESPEITO DE UM POEMA DE JUAN CARLOS ONETTI

*LA ESCRITURA COMO TRABAJO DE LUTO – RESPECTO A UN POEMA DE JUAN CARLOS
ONETTI*

Amanda Fanny Guethi²

RESUMO: O presente artigo propõe uma leitura do poema “No es a ti a quien hablo”, do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, nunca publicado. A partir dos aportes da teoria psicanalítica de Freud, principalmente da ideia de luto como uma fase natural e consciente diante de uma perda, em contraposição à melancolia, pretende-se delinear caminhos de análise em que a escrita do poema seja entendida como um processo de escrita do luto.

PALAVRAS-CHAVE: Juan Carlos Onetti; poesia; psicanálise; luto.

RESUMEN: El presente artículo propone una lectura del poema “No es a ti a quien hablo”, del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti nunca publicado. De acuerdo con los aportes de la teoría psicoanalítica de Freud, principalmente de la idea de luto como una fase natural y consciente delante de una pérdida, en contraposición a de melancolía, se pretende delinear caminos de análisis en que la escritura del poema sea comprendida como un proceso de escritura de luto.

PALABRAS-CLAVE: Juan Carlos Onetti; poesía; psicoanálisis; luto.

1. ONETTI E A POESIA

Muito já se escreveu sobre a narrativa do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1974), seja em seu próprio país de origem ou outros países, uma vez que a recepção de sua obra se deu de modo amplo, ao redor do mundo, e foi analisada a partir das mais diversas perspectivas teóricas, com enfoque nos mais variados textos de sua autoria. Em menor medida, seus comentadores dão atenção aos seus artigos jornalísticos publicados, entre 1939 e 1941, no

² Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal de São Carlos – UFSCar.

Semanario Marcha (1939-1974)³ e a publicação de sua correspondência com o amigo Julio E. Payró⁴ – pintor, escritor e crítico de arte argentino.

Já é sabido que tanto os textos de *Marcha* quanto as cartas a Payró podem ser pensados como um manifesto literário de Onetti⁵, por meio do qual se conhecem seus pressupostos artísticos, sua ideia de representação literária e suas propostas de renovação da literatura uruguaia na primeira metade do século XX a partir do contraste das produções regionais com as de seu *paideuma*.

Ao observar a fortuna crítica de Onetti, no entanto, não se encontra – salvo engano – menção à relação do escritor uruguaio com a poesia, ainda que, em alguns textos escritos na revista *Marcha*, Onetti tenha tecido alguns comentários sobre poetas que admirava, ou comentando livros de poesia que haviam sido publicados naqueles anos. Entre os poetas mencionados estão, por exemplo, os uruguaio Beltrán Martínez, Mario Benedetti, Susana Soca e Juan Jose Morosoli; os espanhóis Luis Rosales e Francisco de Quevedo, os argentinos Raúl González Tuñón, Alberto Pinetta e Nicolás Olivari; o peruano Cesar Vallejo; o chileno Pablo Neruda, além de russo Vladimir Maiakowski e do norte-americano Walt Whitman.

Em um texto no jornal uruguaio *Acción*, Onetti comenta publicação do livro *Poemas de la oficina*, de Benedetti, em 1956, destacando o que lhe parecia o grande mérito do volume:

Benedetti recoge una temática que tuvo su moda entre nosotros allá por el año treinta. En la Argentina, recordamos, González Tuñón, Olivari, Pinetta, hicieron una poesía inspirada en el sufrimiento sin melodrama de los pobres hombres, inmensa mayoría, que tienen que soportar un patrón, supervivir con un sueldo miserable y renunciar diariamente al futuro. [...] Los pequeños desencantos de cada día y la desesperanza de fondo proporcionan con facilidad el hueco donde se vierten la amargura, la añoranza, la protesta sin salida del poeta. El estilo, tan engañosamente simple, fluctúa entre la nostalgia y la imprecación. (ONETTI, 2009, p. 469)

Mesmo que em seus textos jornalísticos Onetti sempre tenha falado mais sobre narrativas do que sobre poesia, é possível aproximar, ao menos tematicamente, suas preferências literárias em ambos gêneros e, a partir do fragmento antes citado, explicitá-las.

