

ANTÔNIO DAVIS PEREIRA JÚNIOR

GLOSAS E SILÊNCIO EM JUAN JOSÉ SAER

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate.

Campinas
Junho de 2006

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

P414g

Pereira Júnior, Antônio Davis.

Glosas e silêncio em Juan José Saer / Antônio Davis Pereira Júnior. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.

Orientador : Miriam Viviana Gárate.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Saer, Juan José, 1937- - Crítica e interpretação. 2. Saer, Juan José, 1937-. Glosa. 3. Literatura argentina - História e crítica. 4. Circularidade narrativa. 5. Personagens. I. Gárate, Miriam Viviana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Cecilia Olmos

Prof. Dr. Luis Carlos Dantas

Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas (suplente)

Profa. Dra. Inés Cárcamo de Arcuri (suplente)

Agradeço a

Miriam Viviana Gárate

Ana Cecilia Olmos
Luis Carlos Dantas

Danilo Abdalla de Paiva
Denise Bértoli Braga
Kátia Araújo
Liliane Negrão
Livia Grotto

Marcus Vinicius da Silva
Pablo Simpson

Ricardo Gaiotto de Moraes
Rubiana Barreiros

Simone Cristina Mendonça de Souza
Thaís de Mattos Albieri
Verónica Bulacio

meus pais – Ângela & Davis

Marcelo Bosso

Esta pesquisa contou com o auxílio financeiro
da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

RESUMO

A presente Dissertação tem como objetivo perscrutar uma série de recorrências características da obra do escritor argentino Juan José Saer – que, em última instância, são reveladoras do sistema temático normativo a que ela se submete, descrito pelo próprio autor como “*el eterno retorno de lo idéntico*” –, para, a partir delas, analisar que papel têm as personagens para a delineação do perfil de um determinado sujeito discursivo a que o texto dá forma, responsável, em grande medida, por propiciar seu assentamento sob o domínio do idéntico e a égide da repetição.

A análise, embora se volte para o delineamento dos diferentes momentos da trajetória da obra, bem como para outros textos do autor, centra-se no romance *Glosa*, publicado em 1986.

ABSTRACT

The objective of the following Dissertation is to investigate a series of typical recurrences in the work of the Argentinian writer Juan José Saer – which reveals its strong thematic regularity, described by the author himself as “*el eterno retorno de lo idéntico*” – and to analyse the role played by the characters on the outline of the profile of a specific subject of discourse shaped by the text, responsible for its setting under the domains of the identical and its characteristic sense of repetition.

The analysis, though aimed at the outline of the course of his work, as to author’s other texts, focuses on the novel *Glosa*, published in 1986.

GLOSAS E SILÊNCIO EM JUAN JOSÉ SAER

*Fui al río, y lo sentía
cerca de mí, enfrente de mí.
Las ramas tenían voces
que no llegaban hasta mí.
La corriente decía
cosas que no entendía.
Me angustiaba casi.
Quería comprenderlo,
sentir qué decía el cielo vago y pálido en él
con sus primeras sílabas alargadas,
pero no podía.*

*Regresaba
– ¿Era yo el que regresaba? –
en la angustia vaga
de sentirme solo entre las cosas últimas y
secretas.
De pronto sentí el río en mí,
corría en mí
con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río!*

Juan L. Ortiz

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, 7

1. O ETERNO RETORNO DO IDÊNTICO, 15

- I. “*Una concesión pedagógica*”: breve itinerário pela biografia saeriana, 15
- II. A narração-objeto, 18
- III. A configuração do lugar: a “*zona*”, 23
- IV. Um buraco negro no texto, 28
- V. Deslocando-se pelas redondezas do percorrido, 34
- VI. Melancolia na “*zona*”, 41
- VII. A arte de narrar, 47

2. GLOSA, 51

- I. Um banquete na “*zona*”, 52
- II. Silêncios, 59
- III. Escrita, mundo, poesia, 72

3. AS GLOSAS E O SILÊNCIO, 79

- I. A proliferação da dúvida, 79
- II. “*El hombre ‘no cultural’*”, 84
- III. À procura de um “*núcleo sólido*”, 94
- IV. *La misma Vez en el mismo Lugar*, 106

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 111

BIBLIOGRAFIA, 119

APRESENTAÇÃO

*(...) Una ciudad es para un hombre la concreción de una tabla de valores que ha comenzado a invadirlo a partir de una experiencia irracional de esa misma ciudad. Es el espejo de sus creencias y de sus acciones y si él alza contra ella no es que esté denunciando sus defectos sino equilibrándolos. Como te diría. En cierta medida, el mundo es el desarrollo de una conciencia. La ciudad que uno conoce, donde uno se ha criado, la persona que uno trata todos los días son la regresión a la objetividad y a la existencia concreta de las pretensiones de esa conciencia. Por eso me gusta América: una ciudad en medio del desierto es mucho más real que una sólida tradición. Es una especie de tradición en el espacio. Lo difícil es aprender a soportarla. Es como un cuerpo sólido e incandescente irrumpiendo de pronto en el vacío. Quemar la mirada. Hablando de la ciudad, decía. Me gusta imaginármelos. Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo. Envidia a la gente que no tiene imaginación: no necesita dar un paseo por el sistema solar para llegar a la esquina de su casa. Salen a la puerta de su casa y ahí están: el buzón, el almacén con olor a yerba y queso fuerte, el paraíso o el algarrobo agonizando en junio. Nosotros tenemos que confrontarlos con nuestro propio mundo espiritual antes de admitirlos. Reconozco que esta simpleza es algo que no puede elegirse, pero la añoro: es que, dando una vuelta tan larga, antes de aprender a tocar las cosas, uno está donde se lo ha buscado: en el aire. (...)*¹

O trecho apresentado acima é parte de uma fala de Horacio Barco, personagem central de “Algo se aproxima”, conto do escritor argentino Juan José Saer publicado em seu primeiro livro, *En la zona*, de 1960. O texto narra um jantar no qual estão presentes dois casais de jovens amigos estudantes. Durante o tempo em que permanecem juntos, eles jogam conversa fora, “*matando el tiempo durante la mayor parte de la noche*”;² falam sobre muitas coisas, sobre a loucura, sobre literatura. Miri, uma das garotas presentes, musica um poema escrito pela segunda das personagens masculinas (que escreve poemas e romances, mas não é nomeada, apenas referida como *él*), e que versa sobre o esquecimento. Entre uma bebida e outra, Horacio Barco faz referência à trama da fábula do anônimo do século XIII e do poeta com prisão de ventre, segundo ele real, que talvez viesse a escrever um dia. É então, numa das várias digressões que têm lugar durante a narração, justamente no trecho retomado na citação anterior, que fala sobre o que pensa a respeito da relação entre a literatura e a eleição do espaço delimitado de

¹ SAER, J. J. “Algo se aproxima”. In: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001. p. 517.

² *Idem, ibidem*. p. 520.

uma cidade como seu emblema. Uma cidade, talvez a região que a rodeia, mas nunca um estado ou um país: o que fascina Horacio Barco é a imagem da uma cidade perdida em meio ao deserto.

Nesse interstício, no intervalo em que Barco insere a digressão, dá-se um desdobramento textual. Na fala da personagem, sempre matizada pela ironia (Barco salienta em determinado momento que “*una manera de contribuir con la literatura es pensar sin escribir*”³), é tanto possível ler a explicitação de seus projetos enquanto intelectual, enquanto estudante que se interessa profundamente pelas letras, quanto vislumbrar um salto do texto para fora do que há nele de imediatamente argumental, a fim de tomar distância e tratar com mais propriedade de si próprio, de sua própria natureza. Mais: esse salto não indica apenas uma reflexão sobre “Algo se aproxima”; é quase uma afirmação programática. Do interior do texto, dessa fala de Horacio Barco, pode-se resgatar a explicitação de certas marcas que irão se imprimir por toda a literatura de Juan José Saer, responsáveis por conferir os principais traços de seu projeto de escrita: tanto a reunião de amigos, cena tão comum às narrativas, a tematização da escolha da cidade – “*a lo sumo una región*” – e a discussão das implicações dessa escolha para o desenrolar da ficção, quanto os aspectos relacionados à apreensão do “real” e à sua representação propriamente dita.⁴

Há certas expectativas quando se é um leitor formado pela narrativa saeriana; há certos traços característicos que de antemão se espera encontrar ali: os textos de Juan José Saer costumam se ambientar numa determinada cidade (que nunca é nomeada), cujas ruas, praças, pontes, estradas e arredores vêm sendo, desde suas primeiras publicações, mapeados; também a presença de determinados habitantes do lugar é quase garantida (alguns, como Carlos Tomatis, Horacio Barco, Pichón Garay, voltam a aparecer quase texto a texto; outros, como Willi Gutiérrez ou Sergio Escalante, são retomados de quando em quando). Não apenas isso, no entanto, aproxima as narrativas, dando coerência ao conjunto da obra e forma ao aludido projeto narrativo do autor; não apenas suas personagens e o lugar que elas elegem como próprio lhes conferem unidade, construindo ainda, dadas suas

³ *Idem*, p. 523.

⁴ Para uma leitura centrada também nas relações estabelecidas entre “Algo se aproxima” e a narrativa saeriana seqüente, cf. GRAMUGLIO, M. T. “El lugar de Saer”. In: *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986. pp. 269-272, principalmente.

particularidades, o modo de o leitor se aproximar delas. Cada um dos textos de Juan José Saer retoma os anteriores e dialoga com eles na medida em que coloca em primeiro plano e problematiza certos temas que se mantêm constantes: por um lado, a função da memória e da consciência, sua importância para a maneira como opera a percepção no processo de se conceber o mundo; por outro, como isso se relaciona com o universo da representação. Nesse caso, trata-se da própria representação literária, das possibilidades e impossibilidades de o texto ganhar forma, retomando, explicando ou descrevendo o mundo que supostamente existe fora dele. Como acontece com a obra de todo grande autor do século XX, desde Joyce e Proust, um desdobramento – similar ao que se acabou de identificar em “Algo se aproxima” – se impõe: a literatura de Juan José Saer coloca em movimento um mundo próprio, um universo que vai se tornando largamente reconhecido devido a suas marcações espaciais, aos caracteres que o habitam e às temáticas que o animam, para, além de interrogar o funcionamento desse mundo, problematizar a própria narrativa, a representação, seus alcances.

A própria cidade, emblemática do universo a que essa literatura dá forma, aparece também como o lugar da representação. Quase como sinonímia para o literário, ela abre espaço para reflexões sobre suas especificidades: que lugar cabe a uma literatura com as marcas concernentes à de Juan José Saer? Que toma forma não só à margem – América Latina e não Europa –, mas às margens da própria margem – Santa Fe e não Buenos Aires? A cidade se torna a metáfora por excelência dessa escrita; sua delimitação geográfica equivale às demarcações relativas aos domínios de uma tradição literária, também ela “*una especie de tradición en el espacio*”. Não se trata, no entanto, de uma tradição predeterminada, geograficamente delimitada. Equidistante da Europa e do *criollismo*, afinal, a cidade saeriana se ergue “*mucho más real que una sólida tradición*”. Seus limites estão na idéia de aprender a tocar as coisas no lugar em que elas estão: “*el aire*”, nos termos de Barco – ou, nas que mais tarde seriam palavras do próprio Saer: “*la selva espesa de lo real*”.⁵

Para Barco – mas também para a narrativa saeriana –, a cidade opera ainda como espelho, como o lugar da objetividade e da existência concreta das pre-

⁵ Cf. SAER, J. J. “La selva espesa de lo real”. In: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. pp. 259-263.

tensões de uma consciência. A cidade, mundo literariamente criado, é vista sempre como o desenvolvimento dessa consciência. Tal afirmação implica na postulação de uma instância discursiva, de um sujeito que aparece inextricavelmente ligado à figura da cidade e, portanto, à própria literatura de Juan José Saer. Num espécie de sinergia, tal sujeito, que tem a cidade como o único resultado possível de suas pretensões, só existe por conta de uma certa experiência irracional que mantém com ela. E tem como uma de suas principais marcas a falta de compreensão: o olhar queimado em decorrência da visão que a cidade lhe oferece (ela, afinal, é corpo incandescente em meio ao vazio, que ele está impossibilitado de apreender). Lidar com a cidade equivale, para esse sujeito, à busca pela compreensão do que lhe é alheio. Embora nunca realmente a alcance, ela lhe é imprescindível: ao mesmo tempo em que lhe dá forma, a cidade é tábua de valores, resultado, única concreção possível de si mesmo. Essa forte relação entre sujeito e cidade constitui mais um eixo do projeto narrativo saeriano (cf., por exemplo, os romances *La vuelta completa*, *Glosa*, *La grande*, e contos como “Por la vuelta” ou “A medio borrar”). Também esse sujeito, que vai se delineando discursivamente pouco a pouco ao longo dos textos e se revela um sujeito de traços melancólicos,⁶ torna-se um dos grandes responsáveis pelo percurso traçado pelo conjunto da obra: em busca de sua origem, da formação do lugar que lhe constitui, ele volta seu olhar para a pré-história da cidade, tentando encontrar nela uma explicação, um sentido, que a cidade, pelo menos da maneira como a encontra em meados do século XX, não é capaz de lhe fornecer (cf., por exemplo, o conto “Paramnesia” e os romances *El entonado*, *La ocasión*, *Las nubes*).

* * *

São essas as marcas seguidas pela presente Dissertação no interior da narrativa de Juan José Saer. Tem-se como objetivo perscrutar essa série de recorrências características da obra do escritor argentino – que, em última instância, são reveladoras do sistema temático normativo a que ela se submete, descrito pelo próprio autor como “*el eterno retorno de lo idéntico*”⁷ –, para, a partir delas, anali-

⁶ A idéia de que esse sujeito discursivo se relaciona fortemente a uma dimensão afetiva de cunho melancólico, retomada pormenorizadamente no primeiro capítulo desta Dissertação, foi desenvolvida por Julio Premat. Cf. PREMAT, J. *La dicha de Saturno*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

⁷ Cf. SAER, J. J. SAER, J. J. “Dos razones”. In: *La narración-objeto*. Buenos Aires: Planeta, 1999. p. 158.

sar que papel têm as personagens para a delineação do perfil desse sujeito a que o texto dá forma, e que é em grande parte responsável por propiciar seu assentamento sob o domínio do idêntico e a égide da repetição.

No primeiro capítulo do trabalho, “O eterno retorno do idêntico”, parte-se da idéia de que esse “*idêntico*” caracterizador da poética saeriana se relaciona a um duplo movimento, ligado tanto a certas preocupações construtivas quanto a um retorno, nos argumentos das narrativas, a uma sempre retomada série de questionamentos. Os textos de Saer, de forte caráter metalingüístico, atentam permanentemente, de uma maneira ou de outra, para a impossibilidade de a literatura dar forma ao dito “mundo real”, plasmá-lo textualmente. A mimesis é constantemente colocada em xeque. E, se parece improvável que haja representação, é justamente porque a “realidade” se encontra fora de alcance. Os textos se debruçam, então, sobre o forte desejo de conhecimento que caracteriza seu sujeito de enunciação; tratam de seu anseio por compreender – para usar uma denominação do narrador de *Glosa* – “*eso*”, esse universo que se mostra inapreensível. A “realidade” – e, com ela, a fugacidade da vida e a ameaça constante da morte – se apresenta como um desafio ao entendimento. Não sendo encontradas quaisquer explicações definitivas, alastram-se a dúvida e a incompreensão. Resta aos textos retroceder sobre o quase nada que se conseguiu e, retomando mais uma vez as perguntas de que partiram, sair novamente em busca de respostas. São essas retomadas que fundam a característica circularidade da narrativa saeriana, cujas obras sempre reivindicam para si a capacidade de narrar não certezas, mas justamente as dúvidas sobre a possibilidade de apreender a “realidade”, sempre fugidia, alheia a qualquer tentativa mais realista de representação.

A fim de expor esse movimento, o primeiro capítulo da Dissertação sintetiza o percurso traçado por essa literatura, desde 1960, quando é publicada a primeira coletânea de contos do autor, *En la zona*, até 2005, ano em que se edita postumamente o último romance de Saer, *La grande*. Apresenta-se a importância que adquire para a lógica narrativa a postulação do conceito de “*narración-objeto*” em oposição à noção de “romance”, bem como as diferentes maneiras como a modalidade mimética resulta, de acordo com o caminho traçado pela obra, numa impossibilidade – seja ela textual (cf. “*La mayor*”, *El limonero real*) ou argumental (cf. *El entenado*, *La pesquisa*). Retoma-se a configuração do supracitado sujeito discursivo saeriano, instância em parte responsável pelo caráter circular e pela feição melancólica do conjunto da obra, e se trata, por fim, da importância da transgressão

dos gêneros para a composição textual, da almejada fusão da prosa e da poesia em textos que muitas vezes se pretendem híbridos. Paralelamente à apresentação das marcas da ficção saeriana, este capítulo ainda revisa uma série de trabalhos críticos que vêm lidando com ela, sistematicamente, pelo menos desde a década de 70.

Se a opção nesse primeiro momento é por uma leitura de certa maneira panorâmica, que descreve o desenvolvimento geral da obra, no segundo capítulo, “*Glosa: por uma música infinita*”, abandona-se esse tipo de exposição e se centra num único texto, o romance *Glosa*. Intenta-se averiguar de que modo aquelas marcas impressas pelo conjunto textual se fazem presentes nele. Não mais um gesto horizontal de leitura, preocupado em detectar grandes movimentos, mas uma análise vertical, que parte de uma pergunta motivada justamente pelo título da obra: quais são as “glosas” que o romance mobiliza e a partir das quais se compõe?

Apresenta-se, em primeiro lugar, a relação intertextual existente entre o texto de Saer e o *Banquete* platônico, i.é. a maneira como o romance ecoa o tratado filosófico, ainda que, ao contrário dele, para não postular nada, constituindo-se ao redor de um silêncio irreduzível. A seguir, resgatam-se os motes e as glosas que se multiplicam ao longo do texto para mostrar como, por meio de uma construção calcada na estrutura dos modelos poético e musical das glosas, a retomada exaustiva de determinados motes busca aludir justamente àquilo que fica “fora do texto”, ao que é impossível dizer e que está em “outro lugar”. É, afinal, o silêncio – um buraco negro inatingível que diz respeito ao domínio do “*irremediable*” – o que se glosa.

No terceiro capítulo, “As glosas e o silêncio”, a leitura mais uma vez se abre para um conjunto de textos, a fim de que se trate do modo como, ao colocar sua estrutura em funcionamento, o romance de 1986 se torna também glosa dos outros textos do autor. Afinal, por meio de seu particular *modus operandi*, a narrativa ecoa aquela particular busca de compreensão e entendimento caracterizadora do conjunto da obra. Trata-se de mais uma maneira de reafirmar tanto aquele anseio pela cognição característico de seu sujeito de enunciação quanto a impossibilidade de alcançá-la. Nesse momento, por meio de uma breve retomada da novela *Responso*, do romance *Cicatrices* e dos contos “Sombras sobre vidro esmerilado”, “Amigos” e “La relación de oro”, anteriores ao surgimento de *Glosa*, bem como do conto “El hombre ‘no cultural’”, publicado catorze anos depois do romance, analisa-se como o modo pelo qual são construídas as personagens, no interior dessa

literatura, é fulcral não apenas para a constituição desse sujeito discursivo, mas para a compleição do “*eterno retorno*” que dá forma à obra. É neste capítulo ainda que se expõe brevemente uma faceta da relação intertextual existente entre a obra saeriana e o pensamento freudiano.

* * *

Por fim, antes de se começar propriamente, uma palavra sobre as escolhas metodológicas deste trabalho.

O movimento desta Apresentação, que já se inicia com a retomada de um trecho ficcional saeriano, espelha, de certo modo, o movimento geral de leitura empreendido por esta Dissertação, principalmente a partir de seu segundo capítulo. O que se expõe aqui sobre a literatura de Juan José Saer é feito a partir do uso de termos advindos do interior dessa própria literatura. Lê-se a obra a partir de seu próprio desdobramento auto-reflexivo; trata-se das glosas ali presentes de maneira tal que o próprio movimento dessas glosas – espera-se – acaba se reproduzindo no interior do estudo. Isso porque é o próprio texto ficcional o que se utiliza para responder às inquietações suscitadas por ele no decorrer da leitura, cujos limites se encontram justamente na espessura desse texto que se pretende entender. O trabalho, ao pretender analisá-la, se mostra assim além e aquém da obra sobre a qual se debruça. Além porque, sendo exterior, tenta agregar sentidos ao que lê. Aquém porque, como qualquer gesto de leitura, tem seus limites, diz menos – sempre – que o próprio texto literário.

Se conseguir, no entanto, realizar-se enquanto interpretação, retomar Saer para explicar Saer resultará não apenas em silêncio frente à obra, mas numa certa disposição de sua lógica narrativa, numa nova organização particular de sua textualidade. Sua valoração, por conta disso, quiçá advenha dos sentidos que agrega à obra quando seus textos são re-arranjados e confrontados, não com um discurso alheio a seu universo, mas com seus próprios pares.

* * *

1. O ETERNO RETORNO DO IDÊNTICO

I. “Una concesión pedagógica”: breve itinerário pela biografia saeriana

Em 1984, María Teresa Gramuglio solicitou a Saer um texto para o prólogo de uma antologia de contos e poemas do autor no qual aparece, justamente sob a rubrica “Una concesión pedagógica”, um dos raros momentos de sistematização abertamente biográfica levados a cabo por ele:

*(...) sí, nací en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero de 1949. En 1962 me fui a vivir al campo, a Colastiné Norte, y en 1968, por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias, a París. Tales son los hechos más salientes de mi biografía.*¹

Pouco menos de dez anos depois, quando Graciela Speranza lhe pediu também uma curta narrativa biográfica para completar sua apresentação no livro de entrevistas *Primera persona*, recebeu dele quase exatamente o mesmo texto, com mínimas alterações: as razões da mudança a Paris deixam de ser “*voluntarias e involuntarias*” para se tornar apenas “*voluntarias*”.²

Elencar nessas poucas linhas sua “biografia” ilustra bastante bem a relação de distanciamento que Saer sempre procurou manter entre sua vida e obra. Para o autor, o que está em jogo no trabalho literário é, afinal de contas, o texto, não o homem por trás dele. Na citada entrevista a Graciela Speranza, Saer chega a afirmar que não vale a pena sequer se deter muito no assunto, “*no por razones de pudor – no tengo ningún tipo de pudor ni de vergüenza [escreve] – sino porque me parece que no hay una metodología viable para ocuparse del problema*”.³

Cabe aqui, no entanto, retomar algumas informações de cunho biográfico a fim de circunscrever minimamente a produção saeriana no interior da literatura argentina (ou, de maneira mais ampla, hispano-americana) da segunda metade do século XX.

¹ SAER, J. J. “Razones”. In: *Juan José Saer por Juan José Saer. op. cit.* p. 10.

² SPERANZA, G. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Norma. 1995. p. 149.

³ *Idem, ibidem.* p. 151.

Cite-se, em primeiro lugar, o fato de Saer ter se mantido, sobremaneira em seu período de formação, na década de 60, numa colocação descentralizada com relação ao “*mainstream*” da produção literária em língua espanhola do continente americano de então. Seus primeiros livros são contemporâneos a algumas das mais importantes publicações de Julio Cortázar (*Los premios*, 1960; *Rayuela*, 1963), Carlos Fuentes (*Aura* e *La muerte de Artemio Cruz*, 1962), Gabriel García Márquez (*El coronel no tiene quien le escriba*, 1961), Alejo Carpentier (*El siglo de las luces*, 1962) e Mario Vargas-Llosa (*La ciudad y los perros*, 1963). No entanto, para além do fato de não figurar entre os nomes sempre tomados como responsáveis pelo *boom* da literatura latino-americana das décadas de 60 e 70, sua produção tomou um caminho bastante diverso da desses autores relacionados, cada um à sua maneira, com o “realismo mágico”.⁴

Tendo residido até 1968 no interior da Argentina, sua formação acontece fora de Buenos Aires, o centro literário-cultural do país. Entre finais dos anos 50 e início dos 60, o escritor, ainda bastante jovem, faz parte do chamado grupo *Adverbio*, formado por uma série de intelectuais santafesinos, dentre os quais podem ser citados Hugo Gola, Roberto Maurer, Jorge Conti, Raúl Beceyro e Marylyn Contardi. É nessa época que toma contato com os textos de William Faulkner, Thomas Mann, Marcel Proust, com o *roman noir* e o *nouveau roman* – que viriam a se tornar referência constante no interior de sua produção ficcional e poética. Também nesse período, marca profundamente sua formação literária a estreita relação que o grupo mantém com a produção do poeta entrerriano Juan L. Ortiz, cuja importância para a constituição do projeto de escrita saeriano é notável: a transgressão ou dissolução dos gêneros, a construção de uma região (uma “*zona*”) que supera o determinismo geográfico, a hegemonia musical (na construção poética, mas não só nela), o manejo da temporalidade discursiva e a problematização da experiência do “real” são todas marcas do trabalho de Juan L. retomados como eixos de sua produção.

Os primeiros poemas de Saer são publicados, a partir de 1954, na página literária de *El Litoral*, jornal de Santa Fe para o qual colabora profissionalmente por alguns anos. Em 1957, aparece ali o texto “Un caso de ignorancia”, que, três anos depois, é incorporado a seu primeiro livro de contos, *En la zona*. Impressa por uma editora local, a publicação marca o início de uma vasta obra, que se estende

⁴ Para um breve traçado do *boom* e seus desdobramentos, cf. RUFFINELLI, J. “Después de la ruptura: la ficción”; e SOSNOWSKI, S. “La ‘nueva’ novela hispanoamericana: ruptura y nueva tradición”. In: PIZARRO, A. (Org.) *Palavra, literatura e cultura*. Campinas: Unicamp, 1995.

por um período de mais de quarenta anos (*La grande*, seu último romance, de publicação póstuma, é de 2005).⁵

Depois de um período no qual leciona Crítica e Estética na *Escuela de Cine* de Santa Fe, o escritor se muda, em decorrência do recebimento de uma bolsa da Aliança Francesa, para Paris. Tal deslocamento parece reforçar mais uma vez o caráter excêntrico de sua obra com relação ao que é produzido na época na América Latina. Embora nunca tenha deixado de escrever em espanhol, o lugar de Saer no contexto literário latino-americano das décadas de 60 e 70 é marcado pelas especificidades de um trabalho sempre “marginal”. Sua obra se centra na criação ficcional de uma “zona”, de um mundo próprio, povoado por um número recorrente de personagens, em textos que se pautam pela retomada e expansão de certas problemáticas quase fixas. Hoje, é facilmente detectável, a partir da leitura do conjunto, o forte senso de coesão que lhe dá unidade, fundado numa série de recorrências sobre as quais os textos se constroem. É como se, apesar de um romance, ou de um conto, não ser a continuação do outro, de maneira linear, a partir do ponto em que a escrita do texto anterior tivesse sido suspensa, esse conjunto de elementos, sempre retomados, permitisse a identificação de uma história única que a obra, em sua totalidade, conta – ou, mais precisamente, apontasse a existência de uma história que *nunca se conta*, já que cada um dos textos parece apenas um dos fragmentos de uma história inapreensível. É por meio da construção dessa “história”, que perpassa de alguma maneira todas as produções saerianas sem se revelar por completo em nenhuma delas, que a obra se constitui.⁶

⁵ Em quatro décadas e meia, Saer publicou doze romances, quatro volumes de contos, três de ensaios e um de poemas. Foram também editadas pelo menos duas antologias de seus textos ficcionais, bem como seus *Cuentos completos*.

No Brasil, a publicação de sua ficção é relativamente recente. Ela vem sendo editada aqui apenas desde meados da década de 90: Bernardo Carvalho traduziu *Ninguém nada nunca*; José Feres Sabino, *O enteado*; Paulina Wacht e Ari Roitman, *A ocasião*; Rubens Figueiredo, *A pesquisa*. O autor talvez seja mais conhecido no país por conta da coluna que manteve no *Caderno Mais!*, do jornal *Folha de S. Paulo*, de 2000 até seu falecimento, na qual apareciam, com certa regularidade, traduções de alguns de seus ensaios e artigos de crítica literária.

