



Gracia César fora de foco: a protagonista oculta em “O inferno tão temido”, de Juan Carlos Onetti¹

Gracia César out of focus: the hidden protagonist in Juan Carlos Onetti's "So feared a hell"

Renata Fonseca Wolff²

orcid.org/0000-0003-4839-4398

renata.wolff@edu.pucrs.br

Recebido em: 30 jul. 2019.

Aprovado em: 13 set. 2019.

Publicado em: 7 abr. 2020.

Resumo: O presente artigo tem como objetivo examinar elementos estruturais do conto “O inferno tão temido”, do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, e investigar a forma como esses elementos conduzem à centralidade da personagem Gracia César para essa narrativa. Tendo como base a pesquisa bibliográfica relativa à teoria geral do conto enquanto gênero e a estudos teóricos dessa obra em particular, o artigo analisa suas categorias de enredo, temas, personagens, narrador e focalização, concluindo que a articulação desses dispositivos corrobora a personagem feminina como protagonista oculta, ao mesmo tempo diluída e enfatizada pelo oscilante distanciamento narrativo com que é observada ao longo do conto.

Palavras-chave: Juan Carlos Onetti. O inferno tão temido. Gracia César. Personagem central. Protagonista oculta.

Abstract: This paper aims at analyzing structural elements of the short story “So feared a hell”, by Uruguayan author Juan Carlos Onetti, and investigating how such elements lead to the centrality of the character of Gracia César in that narrative. Using as a basis bibliographic research pertaining to the general theory of the short story as genre and to theoretical studies of that piece of work in particular, the paper analyzes its categories of plot, themes, characters, narrator and focalization. It is concluded that those components are articulated in a manner that supports the female character as hidden protagonist, at once diluted and emphasized by the swaying narrative distance with which she is perceived throughout the story.

Keywords: Juan Carlos Onetti. So feared a hell. Gracia César. Central character. Hidden protagonist.

Introdução

O conto “O inferno tão temido” do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, padrinho oculto e inquietante da literatura latino americana³, publicado em 1957, 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, bastanos 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



Artigo está licenciado sob forma de uma licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS, Brasil.

³ 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 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).

mais admiráveis contos surgidos no século XX, em qualquer língua" (VARGAS LLOSA, 2009, p. 132-133).

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 e até sua morte em 1994. 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 (ONETTI, 1976).

Na segunda entrevista, para o programa "Encuentros con las letras", um dos jornalistas introduziu "O inferno tão temido" (também apontado como o melhor dos contos de Onetti, na visão particular do entrevistador) para posicionar a personagem de Gracia César, embora não a mencione por nome, como sendo "indubitavelmente" central, porém relegada a um segundo plano, e 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).

De fato, o ato vingativo consubstanciado na remessa das fotografias por Gracia César a Risso

(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; nesse sentido, ela move a ação. O que o presente artigo se propõe a fazer é perquirir de como se articula, de forma oculta e difusa, a centralidade da personagem de Gracia para o conto.

Para tanto, nos utilizamos do método de pesquisa bibliográfica de autoras e autores que estudaram os elementos estruturais do conto como gênero literário e especificamente d'"O inferno tão temido" como obra singular, bem como entrevistas do autor. Serão analisados seu enredo, temas, personagens, e focalização/narrador adotados, concluindo-se pela presença de uma protagonista obscura na obra em exame.

Nosso objetivo é de que o trabalho venha inserir uma camada de apreciação teórica a esse que, sem receio de grandiloquência vã, podemos classificar como o maior dos contos de um dos maiores autores da literatura latino-americana, e contribuir com o fornecimento de elementos adicionais para o aprofundamento de sua leitura e apreensão.

1 Enredo e temas

O enredo de "O inferno tão temido" pode ser resumido como segue: Risso, jornalista do *El Liberal*, 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 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, esse comete suicídio.

De outra parte, a sumarização assim linearizada das ações externas acaba por dissimular o jogo de ambivalências que constitui a riqueza do conto e que se organiza para formar sua unidade dramática. 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.