³ A revista foi fundada em 1939 por Carlos Quijano e contou, por dois anos, com a direção de redação de Onetti. Em 1974, pós golpe militar, a polícia política fechou a redação, além de prender e perseguir vários membros e colaboradores.

⁴ Algumas cartas enviadas por Onetti a Payró foram guardadas pelo argentino. Foram recompiladas pelo crítico Verani (2009).

⁵ Verani (2009, 2009a), Mattalía (2012) e Arnaiz (2009) são alguns dos autores que enfocaram essa parcela da produção onettiana e enxergaram nela uma espécie de manifesto literário do autor. Seus estudos foram fundamentais para a pesquisa de iniciação científica “Um romance-manifesto: La vida breve (1950), de Juan Carlos Onetti”, que desenvolvemos durante o ano de 2014, com financiamento da FAPESP.

Uma delas pode ser condensada na expressão “*la aventura del hombre*”, que o mesmo Benedetti (1974) dizia ser o grande tema do amigo Onetti, temas contemporâneos e urbanos e uma linguagem capaz de expressar tanto o tema quanto a realidade da língua que se falava naqueles anos em Montevideu. Nessa mesma direção vão seus comentários sobre o livro *Despedida a las nieblas*, de 1939, do também uruguaio Beltrán Martínez:

Es visible, acaso, en estos veintitantos poemas que forman el libro, la influencia de días diversos, de mil momentos que han tocado el alma del autor, imprimiendo allí sus distintas huellas. Influencias unidas, sin embargo, por un fondo pertinaz de dramática desesperanza, una endurecida niebla donde todo se funde, ablanda sus contornos, para insinuar el perfil atormentado del poeta. [...] Estos poemas se nos muestran así, con el mismo desamparo de estas ciudades grises y abiertas del Plata, donde circulan y arrastran todos los vientos; ciudades donde el hombre se empecina en llamar niebla a la niebla y sostiene contra ella, sin desmayos, la mirada ansiosa y desvelada. (ONETTI, 2009, p. 377-378)

Essas considerações apontam, como dissemos, para questões literárias que chamavam a atenção de Onetti e o impeliam a criticar as produções culturais uruguaias das primeiras décadas do século XX. Ao mesmo tempo, indicam o tipo de literatura que o escritor sempre buscou escrever: “*hablar con la mayor claridad que [...] sea posible de la absurda aventura que significa el paso de la gente sobre la tierra*”. (ONETTI, 2009, p. 521)

1.2.ONETTI POETA

Menor ainda, quase nula, diríamos, é a incidência de comentários críticos sobre a poesia de Juan Carlos Onetti⁶. De maneira geral, três poemas circulam pela internet em blogs ou páginas não necessariamente especializados em literatura, e, inclusive, uma tradução para o português⁷.

Na edição de 2009 das *Obras Completas*, organizada por Hortencia Campanella e prefaciada por Pablo Rocca, aparecem dois poemas de Onetti – ambos já conhecidos do público internauta: “*Y el pan nuestro*”⁸, publicado pela primeira vez na revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, em 1974; e “*Balada del ausente*”⁹, publicado na revista *Casa de las*

⁶ Até o presente momento pudemos encontrar os comentários de Francisco Alves Francese (2017) a respeito da poesia de Onetti.

⁷ As traduções dos três poemas de Onetti que circulam pela rede foram feitas pela escritora, poeta e tradutora Nina Rizzi e estão disponíveis no endereço eletrônico: http://www.germinaliteratura.com.br/2012/literatura_abr12_ninarizzi2.htm. Acesso em 10 de fevereiro de 2017.

⁸ Cuadernos hispanoamericanos, núm. 292-294, octubre-diciembre de 1974, p. 7.

⁹ De acordo com as referências agrupadas no volume das *Obras Completas*, organizada por Hortencia Campanella.