⁶ Por conta de sua incompletude, o romance *La grande*, publicado postumamente em 2005, é emblemático desse movimento. Nos sete capítulos originalmente previstos pelo autor, a obra narraria uma semana na vida de certas personagens habitantes da “zona” em meados da década de 90. O eixo ao redor do qual ela se estrutura é a volta de Willi Gutiérrez da Europa para a “ciudad” (sua partida aparece narrada em “Tango del viudo”, conto da segunda parte de *En la zona*). Em decorrência da morte do autor, no entanto, seu último capítulo, correspondente à narração da segunda-feira, o último dia dessa semana conforme o recorte temporal proposto, não chegou a ser redigido. Apenas um período o compõe – “*Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino*”. A princípio, a falta desse capítulo deixa uma série de questões em aberto, que não são respondidas pelo texto. (Duas delas, dentre outras: o que acontece, afinal, com Gutiérrez? O que se revelaria ainda sobre o “*precisionismo*”, movimento de vanguarda local da década de 60, que é objeto de pesquisa de duas de suas personagens?) Mas, em verdade, pouco prova-

Por conta dessa sua feição bastante particular, a princípio a obra recebe a atenção sistemática apenas de alguns colegas universitários franceses do autor (como Hector Bianciotti e Albert Bensoussan, tradutor de sua obra para o francês), bem como de um grupo de críticos argentinos responsáveis pela publicação da revista *Punto de Vista* (María Teresa Gramuglio, Mirta Stern, Beatriz Sarlo e Ricardo Piglia). É apenas nas proximidades do fim do século, principalmente por conta do interesse de certa vertente da crítica pelo romance *El entenado* (1982) – tomado como representante da “*nueva novela histórica*” ou da “*literatura argentina nueva*”⁷ – que os textos de Saer passam a ser crescentemente tomados como objeto de estudo. Hoje, a obra é amplamente discutida nos meios acadêmicos argentinos, e vem sendo estudada internacionalmente cada vez com maior afinco.⁸

Na França, Saer foi catedrático da Universidade de Rennes por trinta e quatro anos. Faleceu, três anos depois de se aposentar, em 11 de Junho de 2005.

II. A narração-objeto

Paralelamente à ficção e à poesia, Juan José Saer escreveu também textos críticos, cuja publicação inicial se deu em periódicos, revistas literárias ou jornais. Parte deles foi reunida em livro, em dois volumes publicados em 1997 e 1999: *El concepto de ficción* e *La narración-objeto*, respectivamente. Nos ensaios, Saer explora os universos ficcionais de autores como Borges, Faulkner, Bioy Casares, Di Benedetto, Robbe-Grillet, Arlt, Kafka, Onetti; escreve sobre o *nouveau roman* e sobre o gênero epistolar; debruça-se ainda sobre tópicos mais amplos, como o percurso

velmente essas respostas apareceriam no romance. Ao contrário, ainda que ele tivesse sido finalizado, provavelmente elas permaneceriam em aberto, insinuando apenas, e não postulando, uma série de sentidos. Nas palavras de Carlos Gamerro, em sua resenha da obra, “(...) La grande seguiría estando inconclusa aunque Saer hubiera escrito el capítulo final, y este capítulo faltante permite que su incompletud pase del plano contingente al mítico: esa única oración del lunes es el final que La grande pedía, así como para El castillo de Kafka el único final posible es la falta de final. (...) Si los escritores no fueran seres de carne y hueso que tienen toda una vida por fuera de su obra, uno estaría tentado a arriesgar la idea de que Saer murió para que su obra quedara inconclusa y alcanzara así su destinada perfección”. Cf. GAMERRO, C. “Una semana en la vida”. *Radar*, 27/11/2005. p. 29.

⁷ Cf. MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993; BASTOS, M. L. “Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer”. *La Torre*. Ano 4, n. 13, 1990.

⁸ Assinale-se aqui a redação, no Brasil, de duas Dissertações de Mestrado sobre dois dos romances saerianos já traduzidos ao português. Elas atentam para os mecanismos de constituição e de intertextualidade presentes em *El entenado* e *La pesquisa*. Cf. THOMAZ, P. C. *El entenado: a práxis poético-narrativa de Juan José Saer*. São Paulo: USP, 2002; e QUEIROZ, J. M. *Enigma e duplicidade em La pesquisa, de Juan José Saer*. Campinas: Unicamp, 2004.

histórico traçado pelo romance, as relações existentes entre a prosa e a poesia ou o lugar da crítica. Tais textos, no entanto, terminam por tratar também de sua própria obra ficcional, já que, ainda que de maneira indireta, acabam colocando-a em discussão.

No prólogo de *El concepto de ficción*, o autor escreve que o resultado da junção dos artigos ali reunidos em livro pela primeira vez é claro:

*[...] en treinta años, hay apenas un puñadito de ideas y muchas repeticiones. Y, créase o no, esa insistente pobreza es lo que a mi modo de ver con más razón los justifica.*⁹

Mais do que uma certa retórica da modéstia, a frase final dessa “Explicación” parece aludir a um importante mecanismo presente no interior dessa crítica: mudam-se os referentes, escreve-se ora sobre Borges, ora sobre Faulkner ou sobre qualquer outro tema literário, mas se acaba tratando, enfim, de algo que é sempre o mesmo. Há, disseminado por todos esses ensaios, um “*puñadito de ideas*” que se repete porque, mais do que a qualquer um dos temas ali explicitados, alude-se constantemente a um lugar comum: à constituição da própria obra ficcional.

Basta ler conjuntamente alguns poucos textos para que essa formulação se revele. Certas perguntas são retomadas ao longo de todo o conjunto: o que caracteriza a ficção? Quais suas principais marcas? Que relação existe entre os conceitos de verdade, falsidade e ficção? Por que, ao invés de romances, no século XX se devem escrever narrativas? Que diferenças são essas, afinal, existentes entre o romance e a narração? Qual o lugar do escritor latino-americano?

Retomamos aqui minimamente algumas das respostas propostas pelo autor a essas perguntas. Elas também indicam, afinal, a direção que segue sua literatura, os caminhos elegidos para sua construção.

E não é aleatoriamente que empregamos esse termo, “construção”, para nos referir à composição da obra. Para Saer, todo relato é, antes de mais nada, uma construção, um objeto. Construção entendida em oposição à noção de discurso, a uma noção bastante específica de discurso, que vincula o texto diretamente à re-

⁹ Cf. SAER, J. J. “Explicación”. In: *La narración-objeto. op. cit.* p. 8.

apresentação realista, à representação de uma ideologia.¹⁰ Negar qualquer ligação com esse domínio não significa, obviamente, postular que a literatura saeriana se encontra fora de qualquer domínio ideológico; emprega-se, porém, uma noção também bastante específica do termo, diferente daquela presente numa disciplina como a Análise do Discurso, por exemplo. As noções de discurso e de ideologia, nesse caso, remetem a conceitos bastante particulares: o discurso se vincula a uma concepção que Saer busca negar, àquele tipo bastante específico de literatura que se predispõe à representação realista, à idéia de que é possível representar algo já conhecido de antemão (uma “ideologia”) como seria “*el efecto que Venencia ha causado en sus autores, la legitimidad social de la homosexualidad, el catálogo circunstanciado de las últimas discusiones lingüísticas y retóricas, la exuberancia de los pueblos latinoamericanos, las luchas heroicas del proletariado, etc.*”.¹¹ É contra esse tipo de discurso que a narração se ergue, munida de sua força - construtora. Toda narração se torna então um objeto, com a mesma autonomia dos demais objetos do mundo, e deve ser vista como um fim em si, “*de cuya sola realidad como objeto debemos extraer todo su sentido*”.¹² Adendo importante: suas figurações particulares não sugerem conceitos afirmativos, mas interrogações e enigmas.

Entrar em contato com esses conceitos é essencial para qualquer abordagem crítica das obras ficcionais do autor. Seu conceito de “narração-objeto”, afinal, é fundamental para o desenvolvimento de sua literatura. A última afirmação de Saer no ensaio intitulado justamente “La narración-objeto” é:

*[...] [las narraciones] cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada.*¹³

Apesar de fazer referência explícita às ditas “obras maiores”, tal afirmação se vincula claramente ao projeto saeriano de escrita. A noção de “objeto” se coloca como o centro de sua narrativa, na medida em que percorre sua obra um senso

¹⁰ Essa noção, embora também seja retomada em outros textos, aparece desenvolvida principalmente nos artigos “Borges novelista”, In: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. pp. 273-281; e “La narración-objeto”. In: *La narración-objeto*, op. cit. pp. 15-30.

¹¹ Cf. SAER, J. J. “La novela”. In: *El concepto de ficción*, op. cit. p. 124.

¹² Cf. SAER, J. J. “La narración-objeto”. In: *La narración-objeto*, op. cit. p. 24.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 29.

muito grande de autonomia. Como se verá mais adiante, cada uma das publicações de Saer, cada um de seus romances, cada um de seus livros de contos, parece um fragmento, uma faceta do conjunto formado pela reunião de seus textos. Daí a autonomia do conjunto. Por sua vez, a construção da “zona” saeriana aponta para uma literatura que não se coloca a serviço da representação realista, mas que, ao contrário, instala-se justamente no lugar de sua problematização. A feição de objeto decorre de seu caráter auto-referencial, que tem na circularidade narrativa um de seus pontos mais marcantes.

Para Saer, torna-se necessária uma separação entre os conceitos de “romance” e “narração”: “*la narración no es un documento etnográfico ni un documento sociológico, ni tampoco el narrador es un termino medio individual cuya finalidad sería la de representar a la totalidad de una nacionalidad*”.¹⁴ Repetir voluntariamente a circunstância social por meio da literatura implica, para o autor, a produção de “romances”, ao passo que analisar a experiência e deslocar essa análise para a tematização da própria prática da escrita (entendida, portanto, como objeto) leva ao abandono do “romance” em favor da “narração”. Para Saer, o romance representa, enquanto lugar da repetição, apenas um gênero literário, ao passo que a narração, mais ampla que ele, é um modo de relação do homem com o mundo. Acrescente-se aqui que se Saer, conforme já se afirmou, conscientemente procurou se afastar do *boom* da literatura latino-americana das décadas de 60 e 70, é porque lhe interessava desvincular-se do que havia de “nacionalizante” no movimento. Enquanto essa ficção podia chegar a confinar seus autores “*al gueto de la latinoamericanidad*”,¹⁵ Saer buscava justamente o contrário: livrar-se de qualquer especificidade nacional e afastar-se de uma historicidade considerada pouco produtiva. Um escritor, para Saer, não tem nacionalidade. Todos eles são habitantes de uma mesma pátria: a “*espesa selva virgen de lo real*”, entendida não como instância pronta a ser reproduzida, mas como lugar a ser problematizado.

A vinculação entre a nacionalidade e a escrita apareceria sob o domínio do gênero “romance”, que, para o autor, tem datas de nascimento e morte bastante precisas: ele surge com a publicação do *Quijote*, no século XVII, e termina com a de *Bouvard e Pecuchet*, no final do XIX. Saer se apropria da distinção benjaminia-

¹⁴ SAER, J. J. “La selva espesa de lo real”. In: *El concepto de ficción. op. cit.* p. 260.

¹⁵ *Idem, ibidem.*

na efetuada entre romancista e narrador, tomando-a como uma metáfora, uma imagem a partir da qual afirma que o narrador é aquele que explora, enquanto o romancista se encontra instalado em formas já vazias e que não têm mais sentido nem domínio sobre o real. Retomando o Borges de “El arte narrativo y la magia” e “De las alegorías a la novela”, delimita a existência de duas grandes formas narrativas: uma que se pauta pela simulação psicológica e outra que se guia pela exageração das causalidades. O romance (aquele gênero em vigor do século XVII ao XIX) se baseia sempre numa ordem causal direta e natural, ao passo que, nas narrativas, os detalhes ordenam tudo, não havendo causalidade natural, tampouco realista. É sempre o romance – não as narrativas – que aparece ligado ao realismo.

Para simplificar podría decir que de un lado está la narración y de otro la novela: toda novela es una narración pero no toda narración es una novela. La novela no es más que un período histórico de la narración, y la narración es una especie de función del espíritu. La novela es un género literario. Después de Bouvard y Pecuchet la narración ha dejado de ser novelesca. Si las novelas del siglo XX no son novelescas, y si Borges no ha escrito novelas, es porque Borges piensa, y toda su obra lo demuestra, que la única manera para un escritor en el siglo XX de ser novelista, consiste en no escribir novelas.¹⁶

Ainda que se continue, no século XX, a escrever romances (a denominação das obras, afinal, continua sendo a mesma), dois grupos bastante distintos de escritores se distinguem para Saer. O primeiro, formado pelos romancistas, ainda buscava legitimar com seus textos uma situação dada *à priori*, por meio da representação realista. Outro, formado por “*un puñado de hombres aislados*”, preocupados em arrancar o romance de toda determinação extra-artística, exploraria a língua para elaborar uma “*construcción cuyo sentido es su forma misma*”.¹⁷ Para esses autores – e para Saer, claro –, as características a serem negadas pela escrita são o realismo, a causalidade linear, o psicologismo. Mais uma vez o que se resalta é que o romance do século XX deve ser entendido como um objeto, não como um discurso.

Enquanto ficção, a narrativa deve tratar justamente de colocar em evidência seu caráter complexo e não pretender de antemão saber como o suposto “mundo

¹⁶ SAER, J. J. “Borges novelista”. *El concepto de ficción op. cit.* pp. 280s. Retomar Borges, no ensaio, serve para que Saer exhiba todas as facetas negadas do romance, desde suas raízes ligadas à epopéia. Recuperar um conto como “El sur” permite ao autor realçar os propósitos anti-romanescos da escrita borgeana, tomando-a como sátira que busca não afirmar, mas justamente produzir a derrocada do gênero.

¹⁷ Cf. SAER, J. J. “La novela”. *In: El concepto de ficción. op. cit.* p. 124.

real” se encontra formado – mesmo porque se entende que, em última instância, formada por uma mescla entre o empírico e o imaginário, a ficção é inseparável dele. Ela não deve ser aceita como verdade, mas tão somente como ficção – deve, portanto, moldando-se numa identidade total com aquilo de que trata, manter-se eqüidistante do verdadeiro e do falso. Citando Cervantes, Stern, Flaubert e Kafka, Saer propõe que ela se defina como uma “*antropología especulativa*”, de forma a “*neutralizar tantos reduccionismos que, a partir del siglo pasado [XIX], se obstinan en asediarla. Entendida así, la ficción sería capaz no de ignorarlos, sino de asimilarlos, incorporándolos a su propia esencia y despojándolos de sus pretensiones de absoluto*”.¹⁸

Juan José Saer parte do princípio de que as narrações têm a mesma autonomia dos demais objetos do mundo. Criam seu universo próprio, problematizando os alcances da representação tradicional. Por isso, embora de natureza circular, o todo formado pelo conjunto de seus textos não almeja o absoluto, não aponta para a constituição de uma unidade totalizante. A reunião dos fragmentos, em Saer, não forma uma história; aponta, ao contrário, para a impossibilidade de narrá-la. Voltando-se sobre si própria (como um objeto fechado sobre si mesmo), sua literatura trata justamente da inapreensibilidade de sentido, não só da história que não narra, mas também do chamado “mundo real”.

A seguir, por meio de uma apresentação sucinta do caminho traçado pela obra, examinamos a maneira como se dá a construção desse “objeto” narrativo e do universo ficcional que o anima – a “*zona*” saeriana –, bem como o modo pelo qual os textos se relacionam entre si a fim de problematizar não só a representação, mas principalmente a instauração de um sentido uno, inequívoco.

III. A configuração do lugar: a “*zona*”

É o próprio Saer quem, num artigo escrito originalmente para o suplemento literário do periódico argentino *Clarín*, buscando explicitar suas “intenções” acerca da publicação do romance *La pesquisa* (1994), conta que uma das primeiras difi-

¹⁸ Cf. SAER, J. J. “El concepto de ficción”. In: *El concepto de ficción. op. cit.* p. 16.

culdades que a ele se apresentava ao se preparar para escrever era a obrigatoriedade de o texto se adaptar à sua “*manera*”. Isso porque, de acordo com ele, apenas uma idéia, por melhor que fosse, não justificaria um relato – era sempre necessário que ele tivesse alguma afinidade com o *corpus* que o precedia. No entanto, se a princípio o autor se diz remoer por causa da suposta heterodoxia que o projeto de *La pesquisa* parecia exigir, a certa altura do ensaio, escreve que:

*(...) un día se impuso la evidencia liberadora: no solamente no transgredía nada, sino que más bien estaba operando por enésima vez el eterno retorno de lo idéntico. Sin darme cuenta, había cambiado caballos por viejecitas, y estaba escribiendo otra vez la misma novela de siempre. (...)*¹⁹

Embora seja sempre preciso resgatar as afirmações de um autor sobre a própria obra com certo cuidado, não poucas vezes, como acontece na citação acima, o olhar de Saer sobre sua produção se mostra acurado e lúcido. Afinal, “operar o eterno retorno do idêntico” é um modo bastante profícuo de resumir, em uma única expressão, os caminhos engendrados por sua produção.

Desde sua primeira publicação, perpassa essa literatura um forte senso de coesão e unidade, capaz de possibilitar uma aproximação que a tome como um contínuo “*work in progress*”, como uma totalidade em constante processo de realização, ou mesmo como a concretização de um projeto tão ambicioso quanto o da escrita de uma obra única, constituída por um único texto, infinito, que, ao contrário do de uma obra total, não se fechasse nunca, já que, de acordo com sua lógica, uma continuação seguiria sempre hipoteticamente possível.²⁰ Essa profunda unidade permite ao leitor construído por essa literatura depreender a existência de alguns eixos centrais que o levam a tomar cada uma das obras publicadas por Saer como diferentes fragmentos desse suposto texto único. Três desses eixos – relacionados ao modo como esse “texto” se volta para a problematização da representação mimética do “real”, para a maneira como ele trabalha com a experimentação da linguagem, e para o caráter de auto-referencialidade que o constitui – são retomados com mais vagar nesse capítulo a partir dessa seção.

¹⁹ SAER, J. J. “Dos razones”. In: *La narración-objeto*. op. cit. p. 158.

²⁰ Tal mecanismo vem sendo reconhecido pela crítica saeriana pelo menos desde a década de 80. Cf. GRAMUGLIO, M. T. “El lugar de Saer”. In: *Juan José Saer por Juan José Saer*. op. cit. p. 262; BERG, E. H. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. op. cit. p. 138; e PREMAT, J. *La dicha de Saturno*. op. cit. p. 43.

En la zona, publicado pela primeira vez em 1960 por uma editora santafesina, inclui os primeiros textos curtos de Saer, escritos a partir de 1957. Numa leitura realizada à época de seu surgimento, o volume possivelmente se apresentaria como uma obra regionalista. Também por ter sido publicado em Santa Fe, mas principalmente por se ambientar na cidade (nunca nomeada nos textos) e sugerir o registro do modo de vida de seus habitantes marginalizados e da vida intelectual local. Seu próprio título pode encorajar essa leitura. No entanto, se se lê o livro em retrospecto, é já possível encontrar em *En la zona* uma síntese de grande parte daquele universo sobre o qual toda a literatura saeriana será construída; uma releitura desses contos amparada no exame de suas relações com a produção saeriana ulterior os revela já responsáveis pelo traçado básico e pela delimitação dos principais núcleos ao redor dos quais girará essa produção.

En la zona se divide em duas partes. A primeira delas, intitulada “Zona del puerto”, trata, em nove contos e um poema, de um mesmo círculo de personagens que povoa as margens do Paraná à altura, como o próprio título diz, da região do porto: prostitutas, contrabandistas, cafetões, jogadores que se reúnem ao redor de mesas ilegais de jogo. Na segunda, “Más al centro”, composta de quatro contos, entra em cena um grupo de amigos intelectuais que se reúne para comer e conversar, principalmente sobre literatura. Uma releitura desses contos, amparada não só nas relações estabelecidas entre eles e as publicações saerianas subseqüentes, como também nas relações que os textos estabelecem com a tradição literária, parece desestimular aquela primeira leitura, de vertente regionalista, ou indicar uma outra via interpretativa possível.²¹ Tomar o livro como um exercício literário-mimético centrado nos costumes de uma dada região se torna apenas uma das maneiras de entendê-lo – que funciona principalmente se se pensa nele isoladamente, sem relacioná-lo com o restante da produção do autor. Nesse caso, mais do que se tornar registro de certas marcas “exóticas” de determinado lugar conhecido *à priori*, *En la zona* já aponta para a construção literária (empreendida por toda a literatura de Saer) de um mundo próprio. Seus contos são responsáveis pela apresentação dos primeiros traços da “zona” que as obras seguintes tratarão de retomar e ampliar – a região do porto, seus habitantes, os amigos intelectuais da cida-

²¹ Para uma análise comparativa mais detalhada e extensa entre *En la zona* e a produção saeriana seqüente, bem como para uma visão das relações entre seus contos e a poética borgeana, cf. CORBATA, J. “*En la zona*: germen de la praxis poética de Juan José Saer”. In: *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

de, suas caminhadas, suas chacotas, suas intermináveis discussões –, bem como alguns de seus principais “temas”.

Como acontece com a ficcional Santa Maria de Onetti, com a Yoknapatawpha de Faulkner, ou com o sertão de Guimarães Rosa, a “zona”, mesmo que a princípio pareça buscar representar uma geografia “real”, pode ser encontrada apenas na literatura de Saer. Conforme os textos vão se sucedendo, torna-se mais claro que ela não “existe” fora deles, mas é uma região que vai sendo construída textualmente, texto a texto. Embora seja possível detectar uma certa relação com a cidade argentina de Santa Fe, essa relação não só nunca é explicitada (a “zona” nunca é nomeada, a “ciudad” por onde circulam as personagens é sempre, e simplesmente, a “ciudad”), como a idéia de sua criação literária, conforme os textos vão se sucedendo, termina por sobrepujar a noção segundo a qual essa literatura buscaria representar a Santa Fe “real”. Pelo contrário, se é Santa Fe a “zona” presente ali, é uma Santa Fe fictícia, criada, “independente” da “real”. Cada texto vai retomando uma série de referências (determinadas ruas, o rio, a ponte que o cruza, alguns lugares – como o terminal de ônibus, os Correios, algumas praças, cafés, restaurantes, prostíbulos) que proporcionam ao leitor, como num mapa virtual sobre o qual ele pudesse marcar diversas trajetórias, o registro dos movimentos das personagens que povoam essa ficção, mesmo daquelas que não se cruzam em nenhum momento das narrativas. É assim, por exemplo, que ganham “parentesco” com as outras personagens saerianas Barrios e Concepción, de *Responso*, novela de 1964. Embora elas não voltem a aparecer em nenhum outro dos textos do autor, seu lugar junto à galeria formada por eles está garantido: elas circulam pelos mesmos lugares por onde passam Tomatis, Pichón, Rey, Leto, etc. É possível ler sua história, por conta disso, em relação com as outras tramas presentes no interior da ficção do autor, já que toda ela se volta para a construção de um mesmo universo narrativo, de uma mesma “zona”, um mesmo “lugar”, que não é apenas geográfico, mas também “textual”.²²

A publicação do romance *La vuelta completa* (1966) e de duas outras coletâneas de contos, *Palo y hueso* (1965) e *Unidad de lugar* (1967), torna cada vez mais clara essa modalidade constitutiva dos textos, por conta da estreita relação

²² É interessante chamar a atenção para o fato de que, apesar de a novela proporcionar a expansão da “zona” conforme descrita no primeiro livro de contos do autor, uma primeira leitura dela, realizada por Adolfo Prieto em 1968, opta por destacar sua relação com a literatura de testemunho dos anos do primeiro peronismo. Cf. GRAMUGLIO, M. T. “El lugar de Saer”. *op. cit.* p. 265.

de intertextualidade que os une.²³ Com o surgimento de *Cicatrices* (1969), esse peculiar *modus operandi* passa a ocupar também o primeiro plano da narrativa. Se até aqui a obra vinha colocando em atuação um sistema intertextual de referências, agora é o romance que reproduz, em seu próprio interior, essa estrutura. *Cicatrices* é dividido em quatro partes, protagonizadas por personagens diferentes, que não têm uma ligação direta entre si, mas com um acontecimento específico: o assassinato cometido por um deles, Luis Fiori, numa noite de primeiro de maio. Na primeira parte, Ángel é funcionário de um periódico, responsável pela seção policial. Presencia o interrogatório de Fiori, que se suicida, jogando-se de uma janela antes sequer de abrir a boca. Narrado em primeira pessoa, embora registre as fortes impressões que o assassinato e o suicídio causam na personagem, o texto também se abre para interrogar a relação edípica estabelecida por Ángel com sua mãe, quando entra em cena, para compor o triângulo amoroso, a figura de Carlos Tomatis, personagem recorrente na ficção saeriana desde *La vuelta completa*. Na segunda parte do romance, Sergio Escalante é um advogado que não exerce mais a profissão, conhecido de Fiori e de seus amigos. É chamado por um deles para defender o assassino perante a justiça, mas acaba indicando o advogado Marcos Rosenberg, personagem também presente em *La vuelta completa*. A terceira parte é narrada pelo juiz responsável pelo caso, que se vê às voltas com uma tradução do *Retrato de Dorian Gray*. Na última, finalmente, é o próprio Fiori quem narra os antecedentes do assassinato.

Se retomo, de maneira bastante simplificada, a trama do romance, é apenas para demonstrar como *Cicatrices* traz para o primeiro plano aquilo que já vinha atuando na obra, em seu modo de construção pelo menos, desde *En la zona*. A certa altura da última parte do romance, Fiori descreve como ele, sua esposa e filha procuram pelo chão do campo, em meio à relva, um pato que acaba de ser abatido. Escreve:

Seguimos girando en redondo, haciendo chasquear los pastos con nuestros zapatos. Cada cual trae su propio círculo en medio del espacio abierto,

²³ Para a formação do universo literário saeriano, a intertextualidade se configura como um importante espaço gerador de significados. Ela pode ser identificada em seu interior funcionando de duas maneiras, pelo menos. Numa espécie de intertextualidade interna à obra, cada um dos textos do autor faz referências constantes aos outros, compondo-se a partir de uma série de ecos textuais. Simultaneamente, estabelece-se também uma relação intertextual com uma série de obras da tradição – seja essa a tradição literária, filosófica, histórica ou psicanalítica.

*y por momentos los círculos se rozan. Entran uno en el otro, y se confunden.*²⁴

A descrição é bastante específica. Trata-se dos passos de três pessoas, girando em círculos pelo campo, atrás do pato em que o homem acabou de atirar. No entanto, esse pequeno trecho é, ao mesmo tempo, revelador da maneira como o próprio romance se constrói. Porque, a partir da superposição de círculos aparentemente fechados (como o são os passos das três personagens pelo campo), tomam forma as quatro histórias, dando origem a um emaranhado de tramas só em aparência independentes (seus círculos, afinal, como os dos passos, se roçam). O funcionamento do romance, por sua vez, é bastante similar ao da obra saeriana como um todo, na qual há também um “lugar” que os textos sempre voltam a narrar (um lugar onde os inúmeros “círculos” que lhe dão forma se roçam). Em *Cicatrices*, o que une as “histórias” é o assassinato cometido por Fiori. Já na obra, vista em conjunto, uma série de elementos (problemáticas, temas, a “zona” ou a forte presença de um determinado sujeito discursivo construído por ela) proporciona uma leitura das produções ficcionais capaz de identificá-las como um texto uno, cuja constituição sempre toma o que foi esboçado desse “texto” até então como ponto de partida para as novas ficções.