De acordo com Alejandro José López Cáceres (2009), embora se reproduzam no conto as coordenadas principais da história original, inclusive a gradação da represália com o envio das fotografias a círculos cada vez mais entranhados no afeto de Risso, Onetti sabe da importância de realçar seus elementos mais escuros, menosprezando as explicações simplistas e adentrando uma exploração da crueldade. Essa sublimação do episódio comezinho para um tema excepcional, por intermédio da consciência criativa do bom contista, é estabelecida por Julio Cortázar ao analisar o gênero:

O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu tema, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico, como ocorre em tantas admiráveis narrativas de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica. Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.

[..]

Pensem nos contos que não puderam esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto. E esse homem, que num determinado momento escolhe um tema e faz com ele um conto, será um grande contista se sua esco-

lha contiver - às vezes sem que ele o saiba conscientemente - essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana (CORTÁZAR, 2006, p. 152-155).

Assim, subjacente ao enredo de "O inferno tão temido" está a profundidade dos seus temas – o amor possessivo e torto; a massacrante imposição de códigos sociais de conduta; a perversão das relações íntimas; a inocência violada; o instinto de vingança; a soberba, obscenidade e crueldade; enfim, a natureza humana em sua dimensão mais abjeta –, que remetem a recônditos da alma humana e cuja força de abordagem decorre da contenção e da delicada dança, dir-se-ia quase um *chiaroscuro* discursivo, sobre a linha entre o que é aclarado e o que não é, conferindo a tais temas uma qualidade impalpável análoga à que se encontra na figura da própria personagem de Gracia César.

Vargas Llosa (2009, p. 133), ao estudar a obra, também atenta para a conversão de uma "ocorrência provavelmente banal e vulgarmente melodramática" no drama transcendental com que se deparam as personagens, propondo 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. Acrescenta Vargas Llosa (2009, p. 139) que a soberba maestria com que está contada a pequena tragédia contém, como uma semente, a visão mais sombria da condição humana.

Por sua vez, Alonso Cueto (2009, p. 50) declara que "poucas histórias exploraram com mais minúcia a crueldade e a ambiguidade do amor". 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". José Sánchez Reboredo (1972, p. 602-603) identifica pontualmente os temas centrais do conto, os quais atribui também à obra de Onetti

como um todo: o homem como um ser frustrado, derrotado ou traído; a tentação do suicídio como solução; o ódio unido ao amor; a vingança como sintoma de preocupação ou lealdade; protagonistas que são observados, analisados, julgados, frequentemente mal compreendidos, e que pouco se comunicam com os demais; e, finalmente, a inevitabilidade do futuro e a inutilidade das decisões.

Claro está de tais elementos que "O inferno tão temido" se situa firmemente na tradição do conto moderno. A fragmentação narrativa, em oposição ao modo clássico de narrar — entendido este como o desenvolvimento linear do conflito até o desfecho que traz a resolução final, e a consideração do mundo como um todo a partir de um ponto de vista fixo —, bem como a relativização da importância do enredo em si, é marca dessa modernidade, como aponta Nádia Battella Gotlib:

O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do *enredo* que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas... Pelo próprio caráter deste enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros...
[...]

O teórico, contista e professor de literatura Sean Q'Faolain reconhece mudança na *natureza* do incidente, do argumento, do enredo: passa-se a uma aventura da mente, ao *suspense* emocional ou intelectual, ao *suspense* mais estranho, ao clímax a partir de elementos interiores da personagem, ao desmascaramento do herói não mais pelo vilão e sim pelo autor ou pelo próprio herói (GOTLIB, 1990, p. 17-18, grifo da autora).

Entretanto, ainda que fragmentária em seu conteúdo e apresentação, a narrativa encerra uma unidade dramática, elemento essencial ao gênero do conto, conforme identificado por Massaud Moisés (2006, p. 40-41): há um único conflito, ou uma única ação, e os ingredientes galvanizam-se nessa direção. Nessa estruturação de componentes para um mesmo escopo, o de provocar no leitor uma única impressão — a "unidade de efeito" a que se refere Edgar Allan Poe (1999) como propósito da narrativa curta —, também se inserem as personagens,

instrumentos da ação, que se apresentam em número reduzido — pelo âmbito estreito em que se movimentam — e que, contudo, dispõem-se em ao menos duas, na medida em que, ainda que uma avulte como protagonista, não prescinde de outra que participa direta ou indiretamente na formulação do conflito e da tensão dialética que sustenta a história (MOISÉS, 2006, p. 41-50). Com isso passamos a essas personagens principais.