Américas, em 1976. Contudo, nenhum dos poemas foi comentado ou recebeu alguma atenção especial dos editores ou da crítica. Dos que circulam na internet, há, ainda, um terceiro intitulado “Querida Litty”, mas que não figura em nenhum outro meio, impresso ou digital, que se possa comprovar a autoria de Onetti.

Além destes poemas, há outro, sem data e sem título, encontrado em meio às cartas que Onetti enviou a Payró¹⁰, entre os anos de 1937 e 1955. Na recompilação feita em formato de livro, o poema está entre duas cartas do ano de 1942, o que pode sugerir uma maior especificação temporal. Como Onetti era muito descuidado com seus escritos e também com a correspondência que recebia, não há registros das respostas de Payró às cartas do uruguaio. Assim, não há, também, nenhum comentário, nem mesmo do amigo argentino - que, para Onetti, era como um mentor intelectual - sobre o poema em questão.

A respeito desse poema inédito, gostaríamos de propor uma leitura a partir da intersecção entre teoria psicanalítica e teoria literária, tendo como base o texto *Luto e melancolia* (1915), de Freud (2010).

2. LUTO E MELANCOLIA

Em *Luto e melancolia*, Freud se esforça em diferenciar os dois fenômenos, caracterizando, de início, o luto como um *processo natural* pelo qual os sujeitos passam quando se deparam com algum tipo de perda, e a melancolia como um *estado patológico* no qual os sujeitos se inserem inconscientemente e do qual não conseguem se desvencilhar, porque houve uma identificação diferenciada entre sujeito e objeto amado, o que provocou uma perda não só do objeto, mas também de parte do sujeito.

Nos dois casos, há semelhanças, nos diz Freud (2010, p. 173), como “reação à perda de um ente amado, comporta o mesmo doloroso abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo [...], a perda da capacidade de eleger um novo objeto de amor [...], o afastamento de toda atividade que não se ligue à memória do falecido”. No entanto, há ao menos duas diferenças importantes que afastam os dois comportamentos: na melancolia há “uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda” (p. 175) e no “luto é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu” (p.

¹⁰ Foi também publicado em um blog, com referências ao livro sobre a correspondência com Payró. Disponível no endereço eletrônico: <http://artesanosliterarios.blogspot.com.br/2010/06/poema-inedito-de-juan-carlos-onetti.html>. Acesso em 10 de fevereiro de 2017.

176) que, ao ser descrito pelo próprio sujeito por meio de autoacusações e rebaixamentos, leva o analista a enxergar que as piores características relatadas pelo doente¹¹ se referem não a ele mesmo, sujeito doente, mas ao objeto de amor. Freud (2010, p. 183) prossegue:

Portanto, a melancolia toma uma parte de suas características do luto, e outra parte da regressão, da escolha de objeto narcísica para o narcisismo. Ela é, por um lado, como o luto, reação à perda real do objeto amoroso, mas além disso é marcada por uma condição que se acha ausente no luto normal, ou que, quando aparece, transforma-o em patológico. A perda do objeto amoroso é uma excelente ocasião para que a ambivalência das relações amorosas sobressaia e venha à luz.

Tendo em vista as diferenças entre o estado de um sujeito enlutado e de um sujeito melancólico, propomos uma breve análise do poema de Juan Carlos Onetti ao qual chamaremos, por comodidade, “*No es a ti a quien hablo*”¹², tomando como base principalmente os aspectos que caracterizam o luto segundo a teoria freudiana: a questão da consciência da perda, do que se perdeu e da sensação de empobrecimento do mundo exterior pela ausência do objeto amado.

Transcrevemos integralmente o poema a seguir.

3. A escrita do luto

*No es a ti a quien hablo,
nuevamente en la noche,
al borde de su ancho azul de amortiguados ruidos,
la cabeza volcada sobre el filoso ruido de las venas,
hacia el distante gallinero de la orilla opuesta,
la lejana perrera,
una distante vía de trenes en el campo.
No es a ti;
no sólo a ti avanza mi voz,
nuevamente en la compacta gota de la noche
y qué distante zona del destino de mi voz es tu nombre.
Pero todo aquello tiene en esta hora ajena*

¹¹ Termo adotado pelo autor. Faz sentido seu uso, pois Freud vê a melancolia como uma patologia, como comentamos.