IV. Um buraco negro no texto

Na década de 70, são publicados o romance *El limonero real* (1974) e o volume de contos *La mayor* (1976). Em 1980, é editado *Nadie nada nunca*. As três obras, além de se pautarem pela continuidade do projeto iniciado em *En la zona*, propõem um aprofundamento daquele exercício metalingüístico presente em *Cicatrices*, a ponto de chegarem a levar quase ao anulamento do texto literário. *El limonero real*, que narra uma festa familiar de fim de ano da qual participa Wenceslao, um camponês que habita os arredores da “zona”, é exemplar nesse sentido. O romance se divide em nove ciclos, que narram, todos eles, uma mesma série de acontecimentos. Cada um desses ciclos textuais reescreve os anteriores, adicionando pequenas variações que apontam menos para a explicitação dos acontecimentos narrados do que para as dificuldades de narrá-los. Se a imagem do limoeiro é

²⁴ SAER, J. J. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral: 2003. p. 283.

romance) traz à tona o relato da gênese das ilhas habitadas por Wenceslao e sua família. Nas palavras de Graciela Montaldo, “(...) *la mancha negra se convierte entonces no sólo en la disolución discursiva sino también en la instauración de una nueva posibilidad de recomponer ese discurso a partir del cual sea posible retomar la narración que se diluyó en la ‘oscuridad’*”.²⁸

A leitura de *El limonero real*, *La mayor* e *Nadie nada nunca* realizada por Mirta Stern – que toma as obras como um grande meta-texto digressivo, constantemente voltadas sobre seu próprio discurso e marcadas pelo gesto do *apagamento* – torna-se paradigmática do modo de ler o Saer desse período. Para a autora, o ato de apagar

(...) *alude, directamente, al acto mismo de escritura, reproduciendo su gesto material y quebrando la fluidez del “contar seguido” mediante la introducción, en todos los niveles, de repeticiones idéntica o ligeramente modificadas que reproducen el vértigo de una corrección incesante.*²⁹

Essa interpretação ressalta dos textos seu permanente movimento concêntrico, que dá origem a uma narrativa que passa sempre pelos mesmos espaços para reelaborá-los e voltar a narrá-los. Trata-se tanto dos mesmos espaços físicos, nessa obra topograficamente delimitada pelas ruas e pelo litoral vizinho de uma única cidade, quanto da retomada dos mesmos “lugares” ou “posições” textuais, pautada pela quebra do eixo temporal progressivo e pela articulação de contínuas antecipações e regressões anedóticas. Retome-se a expressão “*Amanece/y ya está con los ojos abiertos*”, de *El limonero real*, ou “*No hay, al principio, nada*”, de *Nadie nada nunca* – que cada uma das partes dos textos toma como ponto de partida, a fim de buscar se reconstruir sobre os escombros do já narrado (que é sempre insuficiente para a conformação de uma “história”) –, e essas afirmações passam imediatamente a fazer sentido.³⁰ Esse movimento textual do apagamento explicitaria um desejo (sempre frustrado) de acrescentar algo ainda não dito àquilo que já foi narrado, mas sempre deixando à mostra o que “se apaga” antes de produzir alguma reformulação. O relato, segundo Stern, passaria a se consolidar por meio de

²⁸ MONTALDO, G. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986. p. 67. Essa obra traz, além de uma leitura mais detalhada desse trecho de *El limonero real*, a análise de outros de seus aspectos constitutivos.

²⁹ STERN, M. “Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa”. In: *Hispanamérica*, no. 37, ano XIII, 1984. p. 16.

³⁰ Os dois romances se constroem sobre uma série de retomadas, também anedóticas, mas principalmente textuais, que têm sempre como ponto de partida as expressões citadas.

um processo de escrever-apagar-escrever, num espelhamento da maneira como se opera o trabalho sobre a palavra.³¹

Por meio da utilização de certas técnicas e procedimentos também caros ao *nouveau roman*, a história desses textos da década de setenta trataria obsessivamente da história de sua própria produção. Uma redução do desenvolvimento anedótico entraria em cena, em favor de uma maior reconcentração dos textos em seu próprio suceder lingüístico e discursivo, como é possível observar no trecho a seguir, de “La mayor”, conto de 1972:

*(...) Ahora estuve o estoy todavía estando en el primer escalón y estuve o estoy todavía estando en el primer y en el segundo escalón y estuve o estoy estando, ahora, en el tercer escalón, y estuve o estoy estando en el primer y en el segundo y en el cuarto y en el séptimo y en el antepenúltimo y en el último escalón ahora. No. Estuve primero en el primer escalón, después estuve en el segundo escalón, después estuve en el tercer escalón, después estuve en el antepenúltimo escalón, después estuve en el penúltimo y ahora estoy estando en el último escalón. Estuve en el último escalón y estoy estando en la terraza ahora. No. Estuve y estoy estando. Estuve, estuve estando estando, estoy estando, estoy estando estando, y estoy ahora estuve estando, estando ahora en la terraza vacía, azul, sobre la que brilla, redonda, fría, la luna. (...)*³²

No texto, Carlos Tomatis (embora seu nome não apareça no conto, a presença, em seu quarto, do *Campo de trigo de los cuervos*, de Van Gogh, bem como a citação de uma coletânea de textos organizada por ele, *Paranatellon*, permitem sua identificação), retoma o episódio das madeleines de Proust e se propõe, a partir da reencenação do momento original, mastigando uma bolachinha molhada no chá, a lembrar, a “recuperar (...) un mundo”. No entanto, segundo a narrativa, “*otros, ellos, antes, podían. (...) [Pero] ahora no hay nada, ni rastro, ni recuerdo, de sabor: nada*” (125). Recuperar o tempo, a partir de uma atualização do mecanismo proustiano, parece (a princípio, pelo menos) impossível. Se o passado almejado não vem à to-

³¹ O gesto interpretativo de Stern não se resume apenas a detectar esse movimento; a autora trata também do lugar da memória para a constituição das narrativas e do caráter paródico/intertextual da ficção saeriana. Mas como interessa aqui imprimir as diferentes etapas da obra e a maneira como elas têm sido reconhecidas pela crítica no decorrer das últimas décadas, a especificidade desse ensaio está justamente no fato de Stern atentar para o texto saeriano enquanto “*meta-texto*”.

Apesar de circunscrito principalmente às obras da década de 70, o mecanismo do escrever-apagar-escrever passou a ser tomado muitas vezes como modelo do “modo de narrar do autor” em trabalhos críticos posteriores. Aqui no Brasil, por exemplo, a noção aparece retomada por Juliana Maia de Queiroz, em sua dissertação de Mestrado sobre *La pesquisa*. Cf. QUEIROZ, J. M. *Enigma e duplicidade em La pesquisa, de Juan José Saer*. *op. cit.* p. 14.

³² SAER, J. J. “La mayor”. In: *Cuentos completos*. *op. cit.* p. 127. A paginação, doravante entre parênteses no corpo do texto, refere-se sempre a essa edição.

na, o texto trata, em registro irônico, de se compor a partir de retomadas mínimas de ações quase insignificantes (subir e descer, pela escada, do quarto até a cozinha, olhar a lua, sentar na escrivaninha e revisar um conjunto de textos guardados numa pasta verde, redigir o título do conjunto num adesivo colado à sua capa). A maior parte das páginas do conto se transforma num exercício de escrita que passa cada vez mais veementemente a negar a possibilidade de o texto conseguir representar qualquer acontecimento significativo; o narrador passa a trabalhar com o uso exasperante da descrição de ações cada vez mais escassas. Como no trecho citado acima, mesmo a operação de narrar a subida dos degraus de uma escada se torna problemática. O tempo existente entre a ação propriamente dita e sua narração, sempre descompassado, parece bloquear o funcionamento do texto, que tem que marcar sua ineficácia (“No.”) e voltar a narrar o que já tentou narrar antes, buscando mais uma vez se conformar a seus objetivos (representar?). Conseguiu-o, porém, continua fora do horizonte de possibilidades. Nova negação (a segunda ocorrência de “No.”) leva a uma terceira tentativa, frustrada mais uma vez (não se narra peripécia alguma, afinal; apenas se aponta a existência de uma “*terrazza vacía, azul, sobre la que brilla, redonda, fría, la luna*”).

O texto se assenta nesse constante fluxo entre tentar narrar, perceber a insuficiência do narrado, negá-lo e partir em busca de uma nova narrativa. Tomam o primeiro plano o trabalho com os tempos verbais e a própria interrogação sobre a possibilidade de se narrar algo. Nas últimas páginas do conto, porém, há uma reviravolta. Desistindo da narração (mas será mesmo uma desistência, já que o texto ainda não se encerrou?), Tomatis apaga a luz e se deita. Surge, então, a recordação:

(...) Estoy, entonces, en la oscuridad, y, mirando, prestando atención, veo subir, lentamente, del pantano, como un recuerdo, el vapor: en una esquina del centro, o de la mente, o a una esquina, más bien, del centro, o de la mente, como decía, por decir así, hace un momento, si esquina, o centro, o mente, o si momento, pueden, todavía, como quien dice, querer decir, lo que viene viniendo ¿desde dónde?, a una esquina del centro, entonces, en el sol de las doce, voy, despacio, desembocando. (...) (141)

Tomatis se lembra de uma cena vivida há algum tempo: numa das esquinas da rua San Martín, vê a passagem de um ônibus intermunicipal, cheio de estudantes, observa o café Gran Doria, os transeuntes que passam por ali, sente o frio do inverno. Essa lembrança final coloca, de certa maneira, o texto já lido em xeque: a postura de “La mayor” era mesmo irônica com relação a Proust? Ou a ironia de

Tomatis se dirigia a si mesmo, por tentar, voluntariamente, ainda que consciente desta impossibilidade, colocar em funcionamento o mecanismo da memória involuntária proustiana?

Essa cena final, no entanto, apesar de permitir essa indagação, não possibilita a formulação de uma resposta unívoca. A imagem da lembrança, para Tomatis, sobe “*de los pantanos, brillando, fosforescendo, errabundeando, por un momento, y se esfuma*” (141). Como acontecia com a luz fosforescente da cozinha, descrita pela personagem pouco antes, que parecia tirar do “*negro*”, por um capricho apenas, e para nada, o mundo, antes de devolvê-lo, impassível, ao negro de onde inutilmente o havia arrancado, as imagens da recordação parecem se armar e se desmanchar, desintegrando-se, de maneira tão problemática quanto acontecia com aquelas cenas que a personagem não conseguia abarcar até então. Desde a primeira vez em que surge no texto, a recordação é tratada com forte distanciamento e grande dose de negatividade: as palavras “*mente*”, “*esquina*” e “*centro*”, no trecho citado, parecem não dar conta de representá-la. O texto parece “*oco*”, parece não dar conta, mais uma vez, de narrar.

Estas são as últimas linhas do conto:

(...) no hay, en el recuerdo de ese café, ningún café, y la bufanda amarilla, de la que debiera nacer la mancha amarilla que sube, ahora, sola, del pantano, flota, desintegrándose, ¿en qué mundo, o en qué mundos? (144)

Do mesmo modo como acontecia com o registro das ações da personagem, transportar para o universo literário a memória é uma ação fadada ao fracasso. Tanto o mundo (que mundo?) quanto aquilo que é rememorado (as palavras conseguem traduzir/transportar para o papel o que se recorda?) são inacessíveis por meio da letra.

A noção de apagamento, conforme proposta por Stern, abarca bastante bem esses textos publicados na década de 70 e início dos anos 80, pautados cada vez mais pelo trabalho metalingüístico e pelo questionamento das possibilidades de representação. Os romances *El limonero real* e *Nadie nada nunca*, bem como os contos de *La mayor* (e também alguns da coletânea *Unidad de lugar*, de 1967), ainda que marcados, cada um desses textos, por um conjunto de especificidades narrativas, se caracterizam por uma certa negação do acontecimento ou da anedo-

ta, e conformam uma representação cada vez mais freqüente do próprio ato da escrita, como condição e como desencadeante da ficção.³³

V. Deslocando-se pelas redondezas do percorrido

A publicação de *El entenado*, em 1982, indica uma mudança na trajetória esboçada pela obra até então. Se, depois da consolidação de uma circularidade narrativa nos primeiros trabalhos, os textos se voltam para uma metalinguagem que problematiza a representação, a partir de *El entenado* parece haver progressivamente um resgate do anedótico, de um enredo até certo ponto “realista”.³⁴

Lida à época de seu surgimento, esta provavelmente pareceria a menos saeriana de todas as obras publicadas pelo autor. Saer levava escritos cinco romances, que apresentavam algumas marcas bastante características: todos eles se passavam numa região geográfica claramente delimitada e contavam com um certo número de personagens que reapareciam de texto em texto; a experimentação formal era recorrente (principalmente nos textos posteriores a *Cicatrices*), inclusive no que diz respeito ao tratamento dado ao tempo: linearidade não era, em definitivo, uma marca deles – principalmente dos quatro romances editados entre meados da década de 70 e início dos anos 80, que, caracterizados pela repetição e por reto-

³³ Em 1978, Noé Jitrik já apontava a presença dessas constantes em seu ensaio sobre *El limonero real*. Para o autor, a narrativa, levando a instâncias extremas o que já teria sido delineado por Onetti, não se debruçaria sobre um sucesso reconhecível, algo que pudesse ser medido e pesado positivamente, mas sim sobre a narração mesma, sobre o obsessivo drama de narrar. O relato tomaria forma como relato de um relatar, como relato do trabalho de relatar. Assim, o texto de *El limonero real* se pautaria por um obsessivo “não progredir” da trama, causando tanto a suspensão dos efeitos de uma ação que supostamente deveria se desenvolver como argumento e seduzir por conta de sua variação, quanto o desencadeamento da repetição, que se tornaria um modo de atuar sobre a própria cadeia significante, sobre a cadeia material do próprio texto. Segundo Jitrik, “(...) *obsesión, suspensión, repetición, son como niveles de la insistencia, fuerza del significante, manifestación del significante en tanto, insatisfecho, se reproduce sin cesar en la narración que reabsorbe sus propios hilos – sus modos – y vuelve a hacerlos emerger. Hay, entonces, una reproducción pero no de un algo externo al significante – materia textual – sino de la insistencia misma, o sea de aquello que más da cuenta de su carácter incesante. Si hay obsesión, por lo tanto, no tiene por qué ser vista en los personajes ni en el narrador sino bien localizadamente en la narración que aparece como un campo cruzado por fuerzas y no ya como un producto final en el que nada se mueve porque lo que se movió se hizo fuera de él.*” Cf. JITRIK, N. “Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica”. In: *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económico, 1987. p. 178.

³⁴ Já em 1986, Graciela R. Montaldo assinala que o romance volta a colocar em primeiro plano a representação e que a “história” começa a ser novamente o eixo que organiza o relato. Cf. MONTALDO, G. R. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986. p. 7.

madas e expansões de episódios anedóticos mínimos, pareciam buscar explicitamente um divórcio com relação às categorias tradicionais de representação.

Ao ser publicado, *El entenado* provavelmente acabou se tornando uma surpresa para um leitor acostumado a esses textos, já que apresenta uma trama claramente reconhecível, tem uma estrutura bastante linear, e se pauta por uma narrativa em catarata, na qual abundam inúmeros sucessos novelescos: na Espanha do século XVI, um velho passa suas noites de verão fechado num quarto e, rodeado por folhas de papel, velas, vinho e azeitonas, redige suas memórias. A grande aventura de sua vida diz respeito a uma viagem que faz à América, onde presencia, logo no segundo dia da expedição pelas terras supostamente “virgens” do continente, o assassinato de todos seus acompanhantes de viagem pelos índios. O enteado é o único espanhol mantido vivo, e passa dez anos entre os indígenas. O romance narra o período que ele vive entre os colastinés e o porquê de essa experiência ser tão fundamental para a construção de sua personalidade. Narra, ainda, sua volta à Europa, seu contato com o padre Quesada, que o ensina a ler e escrever, sua incursão numa trupe de atores com que viaja por todo o velho continente, apresentando um espetáculo escrito por ele próprio, sobre sua convivência com os índios americanos. Mas como o sucesso não o satisfaz, a personagem abandona o grupo, adota algumas crianças e investe o dinheiro que lhe restou da experiência teatral numa tipografia. Passa a imprimir livros, a ensinar o ofício aos filhos e a redigir suas memórias.

A sensação de surpresa decorrente da leitura dessa trama chegou a ser assinalada por um dos primeiros textos críticos voltados para sua análise, escrito por María Teresa Gramuglio ainda em 1984. Nesse primeiro momento, o romance representa quase uma anomalia em meio a uma obra que parecia tão solidamente construída. Qual a relação, afinal, entre os índios colastinés sobre os quais a narrativa se constrói, esse grumete espanhol e as personagens tão caracteristicamente saerianas presentes nos outros romances?³⁵

Hoje, no entanto, mais de duas décadas depois de publicado, esse seu caráter anômalo já é praticamente inexistente. Saer publicou seis outros romances desde então, que tiram, de certa maneira, essa marca do *Entenado*. Dois deles, *La ocasión* (1987) e *Las nubes* (1997), têm também a presença clara do diálogo com o relato histórico. Imaginar, na década de 70, que um romance de Saer pudesse vir,

³⁵ Cf. GRAMUGLIO, M. T. “La filosofía en el relato”. *Punto de vista*, no. 20, 1984. e BERG, E. H. *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. op. cit.

de alguma maneira, a dialogar com esse registro pareceria altamente improvável. Hoje, porém, é possível dizer que estabelecer certas relações com o discurso histórico, para a ficção saeriana, equivale a transportar no tempo a “zona”: o que permanece nesses romances, daquelas características comuns às anteriores, é exatamente a região em que eles se passam. No caso de *El entonado*, o local no qual se situa a tribo dos índios colastinés corresponde exatamente à localização atual do cenário saeriano por excelência, a cidade por onde circulam suas personagens tão recorrentes. Esses índios (e o enteado também, já que divide com os índios, ou aprende com eles, a maneira de ver o mundo) são os antepassados das personagens que povoam as narrativas contemporâneas.

El entonado se mostra, por conta justamente dessas variantes que adiciona ao “modelo saeriano” do 70, como um importante ponto de flexão no caminho traçado pela obra do autor: a partir do romance, sua obra parece se abrir a certos modelos mais realistas de representação, retomando inclusive certas marcas tais como a cronologia e a linearidade. Não há, isso é óbvio, um retorno à estética realista tradicional. Mas se, nas narrativas do 70, a impossibilidade da mimesis parecia ser de ordem formal (recorde-se o buraco negro em que se converte o texto de *El limonero real*), a partir de *El entonado* essa impossibilidade passa a fazer parte do argumento mesmo dos romances, como se a realidade ela-própria passasse a escapar. O texto se abre mais à representação, embora a “realidade” continue se esquivando. Se antes a literatura parecia buscar se divorciar do “real” por meio de procedimentos textuais que potencializavam sua inapreensibilidade, agora é ele que se torna problemático por si próprio: existe mais uma problematização dessa suposta “realidade” do que da maneira de narrar propriamente dita. Nas palavras de Florencia Garramuño, o realismo é que passa, a partir de então, a ser o protagonista do romance saeriano.³⁶

Apesar de *El entonado* retomar certas marcas realistas tais quais a linearidade e a cronologia, há uma diferença fundamental com relação ao realismo tradicional: a falta de certezas. Existe uma trama, uma “história” que se constrói de maneira mais linear, mas, ao mesmo tempo, a narração é contaminada pela dúvida. O enteado, na América, é um estrangeiro; um espanhol que acaba de chegar ao

³⁶ Cf. GARRAMUÑO, F. “Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *En entonado y Glosa*”. Texto apresentado no II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. *Mimeo*.

continente, capturado por uma tribo indígena que mata e se alimenta de todos os seus companheiros. Acima de tudo, ele *não compreende* o que acontece ao seu redor. Se na Espanha ele era um órfão, se não teve lá nenhuma educação e foi obrigado a se virar por conta própria nos portos, na América a experiência se repete. Em território americano, o narrador se torna duplamente enteedo, e tem que, aos poucos, dar conta, sozinho, de ir aprendendo os mais diversos signos, não só da língua, mas também do comportamento colastiné. Nos dez anos que passa no Novo Mundo, interpretar se torna sua ocupação primordial. Inclusive, parece ser exatamente essa, ao que tudo indica, a intenção da tribo ao deixá-lo vivo, não o matando como aos seus colegas. Os índios têm uma palavra, *def-ghi*, com a qual designam o enteedo, mas que ele demora muito para decifrar. É só nas últimas páginas do romance que nós, leitores, encontramos a definição que ele consegue atribuir ao vocábulo:

(...) De mí esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tribu todavía no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalles a todos. Amenazados por todo eso que nos rige desde lo oscuro, manteniéndonos en el aire abierto hasta que un buen día, con un gesto súbito y caprichoso, nos devuelve a lo indistinto, querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador.³⁷

Um sinônimo possível para *def-ghi*, segundo o enteedo, seria justamente “narrador”. Mas, no fim da vida, ele parece assumir sua incapacidade de levar a cabo a função; seu texto se torna “falho”, ele não tem qualquer certeza quanto ao gesto de conseguir passar para o papel a realidade indígena. Não por uma impossibilidade lingüística, como acontecia com Carlos Tomatis em “La mayor”, para quem as palavras perdiam seu sentido (ou não o tinham, simplesmente), mas por ter convivido com os índios e aprendido a pensar como um deles. E na língua e no pensamento colastinés, nada é, as coisas apenas *parecem* – “*para los indios, todo parece y nada es. Y el parecer de las cosas se sitúa, sobre todo, en el campo de la inexistencia*” (p. 148). Torna-se impossível, portanto, afirmar qualquer coisa sobre esta suposta “realidade” inabarcável, “*inexistente*”. Por isso, o enteedo só pode especular, fazer conjecturas. Seu aprendizado está relacionado exatamente a perce-

³⁷ SAER, J. J. *El enteedo*. Buenos Aires: Seix Barral: 2004. pp. 162s. A paginação, doravante entre parênteses no corpo do texto, refere-se sempre a essa edição.

ber este caráter “*inexistente*” das coisas (e não a impossibilidade de serem representadas pela língua). Seu trajeto parece inverter o curso histórico oficial: ele, um espanhol, não traz consigo para o novo continente o pensamento renascentista europeu, mas carrega de volta para a Espanha as incertezas indígenas, que passam a contaminar seu discurso. Se, a princípio, presenciar o comportamento colastiné o havia feito pensar – apesar de ser chocante para ele a antropofagia da tribo – que os índios se adequavam perfeitamente bem à realidade que os cercava e que eram perfeitamente adaptados ao mundo, com o passar do tempo não só percebe que, na verdade, o contrário era o que acontecia, como a “*negrura*” passa a ser uma marca característica também de sua própria personalidade. A personagem percebe que, ao invés de caber no mundo da maneira ideal como a princípio demonstrava, a tribo parece afundada num lodaçal arcaico do qual deseja ardentemente se livrar. E, para esse narrador, seria exatamente por isso que os homens acabariam repetindo ciclicamente as cerimônias antropofágicas (sempre seguidas pelas orgias), com o intuito de abandonar de uma vez por todas “*esa grieta al borde de la negrura que los amenazaba, continua, [y que] venía sin duda de algún desastre arcaico*” (154). Repetir significa buscar certezas, já perdidas indefinidamente (e escrever no fim da vida suas aventuras é também uma maneira – ainda que, mais uma vez, infrutífera – de buscar certezas menos fugidias).

Retomando: no conjunto da obra de Saer, a partir de *El entonado*, as experimentações lingüísticas que impossibilitavam o contato com a realidade parecem ceder passo para uma experiência ela mesma problemática, duvidosa. É o mundo, ou a vida, este “*río arcaico que arrast[ra] los trastes de lo visible*” (189), que se mostra escorregadio, alheio.

Ainda que a partir de diferentes caminhos, é ao redor desse mesmo eixo que os livros seguintes de Saer se constroem. *Glosa*, por exemplo, romance de 1986 sobre o qual esta Dissertação se debruça mais detidamente no capítulo seguinte, apresenta um texto que busca se aproximar de algumas experiências de vida irrepetíveis, sempre traumáticas, mas que só o consegue a partir de repetições obstinadas, que parecem não atingir, no entanto, o lugar almejado. Como se o que se busca estivesse, mais uma vez, em outro lugar.

Volto, no entanto, a *Glosa* daqui a algumas páginas. Aqui, ainda que fosse possível tecer comentários sobre como a problemática aparece nos outros roman-

ces publicados desde então, me atenho, devido ao caráter sumário destas considerações iniciais, em apenas mais um deles, *La pesquisa* (1994), penúltimo romance editado em vida por Saer.

Em *La pesquisa*, a narrativa se bifurca. Um grupo de amigos, formado por Pichón Garay, Carlos Tomatis e Marcelo Soldi, conversa, na mesa de um restaurante, sobre uma série de assassinatos de velhinhas ocorridos em Paris, de onde Pichón acaba de voltar. Esse é o primeiro enigma não solucionado do romance: quem é o assassino dessas vinte e oito senhoras? De acordo com Pichón, segundo os jornais franceses, o *serial killer* seria Morvan, o detetive-chefe responsável pela investigação. Uma série de complicações psicológicas, de acordo com um relatório preparado pela polícia e embasado na vulgata psicanalítica, justificaria os crimes. Entre elas, figuraria a problemática relação de Morvan com o suicídio do pai, com o abandono pela mãe ainda quando bebê, com a separação da esposa Caroline, ocorrida há pouco. O caso é dado como encerrado; Morvan, diagnosticado como um esquizofrênico e enviado para uma prisão psiquiátrica.

Tomatis, no entanto, que ouve toda a narrativa do amigo, acredita na existência de outro desfecho para a investigação. Para ele, Morvan teria sido vítima de Lautret, um comissário de polícia que, com a prisão da outra personagem, viria a assumir seu cargo de detetive-chefe. Tomatis retoma os fatos narrados e propõe uma segunda interpretação para os assassinatos, tão verossímil – enquanto narrativa – quanto a primeira, segundo a qual o *serial killer* seria Lautret, que teria armado, com sucesso, um grande esquema para incriminar Morvan.³⁸

Textualmente, as duas versões têm a mesma estatura; o romance não “opta” por nenhuma delas. Terminada a leitura, o enigma persiste. Se a partir da análise dos fatos é possível postular a existência de dois assassinos, o mistério continua inalterado e a “verdade” ainda se mantém distante. A versão de Tomatis, irô-

³⁸ Não me parece gratuito, dado o trabalho com a duplicação empregado pelo romance (tanto das histórias quanto do desfecho da narrativa), que *La pesquisa* seja dedicado a Ricardo Piglia. Embora a série de “*tesis*” publicadas pelo autor de *Respiración artificial* diga respeito a textos curtos, ela parece representar grande fonte intertextual para a composição do romance saeriano. A terceira tese de Piglia sobre o conto, por exemplo, poderia, com alguns poucos ajustes, servir para descrever essa duplicação presente em *La pesquisa*: “*cada una de las historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de los dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción*”. Cf. PIGLIA, R. “Tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 106.

nica, desconstrói de tal forma a versão oficial, que esta se torna debilitada, “oca”. Por outro lado, qual a autoridade da personagem para, da Argentina, durante a informalidade de um jantar com amigos, propor uma versão que seja mais condizente com a “realidade” de fatos ocorridos em Paris, e de que ela não tinha conhecimento até então? Resta do texto, por conta disso, com relação à resolução dos crimes, um espaço vazio, uma interrogação.

De maneira similar, é também uma pergunta o que resta da segunda linha narrativa presente no romance. Os amigos, na tarde que antecede o jantar no qual conversam sobre as velhinhas parisienses, visitam a casa do já falecido poeta Washington Noriega, para analisar um datilograma encontrado em seu espólio por Soldi e intitulado *En las tiendas gregas*. Sua única herdeira, a filha de Washington, reivindica para ele a autoria do pai, o que o grupo considera muito pouco provável, já que “*la palabra novelista en labios de Washington tenía siempre un matiz despectivo*”.³⁹ Mais uma vez, apesar de uma série de discussões travadas em torno da obra inédita, *La pesquisa* termina e o mistério continua irresoluto: a origem de *En las tiendas gregas* é ainda ignorada.