2 Personagens principais

O protagonista de "O inferno tão temido", assim entendido formal e ostensivamente, é Risso, herói moderno, vale dizer, solitário, individualista, em crise, nutrindo desesperado ceticismo para com o mundo que o rodeia, ao qual é indiferente à beira da alienação, salvo pelas âncoras da atividade jornalística e da filha pequena. Recém-viúvo, ele cobre as corridas de cavalos, mora em uma pensão e, na visão de Aurora M. Ocampo (2001, p. 79-80), é "um animal de costumes, estático e repetitivo" (e, acrescentamos, melancólico; em suma, retomando Ocampo, "característico personagem onettiano"), que se limita a "repetir fórmulas vazias". Vargas Llosa (2009, p. 133-134) tece observações semelhantes, localizando Risso como representante de um mundo de gente (de Santa María e da redação do *El Liberal*) cinza e medíocre, de curtos horizontes, roída pela frustração e pela rotina, e comenta que mesmo suas crônicas hípicas são fartas em lugares-comuns e vaidosas afirmações autorreferentes.

Risso é a vítima das fotografias e, mediatamente, do golpe final desferido contra sua filha pequena, o que o conduz ao suicídio; e no entanto não é uma vítima insuspeita, pois 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 Risso não está em rejeitar Gracia, mas sim em, ao fazê-lo, violar o pacto de amor que até então fizera, de que nada jamais interferiria no relacionamento, proferida 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"⁴ (ONETTI, 2006, p. 189) – durante tempos mais felizes e tranquilos do enamoramento, e que contudo ele abandona tão facilmente, deixando transparecer a falsidade da promessa e a verdadeira natureza possessiva e condicional do seu amor pela atriz.

É de ressaltar, porém, que Risso experimenta uma epifania – na teoria de Gotlib (1990, p. 28), um último estágio da tentativa de ajuste de um foco ao objeto, pelo sujeito – 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".

Assim como ocorre com as outras personagens, Risso é percebido mais por suas ações, externas e internas, do que por descrições pormenorizadas, às quais Onetti não recorre, restringindo-se a dotar suas personagens, nos termos usados por Cáceres (2009), a algumas particularidades significativas – são exemplos a "sempre lustrosa e triste gravata de luto" (ONETTI, 2006, p. 187), o "rosto carrancudo e apaixonado, o chapéu sebento abandonado na cabeça, o grande corpo indolente que ele começava a deixar engordar" (ONETTI, 2006, p. 189). Ocampo não apenas destaca que as personagens de Onetti são reveladas em sua mais profunda interioridade a partir de seus atos e condutas como estabelece um vínculo entre essa revelação e as camadas de realidade na obra, afirmando que a realidade em Onetti não é apenas a externa, de que nos fala a ciência e a razão, mas sim esse outro mundo obscuro, infinitamente mais importante para a narrativa do uruguaio do que o anterior (OCAMPO, 2001, p. 76).

Tal característica, registre-se, não é exclusiva à técnica de Onetti; Moisés (2006, p. 58) discerne a descrição ligeira das personagens, em pinceladas identificadoras, como atinente ao gênero conto, pois este é centrado na situação criada pelo embate entre elas e não em um retrato completo de suas figuras. Ainda de acordo com esse teórico, as personagens se distinguem pelo contorno dramático ou psicológico, enquadrado numa situação única, irrepitível, e a explicação para esse comedimento na pintura dos componentes humanos reside no fato de que o seu ritmo, acelerado, infenso às pausas, e afeiçoado ao dinamismo, não sugere maior demora na descrição. Enquanto não ignora a complexidade das personagens do conto, Moisés estabelece sua apresentação como um recorte de seu caráter, retratado em um instante dramático:

Ainda em conseqüência das unidades que governam a estrutura do conto, as personagens são esféricas ou planas, segundo a conhecida classificação proposta por E. M. Forster (*Aspects of the Novel*, 1927), discriminada mais adiante, no capítulo do romance. O autor, focalizando-as no lance mais dramático de sua existência, imobiliza-as no tempo, no espaço e nos traços de personalidade. Em vez de crescerem no decurso da narrativa, como as personagens de romance, oferecem uma fatia de seu caráter, no geral a mais relevante, como que à luz do microscópio: o conto lembra uma tela em que se representasse o apogeu de uma situação dramática. O convívio com as personagens dum conto dura o tempo da narrativa: terminada esta, o contato se desfaz, visto que a "vida" dos protagonistas está encerrada no episódio que constituía a matriz do conto. O intercâmbio rompe-se no desfecho pelo fato de a existência das personagens não apresentar mais espaço à imaginação do autor e do leitor: com o epílogo, suspende-se o trânsito da fantasia, ou da contemplação do instante dramático que o conto focaliza (MOISÉS, 2006, p. 51).