¹² Primeiro verso do poema.

*tu rostro como máscara;
su ceniza rellena con blandura
la gruta de pómulos en tu máscara;
su hueso frío brilla en tu dentadura;
su tenaz entraña apretada y mira en la cuenca de tus ojos.
Todo se apoya tras tu cara sin sentido
como un cansado hombre en una tapia
bajo esta noche con fecha de la tierra.
No a ti; pero sólo en tu oreja
izquierda y limpia halla mi palabra la cerradura justa que cede,
la trabajada forma de concha
donde caber y entrar.
No es a ti; no sólo a ti
ni tu nombre que masco sin sabor;
no al perfume remoto de tu espalda,
no al sonido más joven de tus tacos
entre hierros y voces de un piso ciudadano
ni en la calle vacía del barrio de los bancos
que nunca paseamos abrazados.
no a la forma resuelta y dolorosa de tu labio,
no a tus ciegas rodillas que hablo.
Detrás de tu cabeza atisban en sosiego
mi pregunta inútil
y tocan la playa las cosas secretas.
Es a ellas que hablo.
Sin poder darles más que un nombre y un orden,
designar las arenas, las luces y el ganado,
aludir al momento en que el sol dormía en la cortina,
la humosa lámpara o la esquina decidida de la mesa,
el pañuelo con lágrima y pintura,
o la caja alzada en silencio
o una muchedumbre que marchaba
y situar la muchedumbre en por ejemplo esta ciudad
o en un camino con polvo entre dos nombres.
Sólo atravesar los rotos de tu máscara
para clavar palabras del diccionario más allá
y murmurar encima de la anchura nocturna
que más allá de ti estaba la vida
y antes que tú, contigo, detrás tuyo
lo que ha quedado muerto por su edad,*

*lo que hacía la dureza de tus hombros,
el diámetro de tu pelo,
el tiempo de tu paso.
Siete palabras y un segundo de paz para que recuerde
la ola que bullía en tu sonrisa.*

Num primeiro plano de leitura, já de início, um eu-lírico encontra-se dirigindo sua enunciação a um interlocutor com quem tinha um relacionamento amoroso. O fim desta relação provoca no eu-lírico uma tristeza e um desconforto profundos, dada a quantidade de imagens que ligariam o sujeito ao seu objeto de amor, ou mesmo a sua exterioridade via objeto de amor, evocadas por meio de inúmeras e sucessivas negativas. É visível, pois, que há sofrimento por parte do eu-lírico pelo rompimento, mas há, também, a dor por ter a consciência do papel que o objeto de amor ocupava em sua existência: de mediador entre o sujeito amante e o mundo – e o que significa perdê-lo “*más allá de ti estaba la vida, y antes que tú, contigo, detrás tuyo*”.

Nesse sentido, é possível afirmar que este eu-lírico está em processo de luto, porque, por um lado, está plenamente consciente da perda e do significado dela e, por outro, está em estado de sofrimento pungente que se expressa tanto pela consciência da perda quanto da sensação de vazio que se instaura entre o sujeito e o seu arredor –justamente pela ausência do objeto de amor.

Nos primeiros sete versos¹³, as imagens convocadas pelo eu-lírico sugerem distanciamento –

*hacia el distante gallinero de la orilla opuesta
la lejana perrera
una distante vía de trenes en el campo*

- do objeto de amor, agora inacessível: “*nuevamente en la noche, /al borde de su ancho azul de amortiguados ruidos*”, e alguém a quem não chegam as confissões do eu-lírico.

Nos quatro versos seguintes, há uma insistência de, por um lado, negar a interlocução e, por outro, figurar distanciamento para marcar a impossibilidade de comunicação e de contato com o objeto de amor:

¹³ Faremos referência aos versos somente por número, pois o poema é formado por uma única estrofe.