Esse breve esboço do romance, embora deixe de lado uma série de desdobramentos, serve para mostrar como a obra gira, mais uma vez, ao redor de vazios. Se em *El entonado* o universo indígena era formado por aparências e as coisas, marcadas por um forte senso de “inexistência”, as narrativas de *La pesquisa* estão ligadas a dúvidas que não se desfazem: quem é o assassino das vinte e oito velhinhas? quem é o autor de *En las tiendas gregas*? As questões permanecem em aberto. A “realidade”, mais uma vez, escorrega, não se deixa vislumbrar.⁴⁰

³⁹ SAER, J. J. *La pesquisa*. Buenos Aires: Booket, 2003. pp. 67s.

⁴⁰ Cabe salientar aqui que, se até *Nadie nada nunca* as relações intertextuais também se encontravam a serviço de uma metalinguagem quase anuladora, a partir de *El entonado* se torna comum a retomada de certos gêneros com os quais o texto passa a dialogar, sempre em sentido irônico, num trabalho que consiste principalmente em retirá-los de seu “lugar original”, desconstruí-los e propor, a partir de certa reconstrução, algum outro tipo de abordagem. Assim, o romance de 1982 se pauta por reformulações irônicas do romance autobiográfico e memorialístico, do romance de formação, da picaresca e do barroco, ao passo que *La ocasión* e *Las nubes* recuperam, também para desdizê-los, o discurso positivista e as narrativas de viagem do século XIX, enquanto *La pesquisa*, com seu desfecho duplo, problematiza as premissas do romance policial tradicional. Para uma análise mais detalhada desta retomada em *El entonado*, cf. THOMAZ, P. C. *El entonado: a práxis poético-narrativa de Juan José Saer*. *op. cit.*

VI. Melancolia na “zona”

Assinalou-se até aqui como esses textos, desdobrando-se sobre si mesmos, resultam sempre em incompletudes, colocando a mimesis em xeque ora porque é o próprio valor de significação da linguagem que parece escapar, ora porque é o universo sobre o qual se debruçam que se mostra nebuloso e incerto. No entanto, resta ainda salientar que este não se trata de um movimento apenas metalingüístico, interessado em circunscrever, por meio do próprio texto literário, o lugar que essa literatura assume como próprio. Tal movimento agrega também uma forte dimensão afetiva a esse conjunto de textos. Isso porque toma forma neles – embora seja possível dizer que, ao contrário, dá forma a eles – um determinado sujeito discursivo cujas marcas afetivas são também fundamentais para a agregação dessa sua opacidade, desse seu forte senso estacionário, e, portanto, dos sentidos que os textos carregam consigo (ainda que estes sejam “apenas” a indicação de que o “verdadeiro” sentido parece estar em outro lugar). Tal instância discursiva não se relaciona diretamente à figura empírica do autor, tampouco a uma presença textual específica como o poderiam ser, por exemplo, o narrador ou as personagens – embora estes últimos não deixem de ser modos de manifestação desse domínio, já que, de maneiras variadas, dão também forma a ele (são sua expressão no nível imediatamente argumental⁴¹). O sujeito discursivo a que nos referimos aqui vai além desse nível primeiro, encontra-se na própria materialidade textual, relacionando-se, portanto, à esfera da enunciação. É uma instância que perpassa os textos, que toma forma virtualmente a partir da sobreposição de uma série de tópicos, da incorporação de uma série de gestos de escrita que vão reaparecendo de texto em texto (como, por exemplo, uma série de imagens que remetem à incomunicabilidade, a uma exterioridade inacessível, ao insulamento).

É Julio Premat, num estudo de largo fôlego publicado em 2002, *La dicha de Saturno*, quem primeiro lança uma série de hipóteses interpretativas com relação a esse sujeito, por meio de uma leitura da obra saeriana amparada na retomada da psicanálise. O autor, além de assinalar também as mudanças ocorridas no *corpus* depois da publicação de *El entenado*, foca-se no que ele chama de “*novela familiar saeriana*”: o caminho traçado pela obra resulta para ele numa “*representación del*

⁴¹ No terceiro capítulo desta Dissertação, analisa-se com maior vagar de que maneira as personagens – portadoras de uma série de características que as aproximam de uma virtual “personagem-matriz” caracterizada pela dúvida e pela incerteza – funcionam no interior dessa lógica composicional. Cf. “À procura de um núcleo sólido”. p. 94.

hombre, su evolución y su relación con el mundo".⁴² Sua hipótese interpretativa é a de que os textos encenam "relatos primarios", narrativas que dão conta da formação do homem como ser racional e de palavra, bem como da constituição de sua percepção como indivíduo, a partir da exposição e da expansão de certo tipo de fantasias edípicas. E a idéia de que esse sujeito assume discursivamente uma posição melancólica⁴³ se torna um conceito-chave para a compreensão do percurso dessa obra que se apresenta "como una fábula que gira sobre sí misma, una fábula que cuenta una pérdida, un regreso, un nacimiento, todo un conjunto de procesos primarios para narrar, a su manera, los pasos dudosos de una afirmación, de una verbalización" (214).

Premat trabalha sistematicamente com uma série de retomadas textuais, a fim de demonstrar o papel exercido por esse sujeito no interior dos textos. Aqui, interessa apenas chamar a atenção para o fato de que é discursivamente que tal instância toma forma, e que, delineada virtualmente a partir de uma série de escolhas textuais – do reemprego de determinados termos e da retomada de determinadas imagens –, ela alinhava também os textos entre si, aproximando-os semanticamente. Ao invés, porém, de recuperar algumas das análises de Premat, vejamos como se dá essa instauração discursiva colocando lado a lado alguns trechos dos romances *Cicatrices*, *El limonero real* e *Nadie nada nunca*. Será a partir de sua superposição que acompanharemos – embora rapidamente – como essa presença atravessa as narrações.

Em vários momentos da terceira parte de *Cicatrices*, o juiz Ernesto vaga sem rumo pela cidade, de carro. Dá voltas por um determinado trecho do centro e

⁴² PREMAT, J. *La dicha de Saturno*. *op. cit.* p. 209. A paginação, doravante entre parênteses no corpo do texto, refere-se sempre a essa edição.

Quando se refere às idéias (ao autotematismo) e às paixões de Saer (ao que há de pulsional nos textos), Julio Premat esclarece que "el nombre 'Saer' no remite a una persona biográfica, sino a una instancia construida por los textos, la del sujeto común de todos los enunciados, la del organizador de las etapas de la obra, la que se perfila en tanto que responsable de las diferentes elecciones narrativas" (21). Trata-se, portanto, também do reconhecimento daquele sujeito discursivo reportado por nós logo atrás.

⁴³ Premat retoma Freud e seu "Luto e melancolia" para propor uma aproximação desse sujeito a uma posição vital – tanto afetiva quanto metafísica – de cunho melancólico. Para o crítico, o vazio que contamina a capacidade expressiva da obra se relaciona a um saber classicamente melancólico (para o qual "la identidad es una ilusión, los ideales son horizontes imposibles de alcanzar, sólo queda la incompletud, la frustración, la monótona espera de un desenlace ineluctablemente trágico", p. 126). Ainda nas palavras do autor, "al igual que la literatura fantástica contemporánea, las ficciones saerianas, gracias a la puesta en escena de la posición melancólica, giran alrededor de un inexpresable, de una otredad íntima, afirmando a cada paso que nada puede saberse ni decirse que supere esa delimitación de un 'pozo negro' del sentido" (132).

das cercanias da localidade, e seu carro aparece descrito com um pequeno núcleo, um pequeno universo involucrado na imensidão ampla da chuva, desligado, por conta da forte presença de uma névoa cerrada, do que há de imediatamente tangível ao seu redor:

(...) Delante está la niebla. Forma un murallón blanco, cerrado. El automóvil va entrando en ella como una cuña reluciente, detrás de la cual la niebla vuelve a cerrar. Al entrar en la costanera nueva, más amplia, sin puntos inmediatos de referencia, por un momento no hay más que el automóvil y la niebla, en una especie de inmovilidad. No hay más que el gran globo blancuzco cuyas partículas giran en su lugar, como planetas diminutos, y el automóvil moviéndose y dando la ilusión de no avanzar, tan uniforme es la densidad de la niebla. Pero de pronto a un costado la copa carcomida de un árbol que chorrea agua avanza lentamente y después desaparece, quedando atrás, de modo que se revela por un momento que he estado avanzando aunque el volver a entrar en la niebla más completa vuelva a tener la ilusión de la inmovilidad. (189s.)

A névoa é símbolo do não avançar característico dos passeios do juiz. Remete à sua ilusão de imobilidade, à sua espera por algo que nunca acontece, à sua ânsia pelo sentido que nunca se revela.

Em outro romance, *El limonero real*, o mesmo signo volta a aparecer. Trata-se, em sua primeira ocorrência, da narração do momento em que Wenceslao e seu pai chegam pela primeira vez à ilha na qual a partir de então fixarão morada:

La canoa se ha deslizado el último tramo sin necesidad de los remos, uno de los cuales yace en el fondo de madera. La canoa toca la costa. La niebla rodea todo, compacta, húmeda y blanca, y ellos dos y la canoa son lo único que se ve. No se ve ni el agua, como si la canoa y sus dos ocupantes, sentados uno frente al otro, constituyesen el único centro móvil y corpóreo flotando indeciso en la nada. (...)⁴⁴

Como acontece com Ernesto, a névoa remete à perda da noção de espacialidade. Suspensos no nada (como o carro da outra personagem, aparentemente imóvel, dava a impressão de vagar pelo nada), pai e filho se olham. É o último momento em que a segurança acompanha Wenceslao. Logo a seguir, seu pai o abandona na canoa para fazer uma inspeção pela ilha, e o filho apenas consegue identificá-lo, por um curto espaço de tempo, como “*unas manchas oscuras que relumbran húmedas y se mueven, transformandose, incesantes. Parecen la figura de un*

⁴⁴ SAER, J. J. *El limonero real. op. cit.* p. 24.

hombre vista a través de un vidrio empañado".⁴⁵ Resta, depois, a névoa. E, sozinho na canoa, o garoto sente medo. Quando passa a acompanhar o pai, a névoa se coloca permanentemente entre os dois. A imagem da "cuña" ressurgue no texto como metáfora para a penetração, não mais do espaço físico, como acontecia no caso do carro de Ernesto, mas da lembrança do cessar momentâneo do silêncio angustiante que acompanha a personagem no decorrer de toda a viagem:

*Ahora que no se oye ni el chapoteo rítmico de los remos, cuyo susurro había persistido hasta un momento antes, como una cuña afilada penetrando en la masa espesa del silencio, Wenceslao siente que el temblor de las rodillas le sube hasta el estomago.*⁴⁶

E a imagem reaparece ainda em outros momentos do texto, inclusive numa ocasião em que pode estar tanto sendo narrado um sonho da personagem, quanto uma nova variação de seu já aludido desmaio sob o sol do meio-dia (aquele cuja narração do delírio que o sucede, como vimos, resulta na desintegração do texto, que se torna tarja negra sobre o papel). Em determinado momento do almoço comemorativo de fim de ano do qual participa, de olhos fechados, com o chapéu sobre o rosto, fazendo a sesta às margens do rio, Wenceslao ouve a movimentação dos familiares a seu redor, e mentalmente imagina o que devem estar fazendo. Há então uma inserção textual, cujos sentidos não remetem ao agora dessa sesta que se vinha narrando, mas que se mostram incertos, têm um caráter fortemente delirante. Não fica claro tratar-se de um sonho, de uma alucinação ou de uma lembrança distorcida de Wenceslao. Narra-se uma cena às margens do rio (tampouco se explicita se se trata do rio em frente ao qual o homem vive), de que fazem parte a personagem e uma "cosa" que ela avista na água, cujas formas humanas possibilitam sua identificação com o corpo morto do filho do camponês. Wenceslao mergulha, tenta alcançá-la e trava com ela um angustiante embate corporal, que resulta, segundo com a lógica onírico-delirante da narrativa, num enforcamento:

(...) El resto pasa en la terrible oscuridad, bajo el agua negra. Su cuerpo [de Wenceslao] está metido en el agua como una cuña que abriese un hueco en el que no hay lugar más que para un solo. Ahora ha aferrado la cosa y siente que es un cuerpo desnudo que lucha con el suyo, un torbellino de brazos y piernas, respiración muda y golpes ciegos, y puede palpar la cara y la cabeza, el pelo mojado y los ojos, y la boca apretados. El cuerpo trata de arrastrarlo hacia el fondo del río, hacia el lecho de oscuridad barrosa, y entonces

⁴⁵ *Idem, ibidem.* p. 25.

⁴⁶ *Idem.* p. 29.

*las manos palpan el cuello y comienzan a cerrarse sobre él. Las manos – porque tiene manos – aprietan durante un minuto o más, y las sacudidas del cuerpo, primero enloquecidas, furiosas y violentas, van haciéndose cada vez más débiles y espaciadas, menos tensas, hasta detenerse. Ahora no siente más que un peso muerto que cuelga de sus manos y que la corriente tiende a elevar y arrastrar río abajo. (...)*⁴⁷

Delírio, sonho, sentidos incertos, regressão (afinal, a imagem da “cuña” remete, nesse caso, à simbologia do ventre no qual não há lugar para mais de um só organismo), luta contra a morte e, apesar do duelo, o enforcamento como único resultado possível.

Em *Nadie nada nunca*, imagens de um mergulho:

*La masa confusa, tibia, es amarillenta, llena de nervaduras nervosas; hay, puede presumirse, un exterior desde el que esa luz llega. Deja escapar un murmullo profundo, asordinado, múltiple, diseminado alrededor y que permite entrever, por la presencia constante, su extensión. Pequeñas convulsiones semisólidas se levantan, por momentos, del fondo, y quedan durante largo rato en suspensión, como si las partículas que las componen estuviesen sometidas a leyes nuevas y rigurosas. Todo parece estar, todo el tiempo, en movimiento y expansión, pero de un modo entrecortado, sin apuro ni violencia. La masa es como elástica, apretada; avanzo, por decirlo así, con dificultad. Y cuando irrumpo, ruidoso, con un estruendo líquido, en la superficie, veo, bajo los árboles, a unos metros de la casa, más allá de de la franja amarilla de la playa, al bañero y al hombre de camisa blanca y sombrero de paja que conversan, aunque a esta distancia no puedo escuchar sus voces. (...)*⁴⁸

A princípio, neste caso, como se trata de um mergulho, as percepções são amortecidas pela presença maciça da água, que borra contornos e precisões. A justificativa para esse embaciamento se revela, no entanto, ilusória. A estranheza decorrente da profundidade do rio volta a se instalar, ainda quando é no interior da própria casa em que se vive por onde se anda:

(...) La casa está ligeramente más fresca que el exterior. No está, aunque estoy en ella, de ningún modo más próxima que cuando estaba en la vereda desierta viéndolo (al caballo) caminar vacilante hacia la zona de sombra o que cuando miraba, en el fondo del patio, entre los árboles, la mancha amarilla humo sacudirse y poner la cinta de cuero que la ata al árbol en tensión. Las paredes blancas, las puertas negras, el piso colorado y los pocos muebles pegados a las paredes, la mesa grande, rodeada de sillas con asiento de paja, del cuarto principal, la cómoda a un costado, las camas en las tres habitaciones, los roperos, la mesa de luz con el ventilador detenido, la biblio-

⁴⁷ *Idem*, p. 115.

⁴⁸ SAER, J. J. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. pp. 19s.

*tequita, la heladera, todo, mientras deambulo sin fin preciso por la casa, pareciera estar acabando de salir, de emerger, trabajoso, de algo negro, sin forma, innominado. (...)*⁴⁹

Um fundo negro, desprovido de sentido, de forma e nome; inalcançável. É a escolha desse arcabouço imagético (névoa, lama, submersão) que vai aproximando as cenas entre si; é a insistência na retomada de um universo sempre hostil e disforme – que impede o surgimento de uma visão clara, de uma iluminação, de um progredir em direção ao saber (recorde-se, de outro texto já citado aqui, *El entenado*, as imagens da “*negrura*” e de um lodaçal arcaico que tomavam conta da tribo) – é essa insistência que invoca, na obra, a presença daquele referido sujeito discursivo.

Se as imagens a princípio se referem a um imediatismo do qual fazem parte as personagens – à descrição de situações ligadas, nos casos anteriores, ora a Ernesto, ora a Wenceslao, ora a Gato Garay –, há uma passagem desse nível primeiro para o delineamento desse sujeito que toma forma a partir da própria materialidade textual. Tais escolhas textuais são modos de fazer surgir no texto determinada dimensão afetiva. As imagens eleitas são recorrentes, e remetem a uma consciência que – imersa numa substância sempre “*elástica*” embora “*apretada*” – está sempre distante da apreensão de um sentido. Trata-se de um modo de narrar que conforma um determinado modo de ver e dá origem a uma determinada configuração subjetiva. As escolhas poderiam ser outras, mas não o são; é sempre ao redor de uma mesma consciência abalada que se constrói o texto.

Gênese textual e gênese subjetiva caminham juntas nessa literatura, voltada, nunca de maneira linear, para os vai-vens que buscam verbalizar a emergência de algo inquietante, não só relacionado às peripécias imediatamente argumentais, mas também ao surgimento de uma consciência subjetiva e do próprio texto literário. Nas palavras de Julio Premat:

Efectivamente, si la obra se cuenta a sí misma, no lo hace solamente con la exposición de sus procedimientos, ni con un distanciamiento irónico que desvaloriza las técnicas novelescas utilizadas; es más bien en la identificación de la génesis del texto con la génesis de la conciencia racional, es en la ficcionalización de los etapas de organización del lenguaje y del sentido en el ser humano, es en la transcripción paroxística del papel del deseo en la aprehensión del mundo, es en ese terreno que la obra ocupa el primer plano de la comunicación literaria. (214)

⁴⁹ *Idem, ibidem.* pp. 52s.

VII. A arte de narrar

Se as considerações deste primeiro capítulo visam a reconstruir, embora de maneira bastante sumária, tanto o caminho traçado pela obra saeriana ao longo de seus quarenta e cinco anos de publicação, quanto os principais movimentos da crítica voltada para sua análise, não é possível deixar de tratar (ainda que também de maneira sucinta) do profundo trabalho poético com a linguagem empregado por essa literatura.

Em 1977, Saer publicou um conjunto de poemas intitulado *El arte de narrar*, expressão que, quando utilizada para dar nome a um livro de poesia, é capaz de revelar a forte tensão existente, não só no volume, mas no conjunto da obra, entre a poesia e a narração, entre os procedimentos poéticos e a prosa. Aquele universo circular presente nos textos ficcionais invade *El arte de narrar*. Washington Noriega, os gêmeos Garay, Adelina Flores, são todas personagens presentes ali. Retome-se, por exemplo, o poema “El fin de Higinio Gómez”, “narrado” por Carlos Tomatis, que instaura um diálogo imediato com o argumento “Biografía de Higinio Gómez”, publicado em *La mayor*. No entanto, não só certos nomes, lugares e situações recorrentes nas ficções reaparecem nos poemas, como eles acabam se construindo ao redor daqueles mesmos eixos temáticos que dão sustentação aos textos em prosa.

Cito a seguir a “Elegía Pichón Garay”:

*Deberes
y un cielo, azul, que se hunde
en el ramo de las tardes
que atravieso
como quien se levanta, ciego,
desde una cama de ceniza.*

*Bienaventurados
los que están en la realidad
y no confunden
sus fronteras.⁵⁰*

O poema se constrói em torno daquela já explicitada sensação de frustração e de nostalgia com relação à experiência que, nas palavras do próprio Pichón Garay, narrador do conto “A medio borrar”, “*nos rechaza, rodeándonos, inerte*”.⁵¹ Não

⁵⁰ SAER, J. J. *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. p. 85.

⁵¹ SAER, J. J. “A medio borrar”. In: *Cuentos completos, op. cit.* p. 168.

confundir fronteiras é o desejo da personagem (similar àquele do grumete espanhol que busca um ponto de apoio para conseguir registrar a realidade dos índios em *El entenado*), para quem “*lo que está ocurriendo en el tiempo, lo que está ocurriendo ahora, el tiempo de las historias en el interior del cual estamos, es inenarrable*”.⁵² Se narrar é impossível, resta apenas a cegueira, aquele nó negro (a “*negrura*” com a qual também se deparavam o enteado e os índios) representado aqui pela cama de cinzas de onde o eu-lírico se levanta para enfrentar a irrealidade de seus deveres e suas tardes.

Também a poesia saeriana tem como sujeito alguém que busca, infrutiferamente, atingir uma determinada região do “real”. A partir da diversidade dos temas que aparecem ali (os poemas dialogam com a tradição clássica, com Eliot, com a tradição gauchesca, com o procedimento borgeano da criação de biografias fictícias), a problematização desse “real” se traduz em novas tentativas (que reescrevem relatos do próprio autor) de narrar a percepção e a memória, que resultam (como naqueles relatos) em impossibilidades. É outra faceta do procedimento do escrever-apagar-escrever proposto por Stern para descrever as narrativas do 70. Tentar recuperar o presente resulta em epifanias fugazes, que redundam em vazios nessa poética construída a partir da negatividade. Nas palavras de Edgardo H. Berg:

*Prosa y poesía en Saer, lejos de constituir dos mundos textuales autónomos y enfrentados, son fragmentos de un hábeas y de una poética que podríamos denominar de la negatividad. Caminos paralelos de un errabundeo por los bordes de una lengua que se sabe opaca y oscura, porque la certidumbre de lo real se ha vuelto territorio de una pérdida.*⁵³

E se a circularidade temática das narrativas contamina também a poesia, os procedimentos poéticos já haviam se convertido em maneira de construir aqueles textos em prosa: os limites entre os gêneros tendem a se confundir e se entrecruzar no conjunto da obra. Desde *En la zona*, a poesia se faz presente em meio aos textos ficcionais; nessa primeira coletânea, o poema “Paso de baile” serve de interlúdio entre sua primeira e segunda partes. A partir de então, é possível elencar uma série de procedimentos constitutivos similares, nesses textos povoados por uma grande quantidade de escritores e poetas: “Sombras sobre vidro esmeri-

⁵² *Idem, ibidem*, p. 157.

⁵³ BERG. E. H. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer. op. cit.* p. 152.

lado”, por exemplo, que é o primeiro conto de *Unidad de lugar*, narra o processo de criação de um poema; em *Lo imborrable*, dois sonetos escritos por Carlos Tomatis sintetizam as duas grandes linhas de força sobre as quais o romance se constrói; a epígrafe de *Glosa*, mais uma vez um poema de Tomatis, é retomada em diversos momentos da narrativa.

Se os poemas contêm, tanto quanto a prosa, os nós problemáticos convergentes de toda a produção do autor, os textos narrativos não só trazem alguns desses poemas no seu interior, como são compostos primordialmente a partir de procedimentos poéticos. O próprio Saer, em diversos momentos, enfatizou a importância desse mecanismo de construção: se a princípio a prosa trabalha com a expansão característica das narrações e a poesia com a condensação, sua literatura trata de embaralhar essas posições e de “*incorporar relaciones más complejas entre un sistema de elaboración poética (poética en el sentido de la poesía como género), y las leyes de organización de la prosa[:] repeticiones, construcción rítmica y producción de versos en los textos de prosa, búsqueda (por momentos) de nudos en los cuales el nivel denotativo persiste*”.⁵⁴

Assim, cada uma das narrativas apresenta uma estruturação que é eminentemente poética. Se giram ao redor de um mesmo núcleo de questões – o que as aproxima e possibilita até mesmo que seu conjunto se identifique como um texto unitário –, seu modo de construção é o que lhes dá individualidade. Saer afirma, nesse sentido, que a “*forma*” chega a ser o que conta em primeiro lugar numa narrativa. Segundo ele,

*Es la atmósfera, el tiempo del relato, el lenguaje, la entonación, lo que debe crear su propio mundo y tratar de ponerlo en órbita, podríamos decir, no como una causa o un efecto se pone en una línea de causas y efectos, o como el punto se pone al lado de otro punto en una línea, sino como un astro que es captado por otro en un sistema, con una autonomía respecto de los otros en un plano propio. Un poco como el sistema solar, en el que cada cuerpo tiene su órbita, su masa, su atmósfera, pero forma parte de un sistema. (...) Cuando empiezo a escribir una novela o un cuento mi problema es que tiene que ser totalmente diferente de los otros y parecerse. Dejo el parecido un poco librado a la fatalidad ontológica podríamos decir – siguiendo el aforismo de Buffon según el cual el estilo es el hombre – o a la repetición que podríamos llamar neurótica. Pero lo importante es lograr una estructura lo suficientemente autónoma.*⁵⁵

⁵⁴ PIGLIA, R. & SAER, J. J. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1995. pp. 12s.

⁵⁵ Cf. SPERANZA, G. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. op. cit. pp. 153s.

2. GLOSA

As recorrências que caracterizam o “*idéntico*” que dá forma à literatura saeriana estão relacionadas a dois movimentos seminais. Os textos, de forte caráter metalingüístico (mesmo os publicados depois de *El entenado*), colocam permanentemente em xeque a mimesis, indagando-se sobre a possibilidade de “darem forma” ao mundo. Tornam-se a expressão, assim, de uma subjetividade melancólica, à qual parece estar fora de alcance apreender ou compreender a “realidade”, sempre inenarrável. Eis o domínio quase paradoxal no qual o trabalho saeriano se situa: os textos reivindicam para si a capacidade de representar, desde que não sejam narradas certezas, mas justamente as dúvidas sobre a possibilidade de apreensão dessa suposta “realidade”, sempre fugidia, alheia a qualquer tentativa mais realista de aproximação. De acordo com o caminho traçado pela obra, a mimesis resulta sempre numa impossibilidade, seja ela textual ou argumental.

Diferentemente do capítulo anterior, que delineou essas grandes linhas de força por meio de um breve estudo panorâmico de alguns textos, este trata de uma única obra, a fim de explicitar como as problemáticas apontadas anteriormente se manifestam em sua composição. O romance tomado aqui como foco de análise, *Glosa*, também parece fadado àquele “fracasso” que caracteriza o conjunto da obra. Se entram em cena as inúmeras glosas sobre as quais o texto se constrói, é porque nenhuma delas “dá conta” de dizer aquilo que, desde o princípio, sabe-se indizível.

As páginas que seguem centram-se justamente no exame das glosas que configuram o romance, cujo título já sintetiza magistralmente – por conta das mais diversas acepções do termo –, as relações estabelecidas entre o texto e esse desejo de explicar o intangível, bem como as vinculações entre sua lógica composicional e a poesia, a música. Antes disso, no entanto, são apresentadas as ligações existentes entre *Glosa* e aquele que parece ser seu grande “mote” intertextual: o *Banquete* de Platão.¹

¹ Além de fazer referências constantes a outros textos do interior da própria obra, numa espécie de intertextualidade interna, cada um dos textos de Saer postula, nas palavras de Mirta Stern, uma “*presencia coextensiva de otra ficción*” (já se apontou aqui, por exemplo, como o conto “*La mayor*” se contrói por meio de um claro diálogo com *Em busca do tempo perdido*). Em verdade, para a auto-reflexiva literatura saeriana, e ainda de acordo com os termos de Stern, “*reescribir*

I. Um banquete na “zona”

O texto do *Banquete* platônico tem início quando, subindo de sua casa em Falera para a cidade, Apolodoro é interpelado por Glaucão, que pede ao conhecido informações sobre uma determinada reunião na qual estiveram presentes Agatão, Sócrates e Alcibiades, e que foi cenário de uma série de dissertações sobre o amor. O encontro, porém, que aconteceu por ocasião do recebimento de um prêmio literário por Agatão, teve lugar há muitos anos; Apolodoro não esteve presente nele porque, na época, era ainda uma criança. Glaucão revela já ter ouvido um relato sobre o banquete, levado a cabo por Fênix, que teria sido, no entanto, incapaz de narrá-lo com precisão.