A mesma economia de caracterização vemos destinada à outra personagem, Gracia César, por vezes antagonista, por vezes deuteragonista de Risso na vida e no relacionamento. Dela, jovem atriz da cooperativa teatral *El Sótano*, sabemos que "atravessara, virgem, dois noivados – um diretor, um ator", tem pele branca e cabelos negros

⁴ Esta tradução, assim como a de todos os demais trechos d'"O inferno tão temido" transcritos neste artigo, foi extraída de ONETTI, Juan Carlos. 47 contos / Juan Carlos Onetti. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

e compridos, e mantém grande controle do uso das mãos, voz e rosto. Vargas Llosa (2009, p. 134) defende que o casal pertence ao mesmo pequeno mundo provinciano e que Gracia parece uma figura de segundo plano na companhia de teatro, alguém que nunca se destacará, que permanecerá sempre nos papéis médios já alcançados. Tomando posição distinta, Cueto (2009, p. 46-48) afirma que Gracia habita um universo essencialmente diverso ao de Risso: este vive do jornalismo, da linguagem realista que registra a verdade sem inventá-la, e sequer frequenta o teatro onde atua a esposa; Gracia é uma atriz, vive da ilusão dos palcos e jamais renuncia à representação, mormente quando se lança à revanche ritualística das fotografias, papel que desempenha para um único espectador. O mesmo autor indica que a introdução da filha de Risso marca a relação deste com o concreto, a paternidade, a responsabilidade, a família, "marcas da realidade que Gracia César, atriz consumada, nunca aceitou" (CUETO CABALLERO, 2009, p. 50).

Ocampo (2001, p. 79-80) também 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" (OCAMPO, 2001, p. 79): 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.

A ambiguidade da narrativa se estende às suas personagens. Conforme aprecia Sánchez Reboledo (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.

Mais do que isso, diversos teóricos localizam nos atos retaliatórios de Gracia uma elaborada e torpe demonstração de amor: nesse sentido Cáceres (2009), que reconhece o ódio como motor desses atos, porém ressalta ser inegável que Risso lhe importa em um grau supremo, muito próximo ao amor. E 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 Risso 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. Por fim, e reconhecendo que se trata de detalhe biográfico e extraliterário, o próprio Juan Carlos Onetti relatou, nas duas entrevistas televisivas que citamos a título introdutório, que, após diversas tentativas iniciais fracassadas, somente logrou produzir o conto a partir da sugestão de sua esposa, Dorothea Muhr, para que o escrevesse como uma história de amor; Onetti reafirmou aos entrevistadores tratar-se de um conto de amor.

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 significativo que reside nessa personagem e não no protagonista Risso:

[...] Quando nos aproximamos para esquadriñar 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 ninfomaniaca, 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).

3 A centralidade difusa de Gracia César: vozes narrativas e focalização

O que, em nosso sentir, se evidencia do estudo aqui empreendido é que Gracia César é a personagem que verdadeiramente move a ação do conto; não apenas é sua 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" (ONETTI, 2006, p. 189); o esforço para aprender a "diferenciar os

estados de ânimo pelos odores" (ONETTI, 2006, p. 189), 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.

Ocampo (2001, p. 81) chega a afirmar que Risso 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 Risso 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.

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).

Por conseguinte, ante a força motriz e dramática que representa para a narrativa, bem como o conflito (segundo apontado por Vargas Llosa) que oculta e concentra em si, identifica-se e reforça-se a posição de Gracia César como personagem central do conto, ainda que deslocada, cedendo o protagonismo formal a Risso. Apesar da sua centralidade, Gracia permanece distante e obscura; veja-se que, na ação principal e imediata do conto (a sucessão de fotografias), Gracia sequer está fisicamente presente, e sim retirada em turnê. Nessa coordenada temporal do conto (a outra corre paralela a essa e narra os acontecimentos passados do relacionamento), a atriz somente é vista, pelo marido e pelo leitor, nas fotografias.