*No es a ti;
no sólo a ti avanza mi voz,
nuevamente en la compacta gota de la noche
y qué distante zona del destino de mi voz es tu nombre*

Apesar da profusão de imagens que evocam a distância entre os sujeitos, estas se acumulam como um amontoado de experiências vazias, empobrecidas, ao menos, na percepção do eu-lírico.

A persistência do sujeito desejante em negar seu desejo se materializa no poema nas sucessivas negações do endereçamento de sua interlocução “*No es a ti a quien hablo/No es a ti;/ no sólo a ti avanza mi voz/No a ti*¹⁴; *No sólo a ti*¹⁵”. Essa negação que se desdobra parece indicar não só o contrário do que afirma negando – o eu-lírico, mas também uma espécie de exercício de sua consciência sobre o sofrimento: um trabalho de luto pelo qual se vai evidenciando a perda e sua implicação, desnudando os sentimentos do eu-lírico por meio de um processo metalinguístico, no texto - como reflexo, talvez, deste processo que é, justamente, o do luto. De acordo com Freud (1983, p. 129) em A negação, “a negação é um modo de tomar conhecimento do reprimido, na realidade já é um levantamento da repressão, mas naturalmente não a aceitação do reprimido. [...] Negar algo no juízo, no fundo significa: isto é uma coisa que eu preferiria reprimir”.

Nos versos subsequentes, de 12 a 17, o que era distante – o objeto de amor – retorna à posição de intermediário entre o sujeito e o mundo: “*pero todo aquello tiene en esta hora ajena/tu rostro como máscara;*”, no entanto, não mais como presença, mas, sim, como máscara. Esta imagem parece explicitar a natureza do sofrimento do sujeito que não mais tem seu objeto de amor, contudo não deixa de vê-lo como parte de sua conexão com o mundo. Essa conexão via máscara, agora, vem caracterizada pela carga de dor do eu-lírico:

*tu rostro como máscara;
su ceniza rellena con blandura
la gruta de pómulos en tu máscara;
su hueso frío brilla en tu dentadura;
su tenaz entraña apretada y mira en la cuenca de tus ojos*

¹⁴ Verso 21.

¹⁵ Verso 26

porque tudo aquilo que era e não mais é, entre os sujeitos, é visto pelo eu-lírico por figuras de não-presença, ou de marcas do que foi presente e já não é: cinza, osso, mandíbula (arcada dentária) – numa sorte de rastro que não se apaga.

*Todo de apoya tras tu cara sin sentido
como un cansado hombre en una tapia
bajo esta noche con fecha de la tierra*

versos 18 a 20, o eu-lírico confessa que sua relação com o mundo se dá por sua ligação com o objeto amoroso. Como não há mais a conexão inicial entre os sujeitos, o rosto sem sentido – a máscara? que não significa e/ou que não sente – é como um homem cansado que se sustém no batente de uma porta, talvez cansado da própria existência, ou pelo peso da idade da terra que em si comporta um sem-número de existências.

A confissão do sentimento prossegue com uma breve interrupção nas negações, evocando, agora, uma memória do corpo desejado como metonímia do objeto de amor e como alvo da interlocução perfeita:

*No a ti; pero sólo en tu oreja
izquierda y limpia
halla mi palabra la cerradura justa que cede,
la trabajada forma de concha
donde caber y entrar.¹⁶*

Aqui, porque não há negação do sentimento, não há lugar para a máscara; a imagem longínqua, quase espectral do objeto desejado forçada pelo trabalho do luto via negação é superposta pela imposição do rememorado, que dá forma ao que foi perdido material – uma orelha, parte de um todo, de um corpo – e simbolicamente – a comunicação, a sintonia perfeita; a completude para o processo de enunciação da palavra.