Apolodoro, por sua vez, declara também ter ouvido uma narrativa sobre aquela noite, realizada por Aristodemo, o mesmo homem que a narrou a Fênix. O próprio Sócrates teria confirmado a sua exatidão. A partir daí, enquanto caminham juntos para a cidade, os dois retomam as conversações travadas no encontro em questão.

“Está bem, foram mais ou menos assim [as palavras de Aristodemo]”² – é desse modo que Apolodoro inicia sua exposição. Fazendo uso de estruturas que retomam a fala de outrem sobre os fatos narrados (“Como dizia, *segundo Aristodemo...*”), o homem conta a chegada de Sócrates à comemoração, a maneira como se decidiu que o deus elogiado ali seria o Amor, bem como os elogios propriamente ditos realizados por Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e Agatão. Por fim, Apolodoro retoma a crítica de Sócrates aos discursos anteriores, e suas proposições segundo as quais o amor não poderia ser um deus, já que não seria crível a existência de um deus que carecesse do Bom e do Belo. Porque, para Sócrates, o amor seria justamente a necessidade daquilo que não se tem: a necessidade do Belo, do Bom. Seria algo entre o divino e o mortal, um grande espírito responsável

continuamente, como cita, otro discurso literario, implica reinscribir la distancia que separa los presupuestos implícitos en su conformación de lo real, de la realidad misma; y, al mismo tiempo, destacar la articulación que se plantea entre su espesor ideológico particular y el del discurso que lo cita. Por esta vía, la escritura de Saer manifiesta uno de sus presupuestos fundamentales: el de comportar siempre un determinado modo de significar la literatura, que condiciona, genera o mediatiza su modo de significar la realidad. Cf. STERN, M. “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura”. *Revista Hispánica* vol. 49, n. 125, 1983. p. 981. Para uma análise detalhada das relações que se estabelecem entre a obra e a tradição por meio da intertextualidade e da reescrita, cf. ainda PREMAT, J. “Tradición, saber, reescrituras”. In: *La dicha de Saturno. op. cit.* pp. 299-382; e GARRAMUÑO, F. *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. pp. 99-132, principalmente.

² PLATÃO. “Um banquete”. In: *Diálogos*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1963. p. 41.

pela comunicação entre esses dois pólos, transmitindo a um as mensagens do outro. O ente amável é que deve ser belo e mimoso, não o amor, que, em última instância, é o desejo da imortalidade, o desejo de gerar e se renovar imortalmente na Beleza; é por meio dele que a natureza mortal procura a eternidade.

A longa narrativa de Apolodoro – sempre constituída a partir da retomada de outras falas (ele recupera a narração de Aristodemo, que se volta sobre os elogios propostos pelos homens presentes no banquete; estes, por sua vez, constroem seus discursos a partir de inúmeras citações literárias; o próprio Sócrates resgata uma conversa com a estrangeira Diótima, que o teria feito enxergar as características do amor que expõe durante o jantar) –, a longa narrativa de Apolodoro culmina nas declarações do filósofo sobre o amor e na proposição de que ele se relaciona, nos homens “prenhes da alma”, à dedicação ao pensamento, capaz de atingir a Beleza divina invariável.

Glosa, sexto romance de Saer, editado na Argentina pela primeira vez em 1986, apresenta um ponto de partida similar ao do *Banquete*. Numa manhã ensolelhada da primavera de 1961 (embora o primeiro parágrafo do romance aponte o caráter arbitrário de uma possível datação exata do que se narra ali), Ángel Leto decide descer do ônibus antes do ponto em que normalmente o faz e andar algumas quadras por San Martín, a principal avenida da cidade. Logo no segundo quarteirão da caminhada, ouve um assobio. Trata-se de um chamado do Matemático, um conhecido que acaba de voltar da Europa, e que passa a andar a seu lado pelas próximas dezenove quadras. Assim como, no diálogo platônico, Glaucão interpelara Apolodoro a respeito do banquete no qual Sócrates estivera presente, o Matemático também objetiva ouvir de Leto a narrativa de uma série de discussões ocorridas numa festa, a do sexagésimo quinto aniversário do poeta Washington Noriega, da qual não pôde participar por conta da viagem. Embora Botón, um amigo que o Matemático encontrara numa travessia de balsa na semana anterior, já tenha transmitido a ele todos os acontecimentos mais importantes daquela noite, a personagem julga necessário ouvir também a versão de Ángel, que, no entanto, revela não haver estado presente à comemoração (ele não fora convidado). Não podendo, portanto, ouvir o que Leto tem a dizer sobre a festa, o Matemático é que passa a narrá-la, tomando por base aquilo que Botón lhe contara.

Dessa maneira, se o texto do *Banquete* resgata o jantar em que estão presentes Agatão, Sócrates e Alcibiades para tratar das relações existentes entre o amor e a busca da Beleza e da imortalidade, em *Glosa* a narrativa gira ao redor de

uma série de discussões travadas pelo grupo de amigos presente no aniversário de Washington, que se relacionam, por sua vez, à “problematização” irônica de conceitos tais quais *vida*, *morte* e *identidade*, e têm como ponto de partida a desculpa que uma das personagens, Noca, o fornecedor dos peixes a serem assados, usa para justificar seu atraso. Sempre retomando a versão de Botón (que recupera, por sua vez, a fala de outras personagens – estratagema que o narrador explicita constantemente por meio do uso exasperado de verbos *discendi*: “*dice el Matemático que le dijo Botón que dijo Tomatis*”³), o Matemático vai reconstruindo pouco a pouco a cena na qual Noca teria justificado seu atraso dizendo que seu cavalo tropeçou e quebrou uma pata, e a discussão quase apaixonada que a afirmação gera depois que o homem abandona o local. Cohen, o psicólogo responsável pela churrasqueira, teria sido o primeiro a lançar a questão: cavalos podem tropeçar? Afirma que não. Os cavalos agem por instinto puro, e o ato de tropeçar seria contrário a essa noção. Beatriz retruca: os cavalos, portanto, não morrem. Agem por instinto e, como a finalidade mais básica do instinto é visar pela manutenção da vida, são imortais. Entre uma consideração e outra, as personagens comem, bebem, riem.

Depois de permanecer por muito tempo em silêncio, apenas ouvindo as falas dos demais presentes e refletindo (numa posição simétrica à socrática), Washington propõe uma nova situação a partir da qual, segundo ele, o problema discutido poderia ser visualizado, agora sim, “em toda sua complexidade”. Porque, “*por su posición en la escala zoológica, más bien preeminente, el caballo posee una densidad biológica y ontológica excesiva*” (80), o que não lhe possibilitaria ser o melhor objeto de análise nesse caso. A questão deve ser analisada sob outra ótica. O poeta traz à tona, então, um episódio que envolve não cavalos, mas mosquitos. No verão anterior, enquanto se ocupava da redação de quatro conferências sobre os índios colastinés, em Rincón Norte, três desses insetos – que ele descreve, segundo Botón, como “*ocho milímetros de vida palpitante*” (91) – o rondavam: o primeiro deles sequer se aventurou, no entanto, a tentar qualquer aproximação; o segundo chegou a pousar em seu rosto, mas alçava vôo imediatamente quando a mão se erguia para tentar abatê-lo; quanto ao terceiro, foi esmagado logo na primeira vez em que buscou se aproximar da face do homem. Segundo o Matemático,

³ SAER, J. J. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. p. 64. A paginação, doravante entre parênteses no corpo do texto, refere-se sempre a essa edição.

esse episódio narrado por Washington é que daria conta de elucidar aquelas questões para as quais o cavalo de Noca teria se apresentado como um símbolo falho.

A maneira como exponho aqui os episódios não reflete, no entanto, o modo como eles são apresentados no romance. Porque, se a princípio há uma relação de similitude entre a narrativa de *Glosa* e a estrutura do *Banquete*, essa semelhança se quebra quando o romance opta por colocar em primeiro plano a caminhada dos amigos e pulverizar, por assim dizer, aquela discussão travada no decorrer do jantar comemorativo. No texto filosófico, a cena do encontro de Glaucão e Apolodoro serve para promover a reencenação detalhada daquela reunião de intelectuais que visava a celebrar o triunfo literário do poeta Agatão e que culminou na crítica de Sócrates aos elogios do Amor realizados ali. No jantar – sempre referido, mas nunca propriamente narrado – de *Glosa*, Washington assume uma posição que é, até certo sentido, equivalente à do filósofo. Ele critica a maneira como a discussão é conduzida e propõe uma nova perspectiva a partir da qual se torna possível compreender verdadeiramente o “problema” em questão. Sua “resolução”, no entanto, fica fora do romance. Isso porque, enquanto no *Banquete* as eventualidades da caminhada de Apolodoro e Glaucão não importam, são deixadas de lado a favor da fala de Sócrates, em *Glosa*, a narração é sempre mediada pelo presente da caminhada de Ángel e do Matemático, e levada a cabo por um narrador que não é (totalmente, pelo menos) onisciente. O romance acompanha as personagens por um trajeto de vinte e uma quadras, narrando as mais diversas circunstâncias envolvidas no percurso: como os dois atravessam as ruas, como vão reconhecendo rostos familiares, como param de ouvir muitas vezes o que o outro diz para observarem a movimentação a seu redor, etc. Embora aqui se elenquem os trechos mais salientes da discussão realizada pelos amigos no aniversário de Washington em poucas linhas e de maneira linear, eles são desenvolvidos no romance por meio de inúmeros vai-vens. Chegar a cada esquina faz com que a narração se interrompa; encontrar algum conhecido sempre faz com que o Matemático repita mecanicamente uma lista de cidades percorridas durante sua viagem à Europa, emita um curto julgamento de valor sobre cada uma delas (como neste exemplo da página 25: “*La Baule, a pesar de que era pleno verano el mar estaba helado; Praga, gran parte de la obra de Kafka se explica cuando uno llega; Brujas, pintaban lo que veían; París, una lluvia inesperada*”) e suspenda temporariamente a narração; encontrar Carlos

Tomatis na porta da redação de um jornal leva a diversos comentários sem relação direta com o que vinha sendo narrado até então, mas também à retomada do que já se disse sobre a festa, porque Tomatis esteve presente nela e oferece uma versão sobre o jantar discrepante, na maior parte das vezes, daquela oferecida ao Matemático por Botón. Por causa dessas inúmeras suspensões, é só nas últimas páginas do romance que o Matemático “revela” a Ángel a relação que Washington enxerga entre o episódio dos mosquitos e o do cavalo de Noca. No entanto, quando a personagem se aproxima finalmente dessa enunciação, tratando de como a “*controversia*” teria se esclarecido, os dois amigos chegam a uma esquina e, depois de atravessarem a rua, Leto tropeça no meio-fio. Desde o momento em que abandonara a calçada anterior, a personagem já demonstrava sinais de distração, preocupada porque o Matemático, tão entretido com seu relato, poderia não perceber a aproximação da esquina e levar, ele, um tombo. Depois que Ángel se recompõe, acende um cigarro, com as mãos ainda trêmulas, e se põe a esperar pela conclusão. Surge um “*medio pariente*” do Matemático, com quem este troca algumas palavras a respeito de uma película hollywoodiana, visivelmente contrariado. Para Ángel, o episódio é mais um daqueles tantos que já retardaram a “revelação”, mas depois de o Matemático se livrar do homem, “*recuperándose de sus contrariedades intrafamiliares, [él] retoma su relato (...): Con esa respuesta, como te decía, [Washington] dio por terminada la cuestión (...)*” (209). É só então que Leto compreende,

(...) después de un momento de esfuerzo infructuoso, como se dice, que la famosa respuesta, la explicación final de esa serie de sobreentendidos que a partir de una noche de invierno, transitarán a través de evocaciones cada vez más inciertas y borrosas, que las frases rebuscadas y acriolladas de Washington que parecían ser la resolución del enigma, el Matemático, cuya referencia es Botón, ha debido proferirlas en un momento en que él no lo escuchaba, sin duda cuando cruzaban la calle en la cuadra anterior, uno segundo antes de que él – Leto, ¿no? – absorto en sus propios pensamientos, se llevara por delante el cordón. (210)

Não resta, da controvérsia do cavalo e dos mosquitos, mais que seu silenciamento. O narrador, que acompanhava os pensamentos de Leto, não se preocupa em esclarecer para o leitor o que o Matemático deve ter dito num momento de distração da personagem. Diferentemente, portanto, do texto filosófico cuja estrutura o romance toma como ponto de partida (e cujas proposições têm sido alvo de inúmeras análises e comentários durante séculos), da discussão de *Glosa* o leitor é

capaz apenas de entrever um não-dito. Se a obra aparece composta a partir de uma marcante intertextualidade com o *Banquete*, esta ligação se ampara em circunstâncias quase “secundárias” do texto platônico: o encontro dos dois amigos, sua caminhada, as diferentes versões narradas sobre uma festa na qual algo importante foi dito. Em Platão, Sócrates fala, enquanto Washington, em *Glosa*, se mantém calado ou diz meias-palavras – seu discurso não é reproduzido pelo narrador. A fala do Matemático, por sua vez, que elucidaria a questão, se perde em meio às eventualidades de uma manhã ensolarada de caminhada.

É esse não-dizer que permite a Mirna Solotorevsky analisar o romance a partir da proposição de uma série de “*connotadores de escrituralidad*”.⁴ Para a crítica, o termo “glosa”, presente no título da obra, se relacionaria justamente a essas variações sobre o aniversário de Washington que o texto propõe sem que, no entanto, dê conta de efetivamente apreendê-lo e narrá-lo. A construção em abismo sobre a qual os diversos níveis do romance se desdobram (relativos à narrativa que oferece Botón ao Matemático acerca da festa; ao relato que o Matemático – sustentando-se no discurso de Botón – destina a Leto; à versão de Tomatis) proporcionaria a dissolução do acontecimento “original” em versões textuais que não ofereceriam nenhuma garantia de veracidade, além de indicar a opção do romance pelo “pólo da escrita”, em oposição ao “pólo mimético”. Para Solotorevsky, o suposto acontecimento referido por *Glosa* – a noite da festa em si – teria sua existência permanentemente desconstruída pelo texto, graças à “*configuración de un nivel de indecibilidad*”. Sobre as variações acerca do aniversário de Washington, a crítica chega a afirmar que “*la presuposición de un pre-texto enigmático sería irónica en cuanto se entiende que lo único que hay respecto de ese acontecimiento, es aquello que, con aparente incertidumbre, el relato crea*”.⁵

Essas afirmações certamente dão conta de uma série de características do texto, que não narra propriamente a festa, mas apenas retoma discursos construídos a respeito dela. Nesse sentido, o aniversário de Washington perde “realidade” para se tornar “texto”, para ser “criado” enquanto “texto”. É a partir da recuperação de diversas “falas” que o romance procura uma aproximação com aquilo que busca narrar, sempre partindo do que alguém disse sobre algo que supostamente

⁴ SOLOTOREVSKY, M. *La relación mundo-escritura*. Gaithersburg: Hispamérica, 1993.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 198.

aconteceu nessa noite em que nenhum dos dois conhecidos esteve presente. E mesmo essas “falas” não aparecem ali de maneira “literal”; é “*más o menos*” que o texto as “reproduz”:

Según Botón, Dib que, después de haber abandonado filosofía, abrió un autoservicio, trajo tres botellas de whisky (Caballito Blanco, aclaró, admirativo) – Botón, ¿no? – y empezaron a comer. Y dice Botón que Barco dijo (más o menos): Si atribuimos un tropezón a la casualidad, es evidente que un caballo puede tropezar. Pero si consideramos que un tropezón es un error, es decir el desvío de una acción necesaria, va de cajón que los caballos no tropiezan. En eso adhiero al punto de vista del asador. Y Cohen (también más o menos): Yo no tengo ningún punto de vista. Me limito a inferir, de la noción de instinto, la consecuencia que se impone. Y Beatriz (también más o menos y, para Leto, que escucha lo que cuenta el Matemático, siempre armando un cigarrillo): Si aceptáramos la noción de instinto que nos propone el asador, deberíamos llegar a la conclusión de que los caballos no se mueren. (...) (63)

(...) Washington, dice el Matemático, no decía nada. (...) Botón, en el puente superior de la balsa, dice que Washington no decía nada. Dice Botón, dice el Matemático. (...) (64)

Essa série de discursos construídos sobre outros discursos é que proporciona ao texto um constante trabalho metalingüístico, responsável pelo esvaziamento de sua função mimética. A noite da festa tanto não pode ser retomada, que as elucubrações de Washington são “apagadas” do romance. Em certo sentido, a estrutura de *Glosa*, ao retomar a do *Banquete*, desconstrói ironicamente a possibilidade de uma enunciação filosófica que não questiona a instauração de uma verdade inequívoca. A conversa dos amigos, afinal, não é capaz de reconstruir, como era possível a Apolodoro e Glaucão retomar a crítica de Sócrates, a fala do poeta sexagenário. O texto se volta por isso sobre seu próprio discurso, retoma a si mesmo, questiona sua funcionalidade. A “verdade” deixa de ser um alvo e se torna, também ela, um “*decir*”:

Y así. A decir verdad – es un decir, ¿no? – Botón, en el banco de la popa, había, casi en seguida de empezar, hablado de eso, de la llegada de Rita, Elisa y Héctor, para referirle el estado de ebriedad avanzada, como se dice, de los dos pintores, puesto que, un poco culpable de haber perdido la balsa de las diez a causa, seguro, de la trasnochada de la víspera, hacía un intento inconsciente como dicen, de minimizar su propio comportamiento exagerando el de los otros. (...) (190)

O fato de o romance se voltar para a problematização de suas próprias impossibilidades discursivas se reflete numa insistência, por parte do narrador, em sublinhar o caráter meramente convencional da linguagem e sua tendência a

sublinhar o caráter meramente convencional da linguagem e sua tendência a se converter em clichê (chamando a atenção, por exemplo, para o caráter muitas vezes “oco” de certas expressões lingüísticas: “*es un decir, no?*”; “*como dicen*”).

No entanto, apesar de o “pólo da escrita” estar fortemente presente na obra, conforme afirma Mirna Solotoresvky e confirmam os dois parágrafos citados anteriormente, *Glosa* não se resume a esses exercícios lingüísticos; o romance se abre à busca pela apreensão de uma experiência mais palpável que a daquela festa que não consegue narrar. Se não há qualquer verdade a ser enunciada, se Washington não é Sócrates e não postula nada, a obra sai em busca de outros enredos possíveis, a ponto de se transformar num caleidoscópio narrativo sempre voltado para essa tentativa de apreender algo relativo à experiência vivida – embora se abra também para o registro da frustração que acompanha esse esforço. Anseia-se pelo registro dessas experiências de vida – que são experiências traumáticas de vida –, mas não se consegue “efetivá-lo”, mesmo a partir de uma série de repetições/glosas obstinadas. Mais uma vez, portanto, se silencia. Como veremos a seguir, por conta dessa sua obstinação, quase uma compulsão à repetição, o romance se põe a trabalhar num campo de tensão existente entre o indizível (o “pólo da escrita” apontado pela autora) e o desejo – apesar da impossibilidade de sua concreção – de narrar experiências conformadoras de um mundo.

II. Silêncios

O título *Glosa*, estampado na capa do romance, já indica, para um suposto leitor que toma entre as mãos o livro pela primeira vez, um pouco daquilo em que consistirá seu exercício de leitura. “Glosa”, entre outras acepções, é a explicação ou o comentário de um texto obscuro ou difícil de se compreender. E realmente o romance se centra numa série de explicações (mesmo que por vezes elas se tornem apenas tentativas de explicação) que, a princípio – já que esta é a primeira “obscuridade” a aparecer na trama –, se relacionam à tentativa de o Matemático reconstruir para Ángel aquela discussão acontecida dois meses antes, durante o aniversário de Washington, relativa aos “obscuros” cavalo de Noca e mosquitos trazidos à tona pelo poeta.⁶

⁶ Curiosamente, talvez por ser a primeira “glosa” a aparecer no corpo do romance – e a mais recorrente nele –, essa festa tenha sido escolhida para batizá-lo em sua tradução francesa

É impossível, no entanto, resumir a trama do romance a isso; o sistema das glosas presentes nele é bem mais complexo do que esse já apresentado. Sua “trama primeira”, a que se narra linearmente, é justamente a dessa caminhada que os dois amigos realizam por San Martín, na qual conversam sobre a festa de aniversário. No entanto, o enredo se dilata, e surgem, ao lado dessa noite em Colastiné, outros “fatos obscuros” que passam a ser também glosados. Temporalmente, inclusive, a narrativa se expande: o tempo da caminhada, construído pelo narrador no presente do indicativo, cede passo para a introdução tanto do passado quanto do futuro. A tradicional divisão entre os três tempos se torna irrelevante para a construção do texto, perde sua operatividade; *Glosa* passa a ser tecido a partir de uma intrincada conjunção entre os três tempos verbais.

A certa altura, o narrador registra o seguinte desejo do Matemático:

(...) “Si el tiempo fuese como esta calle, sería fácil volver atrás o recorrerlo en todos los sentidos, detenerse donde uno quisiera, como esta calle recta que tiene un principio y un fin, y en el que las cosas darían la impresión de estar alineadas, de ser rugosas y limpias como casas de fin de semana bien parejas en un barrio residencial”. (...) (89)

Se operar com o tempo dessa maneira, instalando-se fora dele, não está ao alcance da personagem, para a lógica composicional do romance isso é possível. Embora a impressão que resulta do texto não seja a de que as “cosas” estão “*alineadas*”, *Glosa* se constrói a partir da interpenetração de diversos registros temporais, e a caminhada se torna, para utilizar expressão do próprio Saer, “*metáfora del tiempo y del espacio entero*”.⁷ Por conta da retomada do fluxo de consciência das personagens, o passado invade, a todo momento, o presente da caminhada, proporcionando a narração do suicídio do pai de Ángel, da doença imaginária de sua mãe, do traumático envolvimento do Matemático com a figura de um poeta da capital. E, se as personagens não podem saber o que lhes reserva o futuro, o narrador (fazendo uso, nesse caso, de uma grande dose, ainda que irônica, de onisciência) é capaz de transportá-las no tempo, a fim de narrar o casamento do Matemático, o desaparecimento de sua esposa Edith, o passeio da personagem com Pichón por Paris, ocorrido dezoito anos depois da manhã de sua caminhada com Ángel, a crise depressiva de Tomatis e, por fim, o suicídio de Ángel.

(*L'anniversaire*, tradução de Laure Guille Bataillon), a despeito dos sentidos vários suscitados pelo título espanhol original. Cf. ROINAT, C. *Romans et nouvelles hispano-américains. Guide des oeuvres et des auteurs*. Paris: L'Harmattan, 1992.

⁷ Cf. BIANCO, A. “Entrevista a Juan José Saer”. *Punto de vista*. 53, XVIII, 1995. p. 38.

Na dedicatória de *Glosa*, Saer chama “*comedia*” ao texto, que dedica aos amigos Michel, Patrick e Pierre Gilles, praticantes da gramática, da homeopatia e da administração, “*tres ciencias verdaderas*”. No entanto, embora de sua leitura resulte muitas vezes o riso, este parece se relacionar mais com algo da ordem da ironia que do cômico propriamente dito. Por que, então, “*comedia*”?

Para Mirna Solotorevsky, é a própria tendência ao “pólo da escrita” que se constrói no texto a partir de um nível lúdico, pertencente ao registro da comédia. A cena do tropeção de Leto seria exemplar nesse sentido. O tropeção do cavalo de Noca, suposta imagem reveladora de uma verdade só melhor exposta, segundo Washington, pela figura dos três mosquitos, tem seu sentido definitivamente perdido para a personagem porque esta é que tropeça, durante a caminhada, e não ouve, por conta disso, as explicações do Matemático. O episódio, para a autora, seria só mais um dentre vários outros presentes no romance, portadores de um “*ethos lúdico ou burlesco*”.

A meu ver, no entanto, é preciso matizar um pouco o uso do termo, relacionando-o ao efeito resultante do entrecruzamento temporal caracterizador da narrativa. Não é gratuita sua escolha por Saer para figurar na dedicatória, haja vista o fato de o texto, a certa altura, definir o termo de uma maneira bastante específica. Vejamos. Como sinonímia de “representação” ou “ação ou sentimento fingido”, o vocábulo “*comedia*” é recorrente no romance. Aparece, porém, relacionado ao “estilo cômico” ou à “comicidade” alguns poucos parágrafos antes de Leto levar seu tombo, quando ele se distrai da narrativa do Matemático e começa a pensar na possibilidade de o amigo vir a se distrair e cair:

(...) Una caída después de ese incidente podría transformar en algo dramático una situación que, en general, forma parte del repertorio de la comedia – la comedia, ¿no?, que es, si se piensa bien, tardanza de lo irremediable, silencio bondadoso sobre la progresión brutal de lo neutro, ilusión pasajera y gentil que celebra el error en lugar de maldecir, hasta gastar la furia inútil y la voz, su confusión nauseabunda. (198)

Esse trecho dá corpo a uma definição, interior à própria lógica da narrativa, do termo utilizado por Saer na dedicatória: *Glosa* pode ser pensado como “*comedia*” desde que se entenda comédia por essa “*tardanza de lo irremediable*”, como esse “*silencio bondadoso sobre la progresión de lo neutro*”. Porque, menos centrado na

comicidade que na ironia, o romance, se não dá conta de representar a noite do aniversário de Washington, se abre para a incorporação de outras experiências – todas elas fadadas a um mesmo desfecho “*irremediable*”. A dedicatória apresenta, dessa maneira, um termo-chave para a compreensão do texto. Antes mesmo de começar a lê-lo, o leitor já se depara com um paradoxo que será nele fundamental. Dois pontos indicam que a primeira epígrafe da obra, apresentada sem autoria logo depois da dedicatória, serve como uma explicação para o que se designa ali por “*comedia*”: “*but then time is your misfortune father said*”. A frase, retirada da segunda parte de *O som e a fúria*, de William Faulkner,⁸ e lida como referência ao termo, indica a profunda relação existente entre a temporalidade e a instauração desse “*irremediable*”, pertencente ao domínio do “trágico”. *Glosa* é uma comédia porque seu texto “ainda” não é uma “tragédia”. Nas palavras do próprio Saer:

*Y bueno, aquí, habrás notado que en el tiempo real de la novela, la novela termina bien. Y ése es un poco el sentido de la comedia. Es decir que mientras se puede detener un poco el tiempo, hay comedia. Pero si el tiempo continúa, toda comedia termina en tragedia. Pero en el tiempo real de la novela, es decir el que va desde la primera cuadro hasta la última, ése es el tiempo real, ahí todo termina bien.*⁹

Glosa pode ser pensado como uma “comédia” na medida em que o único acontecimento que efetivamente narra é o dessa caminhada realizada pelos dois amigos numa manhã de primavera por San Martín, e que adquire um estatuto excepcional frente àqueles outros elencados pelo romance. Essa caminhada (duplicada na caminhada realizada, dezoito anos depois, pelo Matemático e Pichón por Paris) representaria justamente a postergação de uma tragicidade inevitável, não seria mais que uma “*ilusión pasajera*”, o “*silencio bondadoso sobre la progresión de lo bruto*” de que falava o narrador ao descrever as preocupações de Ángel com um possível tropeção do Matemático. A caminhada narrada em *Glosa* é uma “comédia”

⁸ Na tradução ao português: “(...) O pai disse que o homem é o somatório de suas desgraças. A gente fica achando que um dia as desgraças se cansam, mas aí o tempo é que é a sua desgraça disse o pai (...)”. FAULKNER, W. *O som e a fúria*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. p. 100. Grifo meu.

⁹ LINENBERG-FRESSARD, R. “Enrevista con Juan José Saer”. *Río de la Plata*, no. 7. Paris, 1988. pp. 155-159.