Mais do que a distância espacial, o afastamento é operado pela alternância de modalidades e vozes narrativas – registre-se que Moisés (2006, p. 66) discerne o ponto de vista, ou ângulo visual, como elemento de especial

importância na estrutura ficcional. De início, a focalização narrativa é interna em terceira pessoa, aparentemente fixa em Risso – isso a seguir-se a nomenclatura adotada por Gérard Genette (1995); na classificação de Norman Friedman (2002), chamaríamos o narrador de onisciente seletivo:

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". Tal circunstância sugere a transição para uma focalização interna em primeira pessoa (GENETTE, 1995), ocupando a posição de eu-testemunha (FRIEDMAN, 2002), 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 [...]"), 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 Maria" 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. E mesmo assim nos parece que essa oscilação na tipologia do narrador e esse afastamento (inclusive o geográfico) em nada prejudicam o protagonismo difuso da personagem; pelo contrário, cumprem funções narrativas que vêm a reforçá-lo.

O primeiro propósito do distanciamento é que ele viabiliza a sutileza que evita as armadilhas do melodrama e da obscenidade, à espreita da ficção como legado da anedota original. Assim aponta Jorge Ruffinelli (2010) quando este aprecia a adaptação cinematográfica de "O inferno em tão temido" pelo diretor Raúl de la Torre em 1980: "Agradecemos ao filme por reproduzir, em seu meio, um dos rasgos realmente valiosos do conto de Onetti: a eliminação do melodrama, em que pese a atmosfera de derrota pessoal de Risso desse espaço a se incorrer nele, e em abundância". Mario Benedetti identifica no conto a "mais árdua qualidade da obra artística: a que se levanta a partir do desagradável, do abjeto" (BENEDETTI, [19--]), advertindo que, "se a obra não chega a ser uma obra-prima, se converte automaticamente em imundície. A façanha de Onetti é ter salvo seu tema deste último inferno, tão temido" (BENEDETTI, [19--]). Sánchez Reboredo reforça essa visão:

Onetti não enfatiza os episódios mais tensos, mais propícios à compaixão ou ao pranto. Retira deles – convertendo-os em dizeres escutados de passagem em acontecimentos triviais – esse sabor melodramático que poderia ter (e de nenhuma maneira tem) um argumento tão propenso a um tom trágico de tango portenho (SÁNCHEZ REBOREDO, 1972, p. 606).

A segunda função do distanciamento narrativo,

corolário da primeira, é que 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, e por isso instigante. 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. Isso só vem acentuar seu fascínio, ainda que por vezes mórbido.

Vargas Llosa (2009, p. 140) observa que "Assim como o leitor, Risso não sabe como é a Gracia César que envia as fotografias. E, então, a inventa [...]". Na mesma linha, Cueto (2009, p. 46 e 48) localiza as fotografias em uma "zona de pesadelo" na mente de Risso, criada por Gracia, substituindo a comunicação verbal entre ambos. 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).

A terceira e última, e mais relevante, função empreendida pela técnica do afastamento narrativo é a verossimilhança que isso empresta às atitudes extraordinárias de Gracia, o que garante à personagem permanecer convincente e, por extensão, também o conto (pois, como vimos, este se centra nela). Até certo ponto, é o não saber ao certo, o imaginar, que faz-nos acreditar

que Gracia César e sua surpreendente revanche sejam não apenas possíveis, mas compreensíveis.

Quanto a esse aspecto, nos aproximamos de Vargas Llosa (2009, p. 137-140) – ressaltando que esse autor vê a ficção em si, advinda das fotografias, e não Gracia, como a verdadeira protagonista da obra –, segundo o qual a distância 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” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 140). O mesmo autor caracteriza as mudanças de narrador como por vezes muito velozes, mas alternadas “com muita descrição, 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, 2009, p. 139). 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.

Nesse panorama, dir-se-ia que o mesmo distanciamento que ofusca a figura de Gracia César é, de forma ambivalente (retomando e espelhando o jogo de ambivalências presente em tantos aspectos do conto), o recurso narrativo que garante em definitivo a sua consistência ficcional e sua firme posição como personagem central em “O inferno tão temido”. Segundo Vargas Llosa (2009, p. 141), “essa é a Gracia César que fica na memória do leitor: uma silhueta que se dilui ao longe”. Completaríamos da seguinte maneira: ao diluir-se, ocupa, de forma difusa mas não menos contundente, o espaço ficcional do conto e o imaginário do leitor com uma potência raras vezes encontrada na literatura.