A força da memória se faz tão presente que se impregna até mesmo no esforço do eu-lírico de retomar a negação do amor – como trabalho do luto para que se direcione a libido,

¹⁶ Versos 21 a 25.

como nos diz Freud, a um novo objeto de amor - nos versos 26 a 32: o sujeito agora nega evocando a memória do convívio

*No es a ti; no sólo a ti
ni a tu nombre que masco sin sabor;
no al perfume remoto de tu espalda,
entre hierros y voces de un piso ciudadano
ni en la calle vacía del barrio de los bancos
que nunca paseamos abrazados.*

Nos versos seguintes, a sequência de negações se mostra imbuída do sofrimento reavivado pela memória do corpo:

*No a la forma resuelta y dolorosa de tu labio,
no a tus ciegas rodillas que hablo.
Detrás de tu cabeza atisban en sosiego
mi pregunta inútil
y tocan la playa las cosas secretas.¹⁷*

Aqui há uma interessante organização sintática e de verso que, numa primeira leitura, confunde o leitor e parece oferecer uma oração sem sujeito recuperável ou ainda um equívoco na concordância verbal:

*“no a **tus ciegas rodillas** que hablo.
Detrás de tu cabeza **atisban** en sosiego
mi pregunta inútil
y **tocan** la playa **las cosas secretas.**”*

O encadeamento dos versos cria uma ilusão de continuidade sintático-semântica: “*tus ciegas rodillas*” parece ser o sujeito do verbo *atisban*. Ao continuar a leitura, vê-se que “*Detrás de tu cabeza atisban en sosiego*”, na verdade, encabeça um novo período composto, também formado pelo último verso “*y tocan la playa las cosas secretas*”, cujo sujeito é “*las cosas*

¹⁷ Versos 33 a 37.

secretas”, o mesmo de *atisban*. Esse comentário, aparentemente trivial, põe em destaque o verso formado pelo sintagma nominal “*mi pregunta inútil*” que não parece fazer parte da significação geral do fragmento. Esse verso deslocado parece repetir o procedimento feito nos versos de 11 a 17 que já analisamos:

Pero todo aquello tiene en esta hora ajena
tu rostro como máscara;
su ceniza rellena con blandura
la gruta de pómulos en tu máscara;
su hueso frío brilla en tu dentadura;
su tenaz entraña apretada y mira en la cuenca de tus ojos.

“*Todo aquello*” é o sujeito do verbo *ter* (*tiene – tener*) e também do verbo *mirar* (*mira*) no último verso. O que está sublinhado, como nos versos anteriores, é o fragmento deslocado, uma sorte de reflexão metapoética do eu-lírico em busca da melhor imagem para representar o que deseja dizer. Para um leitor que não conhece tão bem a língua espanhola, o trecho que destacamos não parece tão deslocado até o último verso onde provoca uma estranheza. No entanto, é preciso explicitar que há em todo o poema a coexistência de dois pronomes possessivos relativos a diferentes pessoas do discurso, a saber: *tu*, como em “*tu rostro como máscara*”, indicativo de segunda pessoa do singular *tú*; e *su*, como em “*su ceniza*”/ “*su hueso*”, referente à terceira pessoa do singular *él, ella, usted*¹⁸, o que nos mostra que há duas relações, não só sintáticas, mas também de planos discursivos, digamos: a escrita do poema enquanto trabalho do luto e a escrita do poema enquanto trabalho estético – sem com isso querer dizer que tais planos estejam separados ou deslocados, pois ambos fazem parte do processo de elaboração pelo qual passa o eu lírico ante a perda do objeto de amor.

No verso 38, “*Es a ellas que hablo*”, o eu-lírico se refere a “*las cosas secretas*” do verso anterior, iniciando um terceiro momento de sua confissão-confecção poética: mediante numerosas afirmações e mesclando reflexão metapoética à reflexão sobre a perda, constrói a imagem poética de “*las cosas secretas*” a quem dirige, definitivamente, seu discurso

¹⁸ *Usted* é um pronome pessoal cuja conjugação se forma a partir do paradigma da terceira pessoa do singular *él* e *ella*, pois é, ao mesmo tempo, um pronome de tratamento que denota formalidade. Seu uso discursivo e pragmático, entretanto, se dá como de segunda pessoa – a quem se dirige a palavra, o destinatário da mensagem, segundo a estrutura comunicacional de Jakobson (1970, p. 123).