Em outra ocasião, Saer se pronunciou da seguinte maneira sobre a comédia: “*Creo que la comedia es un género que tiene muchas posibilidades en la medida en que puede jugar en forma placentera con lo terrible. (...) en las buenas comedias (...) uno ve que hay siempre una especie de perversidad que está presente. Para mí, las más grandes comedias que se han escrito son las de Shakespeare. Allí hay siempre una especie de sonrisa resignada sobre un gran fondo de amargura*”. Entrevista de Leonardo Moledo. *Clarín*, 15/01/1987. Apud SOLOTOREVSKY, M. *La relación mundo-escritura*. op. cit. p. 199.

porque se encontra fora do fluir do tempo; operar com a temporalidade (como acontece quando a narrativa se volta para o passado ou para o futuro) implica em abandonar este registro e retomar o que é irremediavelmente trágico. Esse “*hecho tan insignificante como es el hecho de caminar veinteún cuerdas en más o menos una hora*” que, mais uma vez segundo o próprio Saer, é “*insignificante en sí*”,¹⁰ apesar desse aparente vazio significativo, é o contraponto que permite o apagamento das contradições e das marcas ocasionadas pelo fluir do tempo, e chega a proporcionar, ainda que de maneira efêmera, a irrupção da alegria:

(...) Por alguna razón que ignora y en la que, por supuesto, no está pensando, los recuerdos y los pensamientos de Leto se interrumpen y Leto ve la calle, los árboles, el edificio del diario, los autos, el Matemático, el cielo, el aire, la mañana, como una unidad nítida y viva, de la que él está un poco separado pero bien presente, en todo caso en un punto justo y necesario del espacio, o del tiempo, o de una sustancia, fluido o lugar sin nombre que es sin duda el óptimo, y en el que todas las contradicciones, sin que lo haya pedido, ni siquiera deseado, benévolas, se borran. (...) Leto empieza a ver el conjunto, con el Matemático incluido, no como autos, ni árboles, ni casas, ni cielo, ni seres humanos, sino como un sistema de relaciones, de cuya creación no es sin duda ajena la combinación de movimientos diferentes, el Matemático hacia adelante, los autos cada uno en sentido distinto, las cosas inmóviles cambiando de aspecto y lugar en correspondencia con las que se mueven, todo en proporción perfecta y casual sin duda, de modo tal que, viéndolo, o sintiéndolo, o como deba llamarse a su estado, pero sin pensarlo, Leto experimenta una alegría súbita, franca, de la que no sabe que es alegría y que acompaña, agudizándolas, sus percepciones. (...) (55)

Esse prazer, que advém da relação sensorial estabelecida pelas personagens com a manhã de primavera (em outros momentos da narrativa, é o Matemático que o vivencia), das epifanias que esse contato “*un poco separado*”, num “*punto justo y necesario del espacio, o del tiempo*”, possibilita, se contrapõe àquilo que o transcorrer do tempo lhes reserva. Ao voltar-se para a narração do passado das personagens, o romance abandona esse “*lugar sin nombre que es sin duda el óptimo*”, ocupado pelo presente da caminhada, e se debruça sobre as problemáticas relações familiares de Ángel Leto e as decepções do Matemático frente à impossibilidade de sistematizar toda e qualquer coisa a partir de proposições derivadas de um ansioso pragmatismo. O narrador recupera uma série de episódios que vão sendo também incorporados como “glosas” a serem “desenvolvidas” pelo texto, ao lado das incessantes retomadas do aniversário de Washington por parte das personagens. Instalar Ángel e o Matemático no domínio do tempo significa confrontá-

¹⁰ Cf. BIANCO, A. “Entrevista a Juan José Saer”. *op. cit.* p. 38.

los com situações traumáticas, ainda não suficientemente “assimiladas” e, por conta disso, “esvaziadas” – assim como a narração da festa do poeta – de “sentido”: Leto não compreende a relação existente entre seu pai e sua mãe, tampouco o triângulo que se estabelece entre o casal e Lopecito; para a personagem, todos seus familiares se encontram envolvidos numa representação sem sentido, que culmina no suicídio do pai, que abala ainda mais as fracas estruturas familiares, e ocasiona a mudança de mãe e filho de cidade, bem como o surgimento de uma espécie de paranóia em Isabel: para a mulher, o marido (“*él, que sufrió tanto*”, 15) não teria se suicidado, não teria sido agente de seu destino, mas vítima de uma fatalidade, de uma doença irreversível; por conta desse raciocínio, um ano depois de sua morte, Isabel detecta em si mesma sinais que indicam a presença de um câncer em seu organismo. Embora os médicos o neguem, a personagem está certa de que sua doença não é mais que o prolongamento natural daquela que atingiu o marido. Para Leto, seu pai e sua mãe são pessoas completamente estranhas; de Isabel, chega a afirmar que seu comportamento lhe é insondável. Trazendo para o primeiro plano o passado da personagem, o narrador coloca o leitor em contato com seu desejo algo pueril de “compreender” essas relações, e com a impossibilidade de consegui-lo – Leto aparece perdido em meio a “*algo*” que, “*en su interior, como la carcoma al mueble, roe por anticipado su expectativa ante toda posible intensidad*” (29).

Com relação ao Matemático, o passado pode ser representado pelo que a própria personagem chama, com maiúsculas, de “*el Episodio*”, cujo “*recuerdo es como una fotografía o una imagen sombría estampada en el interior de su cabeza*” (31). A história, que a princípio chega a parecer trivial, acaba se revelando traumatizante: certa feita, o Matemático havia entrado em contato com um poeta da capital, com quem “*[daría] al mundo, a dúo, el tan esperado texto definitivo sobre la teoría de la versificación*” (34). No entanto, durante uma visita do poeta à cidade, apesar de este prometer se reunir com a personagem, uma série de desencontros impede que os dois se vejam. O Matemático passa a madrugada procurando o poeta de carro por bares, cafés e restaurantes, até que os sentimentos de humilhação e raiva causados pelo desprezo do homem por ele cedem passo à “*desesperación que sentimos cuando comprobamos que, por intenso que sea nuestro deseo, los planes de lo exterior no lo tienen en cuenta*” (37). O episódio acaba se tornando o primeiro de uma série que o impele a uma revisão de sua auto-imagem; a personagem, para quem os sentimentos e emoções deviam, até então, fazer parte de uma teoria ou

uma estrutura passível de formulação matemática, “*empezó a sentir que la persona que creía ser se desmantelaba pieza por pieza, y en su lugar flotaban a la deriva astillas y fragmentos de un ente desconocido que tenían, con su propio ser, un aire de familia, pero parecían, respecto de las ideas, emociones y sentimientos, arcaicos y desmesurados*” (38). Ser deixado de lado pelo poeta e ver menosprezados seus *Catorce puntos relativos a toda metrica futura* fazem com que se abale no Matemático aquela sua até então inflexível crença no pragmatismo. Da ferida aberta nessa noite, “[*de*] *esa quemadura, que durante semanas había transformado su interior en una llaga viva*”, resta uma “*reminiscencia dolorosa*” (39) que passa a acompanhá-lo. Aos poucos, o Matemático vai percebendo a impossibilidade de realizar um de seus maiores desejos: construir uma equação que dê conta de abarcar, matematicamente, a realidade ou, segundo suas palavras, “*lo visible más lo invisible. En todos sus estados. Yo más todo lo que no es yo. Esta calle más todo que no es esta calle. Todo en todos sus estados. Todo*” (159). Chega a construir uma, que, no entanto, não dá conta da tarefa a que se propõe. A realidade parece perder cada vez mais sua suposta capacidade de se deixar apreender. “*Relentes del Episodio*” se tornam freqüentes, inclusive durante a caminhada realizada ao lado de Leto.

Há, no romance, uma duplicação do momento “*óptimo*” da caminhada, vivido, dessa vez, exclusivamente pelo Matemático. Em 1979, num avião entre Paris e Estocolmo, a personagem se lembra de gargalhadas ocorridas na véspera, durante uma conversa travada com Pichón Garay num passeio pelo bulevar Saint-Germain, em Paris. Também as duas personagens, assim como o Matemático e Ángel Leto na caminhada “central” do romance, ocorrida dezoito anos antes dessa segunda, acabam falando sobre o sexagésimo quinto aniversário de Washington (no qual, para Pichón, que participou da festa, o Matemático havia também estado presente). Lembrar-se das risadas, no interior do avião – que, entre as nuvens, “*persistía en su detención ilusória en el limbo algodonoso que bloqueaba las ventanillas*” (140) – representa um novo momento de bem-estar para a personagem, mais efêmero, no entanto, que aquele vivido durante os pouco mais de sessenta minutos de caminhada ao lado de Ángel, por San Martín, em 1961. Isso porque de imediato o Matemático se recorda de um sonho seu – “*o, mejor dicho, de su pesadilla*” (*idem*) –, o qual, aliado aos tremores do avião, vem confirmar à personagem que – assim como a manhã de primavera se encontrava no domínio da comédia por

estar fora de uma tragicidade que se tornaria incontornável apenas mais tarde – também esse momento, esse “*limbo[,] era transitório, una tregua de la diversidad, y que cada una de las vibraciones [del avión] reactualizaba el tiempo, el espacio, la materia, las pasiones*” (141). Esse pesadelo parece retomar (para narrá-lo de novo, de outro lugar) o “*Episodio*”: do mesmo jeito que o encontro não ocorrido com o poeta da capital aparecia ligado à desintegração de sua personalidade, o pesadelo se relaciona também ao desfazimento de sua integridade, ao desaparecimento do Matemático enquanto presença corporal. No sonho, a personagem encontra, na rua de “*una ciudad imprecisa y desierta*” (*idem*), uma tira de papel com seu próprio retrato. Ao desdobrá-la, os retratos se multiplicam; variam apenas as expressões da personagem (tão convencionais quanto as de um ator de televisão de terceira ordem). Por fim, a textura do papel muda e o Matemático percebe estar desenrolando por entre seus dedos a própria pele.

(...) Y cuando gritó, sentándose en la cama del hotel, en la oscuridad, sin comprender todavía que se trataba de una pesadilla, fue porque había empezado a comprender antes de despertar que cuando la cinta terminara de desplagarse, en el lugar que ocupaba su cuerpo, no quedaría nada, ningún meollo, ningún signo, ni siquiera algo que ese cuerpo puramente exterior hubiese estado trayendo dentro – nada, ¿no?, aparte de un vacío, una transparencia, el espacio invisible y otra vez homogéneo, la cama pasiva de la luz que él había creído su reino y en el que sin embargo ninguno de sus rastros se imprimía. (144)

O pesadelo do Matemático é desaparecer, deixar de existir, tornar-se espaço vazio, nada. Dissolução de uma auto-imagem centrada na idéia de autocontrole, possibilidade não apenas de morrer, mas de não deixar “*rastros*”, sinal algum de existência. O pesadelo o reinstala no domínio do tempo, na iminência daquilo que é “*irremediable*” mas que se coloca por vezes em suspenso; é a ameaça de sua desintegração, afinal, o que se aproxima (trata-se, como se verá a seguir, de uma época de mortes e desaparecimentos); o pesadelo afasta definitivamente a efemeridade daquele momento “*óptimo*” que proporcionaram a caminhada de 1961 ao lado de Leto e a recordação, pouco antes, no interior do avião, da caminhada por Paris ao lado de Pichón. E se naquela manhã de primavera é sempre algo da ordem do traumático o que tira as personagens de uma felicidade absolutamente transitória, lançando-as, por meio do fluxo da consciência, para o passado (Episódio, suicídio do pai de Leto), é também algo do mesmo nível o que as aguarda no futuro, como

confirma a narração voltada para acontecimentos do período localizado entre 1961 e 1979.

Carlos Tomatis é a figura responsável pelo trampolim narrativo que acaba possibilitando o abandono das personagens, na primavera de 61, em determinada altura de San Martín e a narração de sua condição futura. Enquanto ouve o engenheiro químico falar sobre o episódio dos três mosquitos narrado por Washington, Leto avista Tomatis na entrada principal da redação de um jornal. A personagem aparenta claramente não estar num bom dia, mas muda bruscamente sua fisionomia quando percebe a proximidade dos amigos. Em vão: ambos já haviam captado seu *“estado de ánimo verdadero”* (108):

(...) está, desde que abrió los ojos en su cama, en un estado turbio y doloroso, del que la camisa arrugada, el pantalón lleno de manchas y la barba de tres días son la manifestación exterior, del mismo modo que la expresión ausente y preocupada. Desde el despertar, la realidad lo amenaza – la realidad, ¿no?, que es otro nombre, y de los menos felices, posible para eso, y que puede ser, a causa de su opacidad obstinada, adversidad y amenaza.
(...) (104)

Conforme caminha ao lado dos amigos, Tomatis passa também a reconstruir os episódios da comemoração em Colastiné, na qual esteve presente. No entanto, sua versão sobre essa noite, matizada pela característica ironia da personagem, é bastante diferente da que vinha sendo narrada pelo Matemático. Sua intenção parece ser tirar a autoridade dos participantes daquele debate desencadeado pela justificativa de Noca: as considerações de Cohen, por exemplo, que *“parecen sutiles”*, seriam na verdade um esforço intelectual desencadeado pela maior inteligência de sua mulher, Silvia, *“cosa que él suportaba a duras penas”* (119s.); da mesma maneira, a fala de Washington, para ele, precisaria ser reconsiderada com cautela: *“de Washington, por ejemplo, insiste, es difícil saber cuándo habla en broma o en serio, y el hecho de que haya permanecido en silencio durante tanto tiempo antes de intervenir a él le da bastante mala espina”* (121).

Assim, se a festa é agora narrada diretamente por alguém que esteve presente nela, a narrativa deixa claro que essa nova versão continua sendo tão parcial, tão desligada da “verdade” quanto a que vinha sendo realizada pelo Matemático; é, afinal, a *“amenaza”* que leva Tomatis a tecer, dessa maneira, tais considerações. Seu estado, alterado pela ameaça que emana da *“realidad”* – que vai sendo

renomeada ao longo do texto como “eso”, o “*perceptible*”, o “*Todo*”, a “*Cosa*”, e chega a ser descrita como “*lo que está o acaece o en lo que se está y se acaece*” – é esse seu estado que leva a personagem a propor uma nova variante interpretativa para as intervenções de Washington: seria de “*destino*” que o poeta estaria falando (123).

E, para a economia narrativa de *Glosa*, é justamente esse o papel das intervenções de Tomatis no decorrer da caminhada: recolocar as personagens em contato com seu destino, retirá-las do calor prazeroso dessa manhã de primavera, na qual podem se “dar ao luxo” de divagar enquanto caminham juntas pela larga avenida da cidade, e realocá-las no devir da história, antípoda dessa manhã. É o futuro, problemático, o que vem à tona.

A certa altura da caminhada, Tomatis, dizendo ter também “[*escrito*] un comunicado esta mañana” (numa referência irônica às cópias do comunicado de imprensa da Associação de Química que o Matemático carrega consigo para distribuir), retira do bolso uma folha e lê o poema que serve de trampolim para o narrador abandonar o presente e passar a tratar de uma segunda caminhada, aquela realizada em Paris pelo Matemático e por Pichón Garay, dezoito anos depois da caminhada com Ángel por San Martín. A mudança temporal se dá quando o narrador, depois de se deter sobre as reações do Matemático e de Ángel perante a leitura de Tomatis, escreve que, em 1979, a bordo de um voo de Paris a Estocolmo (pouco antes de se lembrar de seu pesadelo), o Matemático reencontra em sua carteira a folha com o poema, que lhe fora presenteado pelo amigo em 1961. Tal poema, na verdade, não é desconhecido dos leitores: ele aparece como a segunda epígrafe do romance, depois da frase de *O som e a fúria*. Ei-lo:

*En uno que se moría
mi propia muerte no vi,
pero en fiebre y geometría
se me fue pasando el día
y ahora me velan a mí.*

Além de sua presença no corpo do romance proporcionar a irrupção da narrativa no futuro, essa quintilha parece conter, em germe, os episódios ocorridos dezoito anos depois da caminhada por San Martín – parece servir de “mote” para sua narração. Em oposição à acolhedora primavera de 1961, em Paris faz frio, está escuro, é inverno. A atmosfera prazerosa que envolvia aquela primeira manhã de caminhada não existe mais. Nessa segunda ocasião, os amigos se encontram por

causa da reunião de um grupo de exilados políticos com deputados socialistas franceses. No intervalo de dezoito anos que separa as duas caminhadas, o horror da História perpassa a vida das personagens: na Argentina, Ángel faz agora parte da guerrilha, que acaba por levá-lo ao suicídio; o Matemático se exila na França depois que Edith, a mulher com quem se casara, desaparece, vítima da ditadura de seu país de origem. Elisa e Gato, duas personagens presentes na festa do sexagésimo quinto aniversário de Washington, também desaparecem. Agregando ainda informações sobre o falecimento do próprio poeta, é assim que o narrador, logo depois de tratar do encontro do Matemático com Pichón, se refere, em um único parágrafo, às mortes:

El año anterior [1978], en mayo, Washington ha muerto de un cáncer de próstata; en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos. Y para los mismos días, aunque se haya sabido un poco más tarde, Leto, Angel Leto, ¿no?, que desde hacía años vivía en la clandestinidad, se ha visto obligado, a causa de una emboscada tendida por la policía, a morder por fin la pastilla de veneno que, por razones de seguridad, los jefes de su movimiento distribuyen a la tropa para que, si los sorprende, como dicen, el enemigo, no comprometan, durante las sesiones de tortura, el conjunto de la organización. Y Leto ha mordido la pastilla. El Matemático, por otra parte, está bastante al tanto de todas esas cosas, puesto que, sin estar muy de acuerdo con sus ideas, ha compartido con su mujer, durante varios años, hasta que la mataron, en mil novecientos setenta y cuatro, esa existencia singular. (...) (130s.)

Esse parágrafo se localiza mais ou menos na metade do romance. A partir de então, as circunstâncias que envolvem essa série de desaparecimentos e mortes passam a ser tratadas com mais vagar pela narrativa: dão forma a um novo corpo de “motes” a serem desenvolvidos em novas glosas pelo texto. Como o Matemático se encontrou com Edith, seu casamento, a convivência dos dois, como evoluiu a participação de Leto no interior de grupos de guerrilha – como se o sistema de “glosas” do romance estivesse em constante expansão, essas são todas situações para cuja narração o texto passa também a se voltar, lado a lado com as retomadas do aniversário de Washington (e, conseqüentemente, das discussões a respeito do cavalo de Noca e dos mosquitos do poeta) e da explicitação do fluxo de consciência das personagens (cujo teor remete sempre à narração de seu passado). O próprio Tomatis não está alheio ao mecanismo. Se, na manhã de primavera, está dominado por “eso”, pelo medo de sucumbir (“*si voy a... y el universo entero tam-*

bién va a... tarde o temprano va a... va a...”, 109), no futuro passará por uma séria crise depressiva, desencadeada pela doença e morte da mãe.

Por mais, no entanto, que o texto se volte para a “*amenaza*”, por mais que a série de mortes e desaparecimentos seja enumerada pelo narrador de *Glosa*, nenhum desses acontecimentos é efetivamente *narrado* pelo romance, assim como já acontecera com o suicídio do pai de Leto. Sobre Washington, o romance só faz referência ao fato de ter falecido devido a um câncer de próstata, em maio de 1978; de Edith, Gato e Elisa, só se sabe que são seqüestrados; quanto às outras personagens, sua morte (esse acontecimento inenarrável por excelência) é também elipsado pelo texto: o pai de Leto é encontrado apenas uma semana depois do suicídio; e quanto à duplicação dessa sua ação (o suicídio do filho, muitos anos depois), ela é narrada da seguinte maneira:

(...) Y, volviendo un poco a tientas hasta la mesa de luz, y recogiendo de la muesca del cenicero el cigarrillo para darle dos o tres pitadas antes de aplastarlo, [Leto] se llevará la pastilla a la boca con un gesto rápido que antes de morderla, sosteniéndola un instante con los dientes sin hacer presión, deberá expeler el humo de la última pitada. (234)

“*Llevará la pastilla a la boca*”: porém não é no interior do romance que a leva; Leto “morrerá”, mas “por ora” permanece vivo. O gesto de mastigar a pastilha tanto fica fora do texto, que o narrador abandona a cena que vinha descrevendo minuciosamente até então, no quarto em Arroyito, para voltar a contar que, no presente da caminhada de 1961, “*como está llegando a la esquina, Leto gira la cabeza y mira hacia la plaza*”. O futuro, e o horror que ele carrega consigo, cede passo mais uma vez para aquele presente atemporal da caminhada de Ángel e do Matemático.

Talvez o conjunto de todas essas instâncias narrativas situadas temporalmente, com relação a 1961, no passado e no futuro é que tenha levado Mirna Solotorevsky a identificar no romance o “*predominio del polo ‘escritura’ sobre el polo ‘mundo’*”.¹¹ Porque, embora faça uso de diferentes estratégias de composição e recorra a diversos tempos verbais para tentar narrar certas experiências fundamentais da biografia de Ángel Leto, do Matemático e de Tomatis, muitas vezes a narrativa acaba redundando em silenciamentos, em nós que o texto não chega a desa-

¹¹ SOLOTOREVSKY, M. *La relación mundo-escritura*. op. cit. p. 252.

tar: as implicações do Episódio, o significado das mortes, ou a relação entre a percepção e a configuração da “realidade”. Mas isso não significa não “trazer o mundo” para dentro do texto (ainda que para “tratá-lo” a partir de certas especificidades composicionais). Porque, do mesmo modo como *Glosa* nega a verbalização de qualquer tipo de afirmação filosófica positiva quando não dá voz às postulações de Washington – encenando, ao invés de expor conclusões, o próprio questionar filosófico, a incerteza da busca –, não narra as experiências propriamente ditas, mas as perplexidades decorrentes de um determinado conjunto de experiências apresentadas sob a insígnia da “*adversidad y amenaza*” (104).

Nesse sentido, esses episódios narrados no futuro não se diferenciam tanto daqueles descritos na seção anterior, e que formam a primeira série de glosas sobre a qual se debruça o texto: é como se, conforme avançassem suas páginas, o romance fosse se desdobrando sobre novas cenas que voltam a ecoar aquelas já narradas antes; como se a razão de elas estarem ali adviesse de seu parentesco com o cavalo de Noca e os mosquitos de Washington, cujo sentido último é silenciado por *Glosa* – ou como se, ao contrário, os três mosquitos aparecessem para predizer, por meio de suas três posições relativas, as diferentes formas de cada uma das personagens lidar com o que existe de terrível em seu futuro (violência, morte, esquecimento). Ao passo que a expressão “*es como los mosquitos de Washington*” passa a ser sinônima, para o grupo de amigos, de qualquer instância de “*existencia dudosa*”, os episódios narrados pelo romance se voltam para experiências também cheias de dúvidas, sem que seja possível sanar nenhuma delas. O esquema das glosas é, assim, posto mais uma vez em funcionamento: para tentar explicar certos episódios “obscuros”, o romance retoma uma série de outros que, por sua vez, não esclarecem o anterior e nem se esclarecem a si/por si próprios. Desse modo, *Glosa* resulta numa série de silenciamentos advindos justamente da tentativa de narrar (mimetizar) certas experiências traumáticas de vida.

Resta, por fim, indicar que é um certo modo poético de composição que se torna modelar para a estruturação do romance. Ao redor do silêncio constitutivo das narrativas entrelaçadas que dão forma a *Glosa*, há a configuração poética disso que não se pode dizer: os motes se multiplicam, como numa estrutura poética que se pretenda, ainda que virtualmente – numa tentativa de colmar o silêncio problemático –, infinita.

III. Escrita, mundo, poesia

Afirmou-se anteriormente que a leitura realizada por nós de *Glosa* difere da de Mirna Solotorevsky na medida em que a autora enxerga claramente na obra uma tendência ao “pólo da escrita” em detrimento do “pólo mundo”, enquanto, para nós, tal tendência não existe. A nosso ver, ao invés de se inclinar para algum deles, é na tensão existente entre os dois pólos que o romance se situa.

Abandonar, portanto, o “pólo da escrita” e partir apenas de seu enredo para propor uma análise da maneira como ele é composto – como fizemos até agora – não dá conta de esgotar todas as nuances de seu *modus operandi*. Isso porque o exercício mimético em *Glosa* (negado e ao mesmo tempo almejado) se estrutura a partir de uma composição pautada por certos princípios poéticos, que apontam justamente para a retomada do “pólo da escrita”. Há uma constante encenação desse jogo de forças: embora não exista na obra um predomínio do metalingüístico, o texto não só se orienta por uma série de particularidades construtivas, como está, sim, consciente de seus mecanismos de constituição, rechaçando constantemente qualquer possibilidade de objetividade, ao mesmo tempo em que busca se ancorar em experiências, ansiando pela retomada (ainda que problemática) do “pólo mundo”.

Um primeiro exemplo desse mecanismo. Quase no final da primeira parte do livro, ao tratar de uma viagem de Ángel para a casa dos avós, o narrador enumera, por uma página, as mercadorias que o avô vendia em sua mercearia, e que se constituíam, para a personagem, como signos da infância. Entre tecidos, tabaco, bebidas, sal, e muitos outros produtos, figuravam as caixas de aveia Quaker. São elas que despertam na personagem – e, por conseqüência, no narrador – maior interesse; dentre todos os artigos expostos, são essas caixas que exigem dele(s) maior atenção:

(...) sobre todo, las cajas de “Quaker Oats” con el dibujo del hombre que tiene en la mano una caja de “Quaker Oats” más chica con un hombre más chico que tiene en la mano una caja de “Quaker Oats” todavía más chica con un hombre más chico todavía que tiene una caja más chica de “Quaker Oats” con un hombre todavía más chico que tiene en la mano, ¿no?, más chica todavía, ¿no?, en fin, así, ¿no?, como... ¿no? (...) (70)

O produto, cujo logotipo é bastante popular, apresenta no rótulo a imagem de um senhor, sorridente, segurando uma caixa de aveia Quaker, na qual, por sua

vez, é possível discernir a presença do mesmo senhor, que segura uma nova caixa. As caixas se multiplicam (virtualmente, pelo menos) *ad infinitum*. Sua lembrança representa, para Leto, o lugar da infância; sua fascinação pelo desenho estampado no papelão o remete a suas “*vacaciones, de verano o de invierno, en casa de sus abuelos*” (*idem*). Mas é possível ler também nessa descrição, como num espelhamento – segundo indica o texto: “*así, ¿no?, como... ¿no?*” –, a explicitação daquele mecanismo da incorporação das glosas para a constituição do próprio romance, esboçado logo acima. Esse é um dos muitos trechos que, ao mesmo tempo em que busca retomar experiências significativas de vida das personagens, reflete a própria estrutura de *Glosa*, que sempre “embute” novas linhas narrativas – assim como o faz o desenho da caixa – no interior daquelas que já vinham sendo narradas. Fundem-se o metalingüístico e o mimético.

Na seção anterior, ao tratar do “pólo mundo” – mostrando que é a partir de um certo conjunto de experiências traumáticas que a obra se compõe –, chamamos a atenção para o fato de que o título *Glosa*, estampado na capa do livro, já indica a seu leitor um pouco daquilo em que consistirá sua leitura. Expusemos, então, a maneira como o texto se converte em “glosa” ao se voltar para o esclarecimento de determinadas “passagens obscuras” (das quais o episódio do cavalo e dos mosquitos é apenas um dos exemplos), constituindo-se ao redor de uma série de tentativas de “explicação” e retomando constantemente um certo número de episódios para tentar compreendê-los (como vimos, se compreender é impossível, é a própria incompreensão que acaba por trazer à tona novos episódios, realimentando o mecanismo das glosas, multiplicando-as). De acordo com essa primeira acepção do termo, o título se relaciona às tentativas empreendidas pelo romance de “trazer o mundo” para o texto.