Encerramos com uma reflexão que remete ao gênero em si. Vargas Llosa (2009, p. 139) exalta o estilo “eficazmente funcional da primeira à última linha” que parece “desaparecer no que narra, o supremo êxito de uma ficção: não parecer escrita e sim ocorrida, vivida”. Essa é uma derradeira

demonstração do quanto é paradigmática a obra em estudo, construindo com absoluta excelência a “forma esférica” do conto proposta por Julio Cortázar (2006, p. 152-155), com quem Onetti mantinha amizade, e que cita como sendo de uma “lucidez impecável” o conselho de Horacio Quiroga: “Conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, das quais pudeste ter sido uma. Não há outro modo para se obter a vida no conto”.

Juan Carlos Onetti deu vida a Gracia César, e Gracia César dá vida a “O inferno tão temido”; mesmo ao longe, diáfana sob a lente narrativa, Gracia é imortal.

Considerações finais

Uma obra ficcional da estatura de “O inferno tão temido”, 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 obra.

Entendemos que a análise que empreendemos dos elementos constitutivos do conto e suas articulações – seu enredo e os temas subjacentes, os personagens principais, o narrador e a focalização –, fundamentada na pesquisa bibliográfica de teóricos do conto enquanto gênero e da obra específica de Juan Carlos Onetti, conduzem à verificação da hipótese proposta: a marcada centralidade da personagem feminina, Gracia César, pela autenticidade de suas atitudes (suspensão, para este fim, o juízo moral sobre seu conteúdo), por ser a força intrínseca que precipita e mantém a ação dramática, pelo conflito interno oculto que dela se infere.

Identificamos, ainda, que o distanciamento narrativo com que Gracia é abordada, em virtude de como se organizam especialmente o narrador e a focalização, obscurece essa centralidade, em uma camada superficial, e contudo é o que assegura verossimilhança à personagem e reforça seu protagonismo oculto.

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

BENEDETTI, Mario. Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre. 19---. Tradução livre. Disponível em: <https://www.literatura.us/onetti/benedetti.html>. Acesso em: 29 jul. 2019.

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. <https://doi.org/10.35376/10324/4546>

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/revista-52-esp.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2019. <https://doi.org/10.18411/a-2017-023>

CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em 30 jul. 2019. ISSN: 0103-9989. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. Lisboa: Vega, 1995.

GOTLIB, Nadia Battella. Teoria do conto. São Paulo: Ática, 1990.

LLOSA, Mario Vargas. Viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti. Tradução livre. Montevideo: Ediciones Santillana, 2009. <https://doi.org/10.25025/perifrasis20101108>

MOISÉS, Massaud. A criação literária: prosa 1. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

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: 12 fev. 2020. <https://doi.org/10.34096/riice.n43.5497>

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/alacarta/videos/encuentros-con-las-letras/encuentros-letras-juan-carlos-onetti/2849983/>. Acesso em: 11 fev. 2020.

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

POE, Edgar Allan. Poemas e Ensaios. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf. Acesso em: 30 jul. 2019.

RUFFINELLI, Jorge. 1980: El inferno tan temido. Nuevo Texto Crítico, Stanford, v. 23, n. 45-46, p. 234-235, 2010. Tradução livre. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1353/ntc.2010.0040>. Acesso em: 12 fev. 2020. <https://doi.org/10.1353/ntc.2010.0040>

SÁNCHEZ REBOREDO, José. "El inferno tan temido", de Juan C. Onetti. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, n. 261, p. 602-610, marzo de 1972. Tradução livre. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-inferno-tan-temido-de-juan-c-onetti/>. Acesso em: 30 jul. 2019. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1992.5121>

Endereço para correspondência

Renata Fonseca Wolff

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av. Ipiranga, 6.681, prédio 8, sala 403

Partenon, 97010-082

Porto Alegre, RS, Brasil

Renata Fonseca Wolff

Mestranda em Escrita Criativa no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, Porto Alegre, RS, Brasil). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).