[Es a ellas que hablo.]
Sin poder darles más que un nombre y un orden,
designar las arenas, las luces y el ganado,
aludir al momento en que el sol dormía en la cortina,
la humosa lámpara o la esquina decidida de la mesa,
el pañuelo con lágrima y pintura,
o la caja alzada en silencio
o una muchedumbre que marchaba
y situar la muchedumbre en por ejemplo esta ciudad
o en un camino con polvo entre dos nombres.

Sem nunca dizer o que entende por “*las cosas secretas*”, o eu-lírico tampouco as nomeia ou ordena, pois simplesmente as enumera caoticamente, sem dar um sentido qualquer que não seja o do rememorado. Novamente, o convívio é o espaço eleito da memória, mas indefinido enquanto espaço das coisas secretas sobre as que não se precisa nada. Neste fragmento, como nos versos 2 a 7, 13 a 17, 26 a 31, além dos 52 a 56 que ainda não comentamos, há um predomínio do sintagma nominal sobre os verbais, criando uma certa estaticidade nas ações, mesmo as rememoradas, para dar lugar à escrita do poema – o trabalho estético de reflexão poética -, agora, como extensão do trabalho do luto e, num só tempo, extensão gráfica na página.

Nos dez versos finais, essa associação da escrita do poema com(o) a escrita do luto tornar-se-á mais clara, quase um imperativo para o eu-lírico, à medida que ele se dá conta de que, na verdade, não lhe serve mais ordenar ou nomear “*las cosas secretas*” porque elas, enquanto tais, na relação com o objeto de amor, não são acessíveis pelo raciocínio ou pela lógica que lhes quer dar via consciência. O que lhe resta agora como alternativa diante das possibilidades mínimas é

Sólo atravesar los rotos de tu máscara
para clavar palabras del diccionario más allá
y murmurar encima de la anchura nocturna
que más allá de ti estaba la vida

seguir, enlutado, mas escrevendo, elaborando a dor em busca do que há para além da lembrança do que foi, dos rastros representados pela máscara. O sofrimento em aceitar que essa busca pode, por um tempo ser vã, é grande, porque o sujeito carrega a sensação que “*la*

vida”, o que se busca, e afirma existir, para além do objeto de amor está “(y) *antes que tú, contigo, detrás tuyo*”.

Uma vez mais, o eu-lírico lança mão da estratégia de deslocamento de sentido de alguns versos a partir da extensão do trabalho do luto pelas imagens poéticas, criando, de novo, ambiguidade sintático-semântica pelo encadeamento dos versos:

*Sólo atravesar los rotos de tu máscara
para clavar palabras del diccionario más allá
y murmurar encima de la anchura nocturna
que más allá de ti estaba la vida
y antes que tú, contigo, detrás tuyo
lo que ha quedado muerto por su edad,
lo que hacía la dureza de tus hombros,
el diámetro de tu pelo,
el tiempo de tu paso.*

“*la vida que estaba más allá de ti y antes que tú, contigo, detrás tuyo*” como equivalente e relacionado a “*lo que ha quedado muerto por su edad/lo que hacía la dureza de tus hombros*” ou a possibilidade de toda o trecho grifado ser completo do verbo murmurar, ainda que não haja paralelismo encabeçado pelo pronome relativo que na abertura de uma subordinada substantiva objetiva direta:

*y murmurar [encima de la anchura nocturna
que más allá de ti estaba la vida
y antes que tú, contigo, detrás de ti]
lo que ha quedado muerto por su edad,
lo que hacía la dureza de tus hombros,
el diámetro de tu pelo,
el tiempo de tu paso.*

De qualquer modo, a ambiguidade nos parece outro recurso textual para expressar o processo do luto, se não, ao menos, que se depreende dele. Por mais consciente que possa estar o sujeito em seu estado de luto, como qualquer ser humano, ante a dor da perda, vê-se perdido, sem chão e sem possibilidade, por vezes, de um “*más allá*” na ausente do objeto de amor. Segundo Tania Rivera (2012, p. 235), o eu é “tributário da perda do objeto” e “se constitui apartado de si

mesmo, e pode mais ou menos facilmente voltar a se ‘situar’ no outro, exercitando suas identificações plurais”.