O mesmo título, no entanto, suscita ainda outros sentidos, relacionados, dessa vez, ao modo de a obra se compor, ao peso que também tem nela o “pólo da escrita”. Como se sabe, o termo “glosa”, para além de designar os comentários que buscam tornar o obscuro inteligível, ou seja, para além de se referir àquela “tentativa de elucidação” empreendida pela obra, é também o nome de um certo tipo de composição poética. O título, desse modo, faz também referência à maneira como o romance se utiliza do elemento poético em sua construção. Não só porque ele se constrói a partir de dois motes retomados ao longo do texto (as duas epígrafes que

se seguem à dedicatória), mas porque, assim como em todo o conjunto da obra de Saer, o esmero com uma composição textual poética se faz presente de maneira indubitável desde seu primeiro parágrafo. A vinculação entre prosa e poesia – fundamental para a literatura saeriana – resulta, em *Glosa*, numa linguagem que busca se instalar no limite entre o prosaico/coloquial e o poético.

Curiosamente, uma das primeiras resenhas do romance, publicada por Rita Gnutzmann em 1988, afirma o contrário. Para a autora, “*el elemento poético, tan atractivo en [la] narrativa anterior [de Saer] y todavía presente en El entenado no se ha salvado en Glosa*”.¹² Não nos parece assim. Leiamos, por exemplo, o trecho citado a seguir:

(...) Poco a poco, el hervor del día se ha mitigado, y el ronroneo interno que atraviesa, monótono, con su tren de apariciones, la parte iluminada de la mente, se ha ido entrecortando, gracias a la punta clara de atención que, como el filo de un diamante, ha venido abriéndose paso para relegar, con ajustes sucesivos, los pliegues de lo oscuro. A partir de cierto momento, después de varios intentos trabajosos, los pliegues se retiran y las caras del diamante, emergiendo de la oscuridad, se concentran en la punta transparente que se estabiliza y se fija, para después alcanzar la perfección al desaparecer a su vez, diseminada en su propia transparencia, de modo tal que no únicamente el ronroneo, que es tiempo, carne y barbarie, sino también el libro y el lector desaparecen con ella, despejando un lugar en el que lo intemporal y lo inmaterial, no menos reales que la putrefacción y las horas, victoriosos, se despliegan. De tanto en tanto, la mano izquierda, independiente del resto del cuerpo, se desliza hasta el plato de ciruelas, recoge una y la lleva, sin error posible, a la boca que se entreabre para recibirla, triturarla con los dientes y escupir, después de unos momentos, en el hueco de la mano que se ha vuelto a elevar, el carozo casi sin rastro de pulpa, que la lengua y los dientes, por su propia cuenta, han separado con minucia y facilidad para reenviarlo después al exterior. El libro, que se mantiene apoyándose en otros apilados horizontalmente, oblicuo como una biblia sobre un atril, no manda más ruido que el que hacen los dedos del lector al aferrar, gracias al deslizamiento del índice previamente humedecido en la punta de la lengua y la presión del lugar, el ángulo inferior derecho para pasar a la página siguiente; y, sin embargo, un tumulto silencioso llena la cabeza de Washington. Espacio y tiempo, arremolinándose contra el lector inmóvil, son impotentes para disolver y hacer circular este tumulto, y resbalan en los bordes inmaterial del cuerpo, sin poder penetrar en el núcleo inmaterial que es su corolario. (92s.)

No parágrafo, que ocupa exatamente uma página da obra, o narrador descreve a atenção dispensada por Washington ao ler um livro. E tal descrição é realizada de maneira eminentemente poética: a virgulação, constante e responsável quase pela formação de versos ao longo do texto, impõe um ritmo bastante carac-

¹² GNUTZMANN, R. “*Glosa*”. *Revista Iberoamericana*. 1987-8. pp. 1045s.

terístico à prosa, presente em todo o romance; o nível conotativo se evidencia por meio da comparação empregada no trecho para descrever a atenção – a invocação da imagem do corte do diamante, que abre espaço frente aos “*pliegues de lo oscuro*” e impõe, a partir de sua própria transparência, a dissolução tanto do tempo, da “*carne y barbarie*”, quanto do livro e do próprio leitor. É ainda por meio dessa imagem que o texto explicita como o “*núcleo inmaterial*” da atenção, que é o corolário dos “*bordes inmatrimales del cuerpo*”, fica livre do espaço e do tempo que se amontoam ao redor do leitor, e que são incapazes de afastar o “*tumulto silencioso [que] llena la cabeza de Washington*”, caracterizador da imaterialidade da leitura. Não nos parece ausente, nessa descrição, uma série de elementos composicionais poéticos. Pelo contrário. Esse poderia, inclusive, ser um trecho utilizado para ilustrar a afirmação de Saer, já retomada no capítulo anterior, segundo a qual é uma de suas intenções primordiais “*incorporar relaciones más complejas entre un sistema de elaboración poética (poética en el sentido de la poesía como género), y las leyes de organización de la prosa*”.¹³

Se muitas vezes não existe uma unidade entre as diversas cenas retomadas pelo romance, o elemento que as unifica é exatamente a linguagem utilizada pelo narrador para tentar se referir a elas. Há um conjunto de expressões e construções fixas de que ele lança mão sistematicamente a fim de estruturar o texto. E essa retomada de certas construções textuais (desde expressões como “*la Misma Vez y el Mismo Lugar*”, “*como se dice*”, “*y así*”, “*más o menos, ¿no?*”, até cacoetes formados por construções sintáticas mais complexas) aparece como a transposição, para a prosa, do mecanismo de funcionamento das glosas poéticas. O texto se torna, independentemente do episódio que narra, uma composição que visa a instaurar seu sentido a partir de relações estabelecidas com o próprio tecido textual que vinha sendo construindo até então.

A poesia tem também um papel determinante na macro-estruturação do texto. Sua organização fundamentalmente poética se torna essencial para a agregação de sentidos, por parte do leitor, para o que é glosado no romance, para a constante retomada dos episódios presentes nele.

Elenquemos aqui um exemplo de como isso se dá. É no interior da narração da caminhada de Ángel Leto e do Matemático pela principal avenida da cidade,

¹³ PIGLIA, R. & SAER, J. J. *Diálogos. op. cit.* p. 13.

numa manhã ensolarada de outubro de 1961 (embora o próprio texto aponte para a arbitrariedade da datação), que se inserem as narrativas de todos os outros episódios presentes no romance. A caminhada, como já se sabe, não é narrada de um só fôlego; ela é interrompida sempre quando da inserção de algum novo episódio, seja este relativo ao passado ou ao futuro das personagens. A esse modo de construção textual corresponde uma imagem traçada pelo próprio deslocamento físico dessas personagens: o fluxo de sua caminhada é interrompido, regularmente, sempre quando elas atingem cada uma das esquinas presentes ao longo do trajeto. Cessar a marcha momentaneamente para que olhem ao redor antes de atravessar a rua é um equivalente às incessantes interrupções que dão lugar às inserções textuais que tomam conta da narrativa.

Este é um dos primeiros trechos que narram um cruzamento:

La esquina, en la que las dos hileras de autos que recorren San Martín en ambas direcciones aminoran, tiene esta particularidad: como la calle transversal corre de Este a Oeste, la sombra de la hilera de casas desaparece, y como no hay nada que intercepte los rayos del sol que brilla en lo alto de la calle, calle y vereda están ahora llenas de luz, en tanto que la sombra de Leto, que ha aparecido de un modo súbito proyectándose sobre las baldosas grises, tal vez un poco más corta que el cuerpo, se estira ahora hacia el Oeste. Cuando Leto está por bajar de la vereda gris a la calle empedrada, su sombra se quiebra en el filo del cordón en la vereda de enfrente y cuando los zapatos de Leto tocan las baldosas, sigue deslizándose por la vereda hasta que Leto entra en la sombra de la hilera de casas y su propia sombra desaparece. (...) (21)

Jogos de imagens, de luz e de sombras, a projeção do corpo no espaço, a exploração do espaço que circunda a personagem. A cada nova esquina, é para este conjunto de tópicos que a narrativa se volta. Não apenas cessa a conversa dos amigos, como até mesmo o fluxo de seus pensamentos é obrigado a se interromper, porque chegam ao fim de uma quadra, e a proximidade da rua exige deles uma certa dose de atenção. De esquina em esquina, o ambiente que envolve Leto e o Matemático se torna protagonista do texto. A partir de certo momento, o leitor já sabe que, dentro em pouco, a narrativa se voltará mais uma vez para aquele jogo de imagens, para a relação existente entre a luz e as sombras, para a descrição desse lugar que é temporariamente ocupado pelos amigos.

A manhã de primavera, como vimos, equivale à narrativa do que virá a ser, mas ainda não é “trágico”; à suspensão do tempo, que sempre traz consigo – de acordo com a lógica dessa ficção – “*adversidad y amenaza*”. É um pouco do prazer

que advém do contato com essa manhã que retomam esses trechos dedicados à narração do ato de atravessar a rua. Luzes, sombras, jogos de imagens, o calor do sol; o universo ao redor das personagens parece, nesse momento prazeroso, abarcá-las. Por vezes, é de maneira irônica – ou até mesmo caricatural –, que essas cenas acabam por se contrapor aos signos do terror que caracterizam o romance quando volta a se instalar nele a temporalidade desditosa:

(...) Aquí, afectuoso, casi paternal, el Matemático agarra a Leto por el brazo izquierdo, para protegerlo contra la agresión eventual de alguno de los autos que vienen por la transversal, rodando, amenazadores, desde la cuadra anterior, donde han acelerado después de atravesar la bocacalle, según el sistema habitual de conducción automovilística en las ciudades ajedrezadas: aminoración y frenos antes de llegar a la esquina, acelerador una vez pasada la bocacalle, disminución de velocidad a partir de la media cuadra, y así sucesivamente, lo cual, teniendo en cuenta que la longitud de las cuadras es más o menos constante, le da al sistema, a pesar de su esencia contradictoria, un carácter bastante regular. Por encima de la cabeza de Leto, el Matemático, en un segundo, analiza los datos que recoge de un vistazo escrutando hacia el Oeste la transversal: los autos parecen bien adaptados al sistema freno-acelerador antes y después de la bocacalle, y los tres que están llegando al cruce con San Martín, uno detrás de otro, a juzgar por la distancia invariable que los separa no obstante la velocidad decreciente del primero, pareciera que, manteniendo la tendencia de aminoración, van a detenerse para dejar pasar los autos que llegan perpendiculares por San Martín y los peatones que cruzan la bocacalle, de modo que el Matemático, decidido, arrastra a Leto por el brazo, haciéndolo trastabillar cuando bajan del cordón a la calle y obligándolo a aumentar la extensión y la velocidad de sus pasos mientras cruzan, y puede decirse que el Matemático, que no ha dejado un solo instante de vigilar alternadamente los autos, que vienen por la transversal, los que podrían doblar, bruscos, desde San Martín y el cordón de la vereda hacia la que se están dirigiendo, recién se siente liberado de su responsabilidad cuando trasponen el cordón, ya que no suelta el brazo de Leto ni continúa su relato hasta que no verifica que ya pueden encaminarse sin peligro por la vereda. (...) (78s.)

Resta ao leitor um sorriso no canto dos lábios quando lê sobre o que imbui o Matemático de tão grande senso de “responsabilidade”: a possibilidade de “agressão” de algum carro “ameaçador”. É em oposição ao que se narrará depois que ganha relevo a ironia presente no trecho. Aquilo por que o Matemático se preocupa se torna ninharia perto do terror, do “irremediável” que se alastrará a seguir pelo texto.

Se, como vimos na seção anterior, o romance tenta, por um lado, explicar, i.é glosar uma série de episódios incompreensíveis (por que caracterizados pelos signos da morte), ele tenta, por outro, recuperar/“registrar” algumas possibilida-

des – ainda que efêmeras – de “prazer”. E, durante a narração da caminhada, o atravessar das esquinas é um lugar privilegiado para este tipo de observação.

E, conforme avança a leitura, a constante retomada do enquadramento da cidade acaba também, de certa maneira, por apresentar uma equivalência com o modo como se organiza a narrativa. Assim como o ângulo reto das esquinas interrompe “*abrupto la vereda*” (99), a narração vai se interrompendo de tanto em tanto para o acréscimo de novas linhas narrativas, ou para a retomada de outras, mantidas até então em suspenso. É a esta forma de se constituir das cidades que as três partes em que se divide *Glosa* – intituladas, respectivamente, “Las primeras siete cuadras”, “Las siete cuadras siguientes” e “Las últimas siete cuadras” – fazem referência.¹⁴ A estrutura do romance e a da própria caminhada narrada nele se refletem: se esta serve de moldura para aquele conjunto de episódios retomados pelo romance como glosas (o aniversário de Washington, o passado e o futuro das personagens), também ela própria aparece emoldurada pelo cruzamento das esquinas (retomado textualmente como um mote). Tema e forma (o “pólo mundo” e o “pólo da escrita”) se desdobram um sobre o outro.

* * *

¹⁴ Saliente-se aqui que, dentro de cada uma dessas subdivisões do texto – as únicas formalmente marcadas –, seria possível traçar outras, equivalentes à narrativa de cada uma das quadras presentes no romance, que, virtualmente, acabariam por se tornar cada um de seus “capítulos”, sempre separados uns dos outros por um “interlúdio” representado pela passagem das esquinas.

3. AS GLOSAS E O SILÊNCIO

Enquanto o capítulo anterior tratou da maneira como, por meio de suas inúmeras glosas e repetições, *Glosa* marca o desejo e a impossibilidade de “representar”, neste, retomam-se algumas outras obras de Saer – num movimento de leitura mais panorâmico, similar ao do primeiro capítulo desta Dissertação – para assinalar como essas glosas e repetições não retomam apenas aqueles motes presentes no interior do romance, mas se constituem a partir de certas “idéias espalhadas” por todo o conjunto da narrativa saeriana.

Mais especificamente, dentre todas as recorrências que lhe são características, interessa-nos pontuar de que maneira a *construção das personagens* contribui para a configuração daquele sujeito discursivo responsável pelo caráter melancólico dessa literatura.¹ Para isso, a análise se volta justamente para o modo de se constituir dessas personagens caracterizadas pela dúvida e que, parcialmente, pelo menos, são responsáveis por propiciar o assentamento do conjunto textual saeriano sob o domínio do idêntico e a égide da repetição.

I. A proliferação da dúvida

Em *Glosa*, o texto gira ao redor daquilo que não pode ser dito; tentar representá-lo, em decorrência disso, resulta na instauração de fissuras que não se podem preencher. O exercício de escrita empreendido ali pelo narrador consiste exatamente em não se furtar dessas fissuras, em aceitá-las e se pautar pelo silêncio característico desse não-lugar; em buscar respostas, ainda que de antemão se saiba de sua inexistência. Glosam-se episódios, multiplicados como motes, porque o “*irremediable*” está fora de alcance. E o significado desse “*irremediable*” fica já explicitado desde antes do início propriamente dito do romance, desde o poema, já citado no capítulo anterior, escrito, de acordo com o jogo ficcional, por Carlos Tomatis e estampado como epígrafe depois da dedicatória: “*En uno que se moría/ mi*

¹ No primeiro capítulo desta Dissertação, por meio da retomada de uma série de considerações de Julio Premat, delineou-se minimamente como toma forma nos textos um determinado sujeito discursivo, de forte cunho melancólico, cujas marcas são fundamentais para a agregação de sua opacidade e de seu forte senso estacionário. Cf. “Melancolia na ‘zona’”. p. 41.

propia muerte no vi/ pero en fiebre y geometria/ se me fue pasando el dia/ y ahora me velan a mí.² Desde essa epígrafe até a última página (que fala da derrocada dos deuses), é esse não-lugar por excelência, esse buraco negro cuja experiência não permite verbalização que o texto circunda: a morte. É possível escrever sobre ela (como o faz Tomatis na quintilha e o romance por meio de suas glosas), mas seu mistério persiste, sua inefabilidade. Entre o “passar do dia” e o “velório” encontra-se seu silêncio, inexprimível.

O próprio narrador – “*el que suscribe*” (65); um “*servidor*” (70) que não tem domínio completo daquilo que narra – se coloca numa posição análoga à das personagens. Assim como o discurso destas é tateante, impreciso, assim como elas não conseguem dar sentido sequer à narração de uma festa de aniversário ocorrida alguns meses antes, também ele constrói o texto desconfiado, sinalizando sua ineficácia. Arma a cena a fim de assinalar, a partir dos mais diversos ângulos possíveis, a perplexidade do homem frente à sua pequenez e falta de compreensão diante dessa teia (cujo nome pode ser tanto “*Uníverson*” ou simplesmente “*eso*”) que o circunda. Pára aí, no entanto. Colocar em funcionamento o mecanismo do incerto é sua “função” enquanto “servidor”; narrar certezas, movimentar-se em terreno seguro, não.³

A dúvida, assim, “contamina” em *Glosa* todas as instâncias envolvidas no texto: é característica das personagens; dá forma à posição do narrador; torna-se também marca do lugar ocupado pelo leitor. A certa altura da primeira parte do romance, por exemplo, lê-se:

“El suicida insolente”, piensa, mirando con disimulo al Matemático, el vértice de cuyo entrecejo atestigua una reflexión laboriosa que, aunque Leto no pueda saberlo, e incluso ni siquiera lo interese, es más o menos la siguiente: ¿dónde nace el instinto? ¿pertenece al individuo o a la especie? ¿hay continuidad de individuo a individuo? ¿el individuo ulterior retoma el instinto en el punto que lo ha dejado el anterior o reconstruye, a partir de cero, todo el proceso a la vez? ¿es sustancia, energía, reflejo? ¿qué es la noción de instinto? ¿cómo fue formulada por primera vez? ¿por quién? ¿dónde? ¿por

² A inclusão da quintilha como epígrafe de *Glosa* sugere que texto e paratexto devem se aproximar intimamente para a construção dos sentidos da obra. O poema de Tomatis extrapola o lugar circunscrito que ocupa no interior do romance; torna-se epígrafe e aponta, ainda, como se verá adiante, para a caracterização do lugar por excelência que ocupa a personagem saeriana no interior de sua ficção.

³ Eis importante ligação existente entre esse narrador e o da literatura faulkneriana. Uma caracterização do narrador da obra do escritor estadunidense coincidente com essa é bastante salientada nos *Diálogos* entre Saer e Ricardo Piglia. Nas palavras de Piglia: “*El que narra no sabe lo que está pasando. Es ahí que Faulkner empieza a construir un sistema por el cual el narrador trata de narrar una historia para saber de qué historia se trata.*” In: *Diálogos*. op. cit. p. 46.

oposición a qué? ¿qué cosa, en el ser viviente, no sería instinto? – y después, olvidándose de Noca, del caballo de Noca, del instinto, de las imágenes que ha reconstruido gracias al relato de Botón en el balsa, el sábado anterior, en el puente superior, las imágenes del cumpleaños de Washington en la quinta de Basso al cual ni siquiera ha asistido pero del que ya tiene, hasta el fin de sus días, sus propios recuerdos, las otras preguntas, que martillean, continuas, en el fondo y que a veces pasan al primer plano, súbitas, y que nos acompañan, nos modelan, nos determinan, nos dan el ser, las viejas preguntas que empezaran a subir con el alba africana, que resonaban en Babilonia, que se escucharon en Tebas, en el Asia Menor, en las orillas del río Amarillo, que cintilaban en la nieve escandinava, el soliloquio de Arabia, de Nueva Guinea, de Koenisberg, de Matto Grosso, y de Tenochtitlán, preguntas cuya respuesta es la exaltación, es la muerte, es el sufrimiento, es la locura, y que titilan en cada parpadeo, en cada latido, en cada presentimiento – ¿quién puso el huevo del mundo? ¿qué son lo interno y lo exterior? ¿qué son el nacimiento y la muerte? ¿hay un solo objeto o muchos? ¿qué es el yo? ¿qué son lo general y lo particular? ¿qué es la repetición? ¿qué estoy haciendo aquí?, es decir, ¿no?, el Matemático, o algún otro, en algún otro tiempo o lugar, otra vez, aunque haya un solo, un solo, que es siempre el mismo, Lugar, y sea siempre, como decíamos, de una vez y para siempre, la misma Vez. (75s.)

Com a frase entre aspas que abre o parágrafo, o narrador encerra uma longa digressão na qual apresenta, durante várias páginas, o que se passa pela cabeça de Ángel Leto durante determinados vinte e sete segundos de sua caminhada ao lado do Matemático. Em seguida, apresenta a “reflexão laboriosa” que, nesse mesmo espaço de tempo, realiza a outra personagem. A primeira série de questionamentos de que ela é formada (“¿dónde nace el instinto? ¿pertenece al individuo o a la especie? ¿hay continuidad de individuo a individuo?” etc.) está diretamente vinculada à retomada das conversas ocorridas durante a festa de aniversário de Washington Noriega, que vêm sendo narradas pelo Matemático a Leto. A noção de instinto, tópico suscitado pela justificativa do entregador de peixes para seu atraso, fora um dos muitos discutidos, durante o jantar comemorativo, pelo grupo de amigos sentado ao redor do aniversariante. Sua retomada desencadeia, num dos muitos momentos de silêncio da caminhada realizada durante a manhã ensolarada de primavera (num que durou exatamente vinte e sete segundos), essa primeira série de reflexões da personagem: “¿qué es la noción de instinto? ¿cómo fue formulada por primera vez? ¿por quién? ¿dónde?”...

A conversa sobre o cavalo de Noca descortina, no entanto, uma segunda série de interrogações. Durante a conversa dos amigos, entre uma bebida e outra, esse objeto primeiro entra em dissolução e dá espaço a questionamentos de maior amplitude, desvinculados desse referencial primeiro. O episódio do cavalo de Noca termina por gerar bifurcações: Botón, na balsa, relata ao Matemático (que, por sua

vez, durante a caminhada, narra a Leto) como ele dá lugar à “problematização” de conceitos tais quais *vida, morte e identidade*. Da mesma forma, no trecho citado acima, o próprio Matemático, partindo das “*imágenes que ha reconstruido gracias al relato de Botón en el balsa*”, mas esquecendo-se do cavalo de Noca, do aniversário de Washington e do próprio Botón, passa a se interrogar sobre coisas “*cuya respuesta es la exaltación, es la muerte, es el sufrimiento, es la locura*”: “*¿quién puso el huevo del mundo? ¿qué son lo interno y lo exterior? ¿qué son el nacimiento y la muerte? ¿hay un solo objeto o muchos? ¿qué es el yo? ¿qué son lo general y lo particular? ¿qué es la repetición? ¿qué estoy haciendo aquí?*”.

O episódio do cavalo de Noca, que dá início ao raciocínio, torna-se resquício e cede lugar a questionamentos cuja amplitude é muito maior que a de seu ponto de partida. A anedota se perde: não se tratam mais de divagações calcadas sobre um acontecimento específico, mas de perguntas que “*nos acompañan, nos modelan, nos determinan, nos dan el ser*”. Não se trata mais do cavalo de Noca, tampouco do próprio Matemático (o narrador mesmo indica a possibilidade de ser “*algún otro*”): trata-se, na verdade, de *nós*. É como se o Matemático se dissolvesse, tornando-se mero invólucro de um núcleo comum a todos os seus semelhantes, de um núcleo cujas raízes arcaicas e perenes pudessem se encontrar em todos os representantes da espécie humana. Surgem, então, as velhas perguntas que “*empezaran a subir con el alba africana, que resonaban en Babilonia, que se escucharon en Tebas, en el Asia Menor, en las orillas del río Amarillo, que cintilaban en la nieve escandinava, el soliloquio de Arabia, de Nueva Guinea, de Koenigsberg, de Matto Grosso, y de Tenochtitlán*”, que não fazem parte do domínio individual, mas que são questionamento pertinente a todo Homem – esse “*algún otro*” de que fala o narrador e que pode ser, além do próprio Matemático, Ángel Leto, qualquer outra das personagens ou até mesmo o leitor do texto. Os que duvidam, os que não sabem, se proliferam.

Esse é um dos modos de se configurar a circularidade narrativa saeriana. Ela não existe apenas porque um texto remete a outro ou faz referência ao argumento de outros. O conjunto da obra também é circular porque, apesar das variações na maneira de fazê-lo, toda ela gira ao redor desses mesmos questionamentos, numa constante retomada da tensão existente – para utilizar os termos do Matemático – entre o “*general*” (essas dúvidas caracterizadoras de cada uma das

personagens, e que pertencem não ao domínio do indivíduo, mas à coletividade) e o “*particular*” (o que existe de biográfico, de individual, em sua construção). Ainda que seja possível, a partir da leitura desse conjunto textual, ter uma noção mínima acerca da biografia de suas personagens mais recorrentes, o trabalho com sua criação individualizada parece subordinado a essa sua “construção coletiva”. O próprio Saer, em entrevista a Alejandro Blanco, assinala que “*en [sus] personajes no hay nada biográfico, son simplemente momentos*”.⁴ E não seria exagero acrescentar que, muitas vezes, é como se todas elas estivessem estacionadas *num mesmo momento*, como se fizessem parte de um mesmo domínio, como se, em última instância, fossem todas diferentes concreções de uma mesma e única personagem.

Já se assinalou aqui diversas vezes como a “história” narrada por *Glosa* parece se diluir, é fluida. Os tempos se misturam, se embaralham. A narrativa procura se assentar no presente, mas o tempo não só é fugidio, alheio ao alcance das palavras, como o fantasma do “*irremediable*” faz com que o narrador (que se encontra tão longe da “verdade” como as personagens) se volte para a narração de seu passado e seu futuro, relativizando sempre qualquer certeza possível por meio de seu característico “*¿no?*”.

Por meio dessa “história” que não se narra, a escrita de *Glosa* coloca em cena a grande trajetória da obra de Saer, condensando-a: a história que não se apreende no romance remete àquela história que a narrativa saeriana, quando tomada em conjunto, não conta. *Glosa*-se no romance uma série de acontecimentos e de construções lingüísticas que, apesar de retomadas à exaustão, não permitem que se vislumbre um “todo”. A linearidade não existe, as recorrências não servem para a delimitação de um universo reconhecível. São facilmente visualizáveis no romance de 1986 seus principais temas e acontecimentos, mas é como se eles constituíssem pequenos episódios, embaralhados. Mais ainda: se a ordem cronológica funcionasse no interior do conjunto da obra de Saer, seria possível dizer que *Glosa* – justamente por meio das repetições e glosas que lhe dão forma – retoma (com relação aos textos publicados antes dele) e antecipa (com relação aos posteriores) não só a problemática da desintegração de qualquer “história” que se pretenda narrar, como também a opção por desestruturar os elementos mais cruciais da narrativa,

⁴ Cf. BLANCO, A. “Entrevista a Juan José Saer”. *Punto de vista*, 53, XVIII. nov./1995.

ou seja, o espaço, o tempo, as ações e, finalmente, as personagens – marcadas, essencialmente, pela dúvida.

Embora seja possível identificar em muitos textos a presença do mesmo modo construtivo destas personagens – que se mostram como múltiplas facetas de uma mesma “personagem-matriz” – opta-se, aqui, por um recorte mínimo, formado pela novela *Responso*, pelo romance *Cicatrices* e pelos contos “Sombras sobre vidro esmerilado”, “Amigos” e “La relación de oro”, anteriores ao surgimento do romance de 1986, bem como “El hombre ‘no cultural’”, publicado catorze anos depois de *Glosa*. No entanto, justamente porque a cronologia em Saer não funciona linearmente – mas se mostra cíclica –, inicia-se a análise pela leitura do último conto citado.

II. “El hombre ‘no cultural’”

A leitura deste que é um dos mais recentes contos publicados por Saer, incluído na coletânea *Lugar* (2000), permite a identificação de um mecanismo de construção já presente em obras muito anteriores ao texto, e que talvez sirva para explicar aquela tensão sugerida anteriormente entre a caracterização biográfica das personagens (o *particular* da pergunta formulada pelo Matemático) e o “momento único” que todas elas reiteram ao longo dos textos saerianos (aquele *geral* que pertence, não ao domínio do indivíduo, mas ao da espécie).

O conto, de acordo com denominação do próprio Saer, pode ser entendido como um “prolongamento futuro”⁵ de *Glosa*. Ele é construído de forma epistolar; trata-se de uma carta de Tomatis, escrita na Argentina e endereçada ao Matemático, que reside agora na Suécia. Tomatis narra ao amigo suas relações com o tio Carlos, falecido farmacêutico de quem herda não somente o nome, mas também uma pequena fortuna que lhe possibilita abandonar o jornal e passar a viver sem trabalhar.