Aparentemente ciente dessas vicissitudes, o eu-lírico encerra sua confissão-confecção poética com os seguintes versos

*Siete palabras y un segundo de paz para que recuerde
la ola que bullía en tu sonrisa.*

apostando na ambiguidade: pelo do verbo recordar sem sujeito explícito – há uma coincidência entre as desinências de primeira e terceira pessoas do singular no presente do indicativo para esse verbo – e no desejo de paz que pode tanto ser realizado justamente pelo que a lembrança descrita no verso seguinte traz à tona; ou pela renúncia última ao objeto de amor após a derradeira evocação rememorativa.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo a leitura que empreendemos do poema “*No es a ti a quien hablo*”, de Juan Carlos Onetti, o eu-lírico ao enunciar a um interlocutor, ao mesmo tempo negando sua ação e sua intenção, produz um discurso poético - no âmbito da criação e do trabalho com a materialidade das palavras – e simultaneamente desvela um trabalho de elaboração de uma perda – processo de luto – que para Freud é consciente e natural.

Intentamos destacar, por um lado, o papel da negação como estratégia intelectual de reprimir o que não se quer revelar, mas que, para Freud, é justamente afirmar; e, por outro lado, a função poética, se se pode assim chamar, da negação, no texto, enquanto propiciadora de criação de imagens ora de distanciamento, ora de aproximação, via imagens de decomposição e restos ou de convivência cotidiana evocadas pela memória.

Assim, o poema enquanto objeto estético e como forma buscada pelo poeta, a princípio podia ser vista apenas como arte – como representação de um recorte do que comumente se chama realidade, para alguns; ou como criação de um universo autônomo com certas conexões com essa realidade, para outros – mas que em sua forma e em seu conteúdo traz a voz de uma subjetividade, neste caso, enlutada, exercendo a difícil tarefa do exame de realidade como parte

do trabalho do luto. Ou, nas palavras de Rivera (2012), na esteira de Freud: “A arte não nos poupa as impressões mais dolorosas, e no entanto pode ser vivida como um deleite superior [...] Tal gozo talvez seja o sinal incontestado de que houve transmissão de algo tão doloroso quanto ‘verdadeiro’. Entre dor e deleite, de fato [...] se trama em nossa vida alguma ‘verdade’ e alguma beleza.”

REFERÊNCIAS

ARNAIZ, M. La poética de Juan Carlos Onetti a través de sus artículos periodísticos. *Revista MONTEAGUDO n° 14*, 2009. Em: <http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/105781>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

BENEDETTI, M. (1974). Onetti y la aventura del hombre. Em: <http://www.literatura.us/onetti/benedetti.html>. Acesso em 30 de setembro de 2017.

CARONE, M. (1983). ‘A negação’: um claro enigma para Freud. *Revista Discurso, n° 15*. Em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/issue/view/3145>

FRANCESE, F. A. Onetti poeta. *Revista eletrônica Escaramuza*. Em: <https://www.escaramuza.com.uy/poesia/item/onetti-poeta.html>. Acesso em 15 de novembro de 2017.

FREUD, S. Luto e melancolia. In: _____. *Obras completas. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)* (Vol. 12). (P. C. Souza, Trad.) São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

MATTALÍA, S. *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*. Londres: Tamesis Books, 1990.

_____. *Onetti: una ética de la angustia*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2012.

ONETTI, J. C. *Obras completas. Volume III: Cuentos, artículos y miscelánea*. Barcelona: Galaxia de Gutenberg, 2009.

RIVERA, T. Entre dor e deleite. *Novos estudos CEBRAP, n° 94*, novembro de 2012. Em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002012000300016>

VERANI, H. *Onetti: El ritual de la impostura*. Montevideo: Trilce, 2009.

_____. *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009.

Recebido em 15/11/2017.

Aceito em 19/12/2017.