Tomatis escreve que esse seu tio sempre teve interesses filosóficos bastante variados, porém que, às vésperas de sua morte, parecia estar concentrado em um

⁵ Expressão utilizada pelo autor no artigo que trata da gênese de *La pesquisa* e *Las nubes*. Cf. “Dos razones”. In: *La narración-objeto*. op. cit. p. 157.

objeto único, a que chamava “*la exploración interna del hombre no cultural*”.⁶ Comparava-se a um arqueólogo ou a um geógrafo, e sempre falava do desejo de publicar um opúsculo cujo título seria *Manual de espeleología interna*, por meio do qual apontaria semelhanças entre a constituição do interior humano e a constituição da terra. Apesar de morrer antes de redigi-lo, dialogava bastante com o sobrinho acerca de suas idéias. A semelhança entre a constituição do homem e a da terra adviria do fato de só ser possível conhecer a existência do núcleo, em ambos os casos, por meio de algum efeito indireto. Segundo o sobrinho, era nestes termos que o tio lhe explicava o que procurava:

(...) A veces me explicaba que lo que buscaba cuando descendía hacia el fondo de sí mismo, no era un supuesto hombre de Cromagnon ni algún homínido anterior, africano o javanés, sino algo más arcaico todavía, demorado entre los límites entre vida y materia que debían subsistir en alguna parte, en el fondo de nosotros, el chorro de sustancia anterior a la forma en el que las meras reacciones químicas de los elementos combinados de manera aleatoria unos con otros, se encaminaban hacia la opción “vida”, “animal”, “hombre”, “yo”, etcétera, la franja incierta en la que, durante un lapso incalculable, la repetición del modelo todavía no había comenzado, y de la que debían sin duda quedar rastros en cada uno de nosotros. (...) (13)

Para atingir esse estágio, salientava o homem, seria preciso passar por grutas interiores, da consciência à vida e da vida à matéria, sempre correndo o risco de se perder no mais negro e fundo dos abismos. Quando fazia bom tempo, o tio se sentava no pátio numa grande cadeira de madeira branca, esticando as pernas de tal forma que formassem com o tronco um ângulo obtuso, e cobria com a palma de uma mão o dorso da outra, permanecendo imóvel por dez ou quinze minutos, até que abria repentinamente os olhos, olhava em volta, e voltava a se colocar de novo imóvel.

Tomatis escreve imaginar, nas longas horas em que o tio ficava assim sentado, um duplo infinitamente pequeno dele que estaria passeando por suas cavernas interiores, em busca de seu próprio elo perdido, o tal “homem não cultural”. Seria, no entanto, impossível a esse homenzinho reduzir a distância entre ele e o suposto fundo que buscava. A partir de certo momento da descida, o “eu” pareceria apenas um espelhismo esquecido, assim como a consciência um sonho vago e incoerente. Escreve Tomatis:

⁶ SAER, J. J. “El hombre ‘no cultural’”. In: *Cuentos Completos*. op. cit. p. 12. A paginação, doravante entre parênteses no corpo do texto, refere-se sempre a essa edição.

(...) Y realizaba [el tío] ese descenso peligroso con el único objeto de alcanzar por fin la zona informada, virgen de todo contacto humano y que sin embargo según mi tío no únicamente subsiste en el hombre y subsistirá mientras el hombre dure, sino que es su fundamento, el flujo prehumano que lo empuja hacia la luz, lo expone un momento en ella y por fin, con la misma energía caprichosa y neutra, lo arroja al centro mismo de las tinieblas. (14)

Tio Carlos ficava sentado no fundo do pátio até que anoitecia. Alguns parentes o consideravam louco. Outros apenas davam de ombros e tomavam a expressão “busca do homem não cultural” como um eufemismo para “fazer a sesta”. Mas a Tomatis lhe parecia que, quando o tio se levantava e ia ao fim da tarde até a geladeira buscar vinho, ele vinha de muito mais longe que do fundo do pátio. “*De muchísimo más lejos*”, segundo ele.

Eis, em poucas palavras, um esboço do conto, cuja personagem principal aparece construída por meio de uma riquíssima rede intertextual com o pensamento freudiano. Durante toda a descrição das idéias de tio Carlos realizada por Tomatis, isto é, de sua busca pelo “homem não cultural”, existem referências quase explícitas a essa operação. O fato de ele se comparar a um arqueólogo ou a um geógrafo, por exemplo, toca numa das metáforas mais usadas por Freud quando da construção do movimento psicanalítico, a da escavação arqueológica (basta retomar, nessa direção, a importância de Pompéia e da arqueologia na análise de *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*⁷). O *Manual de espeleología interna* e o desejo de comparar a constituição humana à constituição da terra, além de retomarem mais uma vez a metáfora apresentada anteriormente, tocam no ponto nodal da teoria psicanalítica (a existência do inconsciente), ao propor que é impossível conhecer a existência do núcleo, a não ser por meio de algum efeito indireto.

Até certo ponto, a psicanálise parece funcionar como *leitmotiv* para o conto. Muitos anos depois da publicação da *Interpretação dos sonhos*, tio Carlos, no quintal de sua casa, enquanto faz a sesta, procura teorizar sobre a existência do “homem não cultural”, sem a intermediação direta da teoria psicanalítica, mas, ainda assim, retomando-a.

O mecanismo intertextual continua em funcionamento quando as idéias de tio Carlos sobre o tal “homem não cultural” começam a ser narradas. A idéia de buscar não um “*supuesto hombre de Cromagnon ni algún homínido anterior, africa-*

⁷ FREUD, S. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. In: E.S.B., vol. IX. RJ: Imago, 1996.

no o javanés, sino algo más arcaico todavía, demorado entre los límites entre la vida y la materia” retoma, em certo sentido, a problemática das pulsões de morte propostas por Freud.⁸

O próprio Saer, num artigo de 1973 intitulado “Freud o la glorificación del poeta”,⁹ tece algumas considerações acerca da relação existente entre a literatura e a psicanálise. O ponto central do artigo reside na proposição de que a psicanálise não toma simplesmente a literatura como um de seus objetos de análise (como se poderia primeiramente pensar visto ter Freud tratado de obras literárias para o desenvolvimento de seus conceitos), mas toma da literatura os instrumentos a serem tornados metodologia também psicanalítica: a análise, assim como a literatura, é uma atividade essencialmente verbal, que não investiga, em última instância, os fenômenos psíquicos, mas o discurso que os representa. Desse modo, os jogos de palavras, a transmissão oral dos sonhos, o diálogo analítico e a associação livre seriam o material específico do trabalho analítico depois de terem sido o da literatura durante séculos. Partindo desse pressuposto é que Saer ressalta o fato de a poesia não fornecer conteúdos para a psicanálise examinar, mas seu próprio repertório metodológico.

Se, por um lado, o ensaio esclarece as relações existentes entre a literatura e a psicanálise quando do surgimento desta última, por outro, escamoteia certas relações que se instalaram entre ambas no decorrer do século XX, já que, depois de seu estabelecimento, a psicanálise também se tornou fonte para a literatura, tendo a relação entre os dois campos se convertido numa relação de mão dupla. Afinal, depois de incorporar seu repertório metodológico, a psicanálise veio a ser incorporada pela própria literatura, seja como arcabouço metodológico, no caso da análise literária, seja como temática a ser trabalhada ficcionalmente.

⁸ A idéia de que a obra de Saer apresenta um forte intertexto com o pensamento freudiano, conforme já explicitado no primeiro capítulo desta Dissertação, não é nova. Apesar de trabalhar com outros conceitos psicanalíticos que não o das pulsões de morte, Julio Premat, em sua leitura, parte da idéia de que a ficção saeriana assimila pragmaticamente a teoria freudiana, propondo justamente que se põe em jogo em seus relatos a atitude melancólica do homem frente ao desejo e à impossibilidade de se obter aquilo por que se anseia. O autor examina como em todo o conjunto da ficção saeriana se dá a retomada do romance familiar freudiano, e chega a definir a literatura de Saer como a exposição e a expansão de certos tipos de fantasias edípicas, e como um eco literário do mito da criação da consciência e da sexualidade humana, sempre de acordo com este que é um dos maiores relatos explicativos do pensamento contemporâneo: a psicanálise. Cf. PREMAT, J. *La dicha de Saturno. op. cit.* p. 41, principalmente.

⁹ Cf. SAER, J. J. “Freud o la glorificación del poeta”. In: *El concepto de ficción. op. cit.* pp. 152-156.

Não parece, no entanto, enquadrar-se em nenhum desses dois casos a retomada da psicanálise em “El hombre ‘no cultural’”. Mais do que servir simplesmente à ficcionalização de uma teoria inicialmente alheia ao universo literário, retomar Freud coloca em evidência, nesse caso específico, não a teoria psicanalítica, mas um dos mecanismos de construção mais caros à própria ficção saeriana. Retomar as pulsões de morte serve para evidenciar aquele “momento único” que as personagens recolocam em movimento nos mais diversos textos de Saer; descortina o mecanismo de construção dessas personagens.

Vejamos. O “homem não cultural” procurado por tio Carlos remete ao conceito de pulsão de morte conforme apresentado em *Além do princípio de prazer* (1920),¹⁰ obra na qual, partindo da análise do trauma e da compulsão à repetição, Freud caracteriza as pulsões como um impulso que precisa ser abandonado pela influência de forças perturbadoras mas que, a partir da atuação de uma compulsão à repetição, torna-se um impulso destinado a restaurar aquele estado anterior de coisas que teve de ser abandonado.

Tal descrição leva Freud a tomar os impulsos como a mais alta expressão da inércia da vida orgânica: as pulsões não seriam um fator impelidor no sentido da mudança, mas a expressão da natureza conservadora da substância viva. A título de exemplificação, a embriologia é retomada por Freud, e o fato de que todo animal vivo é obrigado a recapitular, mesmo que de maneira transitória e abreviada, as estruturas de todas as formas das quais se originou ajudam-no a propor que haja uma compulsão orgânica a se repetir.

Se a teoria é aceita, os fenômenos de desenvolvimento orgânico não devem ser atribuídos a pulsões internas que os impulsionam, mas a influências externas perturbadoras e desviadoras. Freud aponta para o fato de que a entidade viva não tem o desejo de mudar; as condições, ao se alterarem, é que não permitem que se repita constantemente o curso das coisas. Esse traçado básico leva Freud a propor, em última instância, que da tensão surgida um dia na substância inanimada a fim de torná-la viva tenha se originado a primeira pulsão: a pulsão a retornar ao estado inanimado. Num sentido bastante schopenhaueriano, a pulsão de morte encarnaria o propósito da vida.

¹⁰ FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. In: E.S.B., v. XVIII. RJ: Imago, 1996.

Quando, em “El hombre ‘no cultural’”, a figura de tio Carlos aparece construída como sombra da figura do criador da psicanálise, o diálogo entre sua busca por *“algo más arcaico todavía, demorado entre los límites entre la vida y la materia”* e as pulsões de morte propostas por Freud fica evidente. O “homem não cultural” procurado pela personagem se relaciona intertextualmente àquela substância inanimada a partir da qual surgiu o que daria origem um dia ao homem, de acordo com a teoria psicanalítica. No conto, a descrição freudiana do surgimento da primeira pulsão, aquela que busca o retorno ao não-esforço característico da vida inanimada, reaparece na descrição que tio Carlos tece a respeito dos limites entre a vida e a matéria. Segundo ele, esses limites *“debían subsistir en alguna parte, en el fondo de nosotros”*, como *“el chorro de sustancia anterior a la forma en el que las meras reacciones químicas de los elementos combinados de manera aleatoria unos con otros, se encaminaban hacia la opción “vida”, “animal”, “hombre”, “yo”, etcétera, la franja incierta en la que, durante un lapso incalculable, la repetición del modelo todavía no había comenzado”*. (13)

Se o que tio Carlos “busca” é o retorno a esse momento-zero no qual ainda não se é uma substância viva, tampouco algo inanimado, o que está em jogo é, mais uma vez, o desejo pelo domínio do incompreensível; o anseio pelo entendimento de alguma coisa que está fora dos horizontes possíveis de conhecimento da personagem. Sua fragilidade perante o universo que habita se reflete aqui no esforço vão por descobrir algo sobre o nada caracterizador do que não é vida. Sua sapiência é ironizada pela narrativa de Tomatis: embora tio Carlos tivesse interesses filosóficos variados, o máximo que consegue é retomar, quase de maneira caricatural, por meio de um ritual cotidiano que caracteriza seu comportamento, as reflexões freudianas, impotentes perante seus anseios existenciais.

Esse mesmo desejo – assim como a impossibilidade que o acompanha – caracteriza muitas das personagens saerianas. Retomar Freud, em “El hombre ‘no cultural’”, equivale então a colocar em primeiro plano aquele questionamento caracterizador do “momento único” no qual se encontram essas personagens. No entanto, embora esse mecanismo da busca pela compreensão de um “homem não cultural” irrecuperável seja posto em funcionamento por toda a narrativa de Saer, como se verá brevemente a seguir, as circunstâncias que o emolduram são variá-

veis. Os textos o retomam permanentemente, mas em contextos ou situações distintos.

Para tratar da especificidade do conto, para além da retomada irônica da teoria freudiana empregada pelo texto, é preciso expandir aquele seu esboço, delimitado páginas atrás. Existe algo aqui ainda não explicitado, e que se relaciona à duplicação de seus narradores. Apesar de, como carta, o conto aparecer escrito na primeira pessoa do discurso, tendo Tomatis como narrador, um segundo narrador em terceira pessoa se faz presente, intermediando o contato entre o leitor e o texto dessa carta. Trata-se, na verdade, da narração do que estaria escrito numa carta enviada por Tomatis ao Matemático, ou mesmo da narração da própria redação da carta, como se a lêssemos enquanto Tomatis a redigisse.

Durante todo o conto (com algumas poucas exceções, tratadas a seguir), esse narrador em terceira pessoa aparece por meio de intervenções de pouca variação textual. É responsável pela inserção de expressões tais quais “*le escribe*” ou “*le escribe Tomatis al Matemático*”, seja no início, no meio ou no fim dos parágrafos narrados em primeira pessoa pela personagem.

Entretanto, em três momentos, as intervenções desse segundo narrador são mais longas. Retomo primeiro exatamente a mais longa delas, localizada quase na parte final do conto, por meio da qual o narrador se incumba de “relembrar” os leitores de certos acontecimentos já narrados alhures no conjunto da ficção saerriana:

(...) La inmovilidad total [del tío] podía durar diez o quince minutos, y los que no lo conocían solían pensar que estaba dormido o que todas sus funciones biológicas estaban interrumpidas, pero de pronto abría los ojos, pestañeando un poco y paseando la mirada vaga y remota por lo que lo rodeaba, como sin verlo, durante unos segundos, y después, volviéndolos a cerrar, corregía su posición en el asiento y se quedaba de nuevo inmóvil, le escribe Tomatis al Matemático, que tuvo de irse a vivir a Estocolmo hace unos años, cuando los militares mataron a su mujer, y anduvieron buscándolo a él con el mismo fin en la época de la dictadura, aunque él no compartía las ideas políticas de su mujer, pero por lealtad había decidido discutir las solamente en privado con ella. Era el propio Tomatis que, un poco menos de treinta años antes, le había puesto el sobrenombre de Matemático, por el que casi todo el mundo lo conocía, cuando se enteró de que, aunque la metafísica y la lógica no le eran indiferentes, estudiaba en realidad ingeniería química. (14)

A partir da metade do trecho citado, um narrador onisciente em terceira pessoa se descola da narração de Tomatis sobre o tio para falar um pouco sobre o Matemático, interlocutor na narrativa da outra personagem. Ao final, relembra o

episódio no qual Tomatis apelidou o engenheiro de Matemático e, mais significativamente, narra, em poucas linhas, o que fez com que a personagem abandonasse a Argentina e passasse a viver na Suécia. Essa inserção é uma retomada bastante resumida e concentrada de determinado trecho de *Glosa*: na segunda parte do romance, como se sabe, durante uma de suas várias digressões temporais, são narrados o casamento do Matemático, o desaparecimento de sua esposa Edith por motivos políticos e o conseqüente exílio do Matemático na Suécia. Ao retomar tais acontecimentos, esse trecho acaba por dar ao texto uma nova dimensão, evidentemente política: a “busca do homem não cultural”, isto é, a retomada da pulsão de morte freudiana pela personagem tio Carlos, aparece ligada, por conta dessa intervenção do narrador, ao trauma causado pela violência do regime ditatorial. Repetir e voltar a um estado anterior de coisas, reproduzindo fielmente o modelo freudiano, liga-se ao grande trauma sofrido pelas personagens em decorrência da violência do regime.

Dessa maneira, esse segundo narrador é responsável pela exposição de certas circunstâncias traumáticas que intensificam a angústia existencial desencadeada por aquele desejo de compreender o que o narrador de *Glosa*, devido justamente à sua inapreensibilidade, chama simplesmente de “*eso*” – seja ele o Todo, o Universo, a Realidade, o Nada.

Há, porém, ainda uma nuance a ser salientada, pautada no matiz auto-referencial do conto. Afinal, qual é a importância de esse narrador lembrar, a todo instante, durante a narração sobre o tio Carlos, que se trata de uma carta de Tomatis endereçada ao Matemático? Vejamos a citação a seguir:

(...) Él, mi tío Carlos, del que heredé también el nombre, se quedaba en su casa a leer en el fondo del patio, bajo los árboles si hacía buen tempo, o en su estudio bien caldeado por una chimenea en las tardes de invierno. Sé lo que estarás pensando después de leer la frase que precede: que me dejó no únicamente su nombre y su fortuna, sino también ciertas rarezas de comportamiento. (...) (12)

Trata-se de um trecho do primeiro parágrafo do conto. É certo que nele Tomatis exercita seu característico humor, realçando o fato de ter herdado do tio o comportamento *bon vivant*. No entanto, ao reler o conto, depois de descobrirmos o que significa a busca pelo “homem não cultural”, as “*ciertas rarezas de comporta-*

miento” sobre as quais escreve Tomatis parecem ganhar também um segundo sentido. A personagem faz questão de afirmar que herdou do tio não somente o dinheiro e as casas, mas também o nome e certas particularidades de caráter, relacionadas não só ao modo de levar a vida, mas também à maneira de (tentar) compreendê-la. A busca do “homem não cultural”, conforme narrada no conto, é também algo que Tomatis herda do tio (vide, por exemplo, não só as reflexões da personagem contidas em “La mayor”, mas também os motivos de sua crise depressiva, descrita em *Glosa* e *Lo imborrable*). Eis a importância de esse segundo narrador relembrar o tempo todo que não se trata apenas da narração das idéias do tio Carlos, mas que elas estão contidas numa carta endereçada ao Matemático e escrita por Tomatis: as idiossincrasias da personagem servem para explicitar um importante mecanismo de construção reiterado constantemente pelo conjunto da obra saeriana. Realçar a correspondência entre os amigos sinaliza para a importância de se ler o conto tomando como um dos focos da leitura seu caráter auto-referencial. O intertexto com a psicanálise e a inclusão desse segundo narrador realçam as correspondências existentes entre a construção da personagem tio Carlos e a de diversas outras personagens que povoam o universo saeriano.

Finalizada a leitura do conto, é possível voltar a um dos trechos citados no início desse capítulo e perceber de que maneira o “homem não cultural” já se faz presente nele. Afinal, as perguntas que, segundo o Matemático, “*martillean, continuas, en el fondo y que a veces pasan al primer plano, súbitas, y que nos acompañan, nos modelan, nos determinan, nos dan el ser, las viejas preguntas que empezaran a subir con el alba africana, que resonaban en Babilonia, que se escucharon en Tebas, en el Asia Menor, en las orillas del río Amarillo, que cintilaban en la nieve escandinava, el soliloquio de Arabia, de Nueva Guinea, de Koenigsberg, de Matto Grosso, y de Tenochtitlán*” não são outra coisa que uma antecipação desse “*chorro de sustancia anterior a la forma en el que las meras reacciones químicas de los elementos combinados de manera aleatoria unos con otros, se encaminaban hacia la opción “vida”, “animal”, “hombre”, “yo”, etcétera, la franja incierta en la que, durante un lapso incalculable, la repetición del modelo todavía no había comenzado*”.

“El hombre ‘no cultural’” explicita o mecanismo de construção segundo o qual as personagens saerianas adquirem dois fundos: um *particular* e *individual*, pautado em sua caracterização “biográfica”, histórica, e outro *geral* e *coletivo*, re-

tomado constantemente como um “momento único” que volta a se repetir em cada uma delas, pertencente, como questionamento existencial, não a seu domínio individual, mas à coletividade, ao Homem.

A certa altura de *Glosa*, por exemplo, a respeito da personagem Ángel Leto, o narrador escreve:

El hombre que se levanta a la mañana, que se da una ducha, que desayuna y sale, después, al sol del centro, viene, sin duda, de más lejos que su cama, y de una oscuridad más grande y más espesa que la de su dormitorio (...) (14)

Trata-se da explicitação do domínio arcaico ao qual pertence a personagem. E, em verdade, tal descrição poderia se relacionar a qualquer uma das personagens saerianas. Em retrospectiva, essa escuridão “*más grande y más espesa*” que a do quarto de dormir de Ángel também aparece relacionada com aquele núcleo procurado por tio Carlos, ao “homem não cultural”, àquele lugar de onde parece partir a construção das personagens do autor. A busca pelo “homem não cultural” independe do tempo e do espaço em que se passa a ação (está presente tanto em tio Carlos, quanto em Leto ou em qualquer outra das personagens que povoam a contemporânea Santa Fe, bem como nos índios *colastiné* do século XVI, em *El entonado*, ou em Bianco, no século XIX, em *La ocasión*); não pertence ao campo da individualidade, mas se relaciona à ânsia por um “núcleo sólido”, à figuração de um desejo que constitui, independentemente de certas variáveis, a todas estas personagens. O desejo da existência desse núcleo e a certeza de que por conta dele é possível driblar de alguma maneira a incompreensão, o nada ou a morte é que possibilita que essas personagens vaguem pela atmosfera fantasmagórica da ficção saeriana.

Essa busca pela localização do “homem não cultural” é uma das peças-chave responsáveis por colocar o mecanismo ficcional em funcionamento. Por conta disto, apresentam-se a seguir, antes de retomar *Glosa*, alguns outros textos do autor – *Responso*, *Cicatrices*, “Sombras sobre vidro esmerilado”, “Amigos” e “La relación de oro” –, a fim de delinear de que maneira essa busca se encontra presente neles.

III. À procura de um “núcleo sólido”

Responso, novela publicada em 1964, apresenta um enredo bastante linear, calcado numa rede causal bem construída. Não há hesitação por parte do narrador: se a “desgraça” se instaura na vida da personagem, é por uma série de motivações claras e bem especificadas. O texto acompanha a derrocada de Barrios, ex-peronista que, após ser demitido e humilhado em decorrência da queda do general, perde a esposa, o dinheiro e a dignidade em mesas de jogo. Acompanhamos, durante a leitura do romance, cerca de dez horas da vida do ex-sindicalista, desde um chá que toma durante uma visita à casa da esposa, de quem está separado há seis anos, e de onde sai carregando emprestada uma máquina de escrever que vende mais tarde para conseguir dinheiro para o jogo, até a manhã do dia seguinte, quando se recolhe sem dinheiro e machucado, já que apanhara ao ser flagrado roubando duas fichas de um jogador graúdo. Mas, ainda que de maneira absolutamente sucinta (a dúvida com relação às possibilidades e alcances da representação, por exemplo, elemento fundamental dos textos posteriores, ainda não é uma peça presente aqui), *Responso* já apresenta alguns indícios da configuração dessa personagem que se depara com o “irremediável” e é caracterizada por incertezas e hesitações.

A certa altura da novela, por exemplo, o narrador escreve sobre Barrios:

*(...) Había ido perdiéndolo todo, desde su nacimiento; ya no tenía infancia, ni juventud, ni mujer, ni amigos, nada. Tal vez lo conveniente era no haber nacido, teniendo en cuenta que cada una de las pequeñas cosas de la vida era fugaz y perecedera. La vida misma tenía ese carácter, era así, fugaz y perecedera. En lo profundo de sí mismo, casi sin advertir lo que significaba, Barrios pensó que si se analizaba la cuestión desde ese punto de vista, el de la brevedad de la vida, el sufrimiento tenía un sentido, el de ayudarnos con su presencia a reducir la importancia de la muerte. (Ay, eso era atroz, pensó Barrios; la muerte era atroz). (...)*¹¹

Essa “reflexão” sobre a atrocidade – que, em verdade, ainda é mais execração que reflexão propriamente dita – se insere num contexto bastante particular: a novela se debruça fortemente sobre o processo histórico vivido pela Argentina durante e logo após o primeiro período peronista (nas palavras de Adolfo Prieto, a obra chega a ser descrita como “*documento de época o testimonio de conductas in-*

¹¹ Cf. SAER, J. J. *Responso*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. p. 67. A paginação, doravante entre parênteses no corpo do texto, refere-se sempre a essa edição.

individuales"¹²). A conduta de Barrios está diretamente ligada à perda do emprego no Sindicato de Imprensa, acontecimento frente ao qual não consegue reagir; há na obra uma motivação sempre bem especificada textualmente (à diferença do que se dá em *Glosa*, em cujo texto as razões históricas mais diretas se mesclam a uma angústia existencial atemporal). Em *Responso*, tudo acontece em decorrência da queda de Perón e conseqüente demissão de Barrios. Só em alguns poucos momentos, como no parágrafo citado anteriormente e também no que se transcreve a seguir, a personagem é capaz de tomar certo distanciamento com relação a seu momento histórico imediato, passando a pensar, de maneira mais generalizada, não no desfecho que a trama na qual se encontra enredada exige, na "sua" desgraça, mas no fim cabível a todo ser humano:

(...) Súbitamente, sin proponérselo, tuvo conciencia de que todos los que rodeaban aquella mesa de juego, habían sido, igual que él, condenados a vivir, y que nadie se hallaba plenamente a gusto en la existencia. Pero era demasiado tonto o simple pensar que por el hecho de tener cierta inclinación al juego, o a la bebida, o a lo que fuese, ya se estaba demostrando una interioridad trágica y desdichada. Podía decirse directamente que cualquier hombre era la prueba de una interioridad trágica y desdichada, por el solo hecho de ser hombre. Aunque no alcanzara a formularlo claramente, los sentimientos indicaban a Barrios que quizá el hombre y su rasgo distintivo, la conciencia, eran una florecencia superflua de la vida, y que lo más prudente, ya que no podía exterminar a todos los hombres de la faz de la tierra era sentir compasión por toda la humanidad. (...) (124)

É assim que esse tipo de reflexão surge pela primeira vez na obra saeriana. Estes são os primeiros momentos em que a morte aparece no texto como uma ameaça "atroz" e, apesar disso, como a única certeza cabível à humanidade. Assim como em trabalhos subseqüentes, em que esta será uma tópica de primeira ordem, nos dois trechos citados, o sofrimento e o caráter precívél da vida não se apresentam de maneira particularizada; não se trata apenas da história de Barrios. A vida mesma passa a ser descrita como "*fugaz y perecedera*", do mesmo modo como não só a personagem, mas todo homem passa a ser possuidor de uma interioridade trágica e desgraçada. A vida se torna pena a ser cumprida. Nesses trechos do romance, já se encontra presente, ainda que maneira embrionária, a tensão existente entre o biográfico, isto é, entre a maneira como a personagem aparece tomada

¹² Apud. STERN, M. "Prólogo". In: SAER, J. J. *El limonero real*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1981. p. II.

como individualidade construída historicamente de maneira verossímil, e aquele “momento único” que volta a se repetir na constituição de cada uma delas.

No entanto, se *Responso* ainda trabalha com a verossimilhança e com a construção de uma rede de causalidades bem estruturada, os textos publicados a seguir por Saer, conforme apontado na trajetória da obra delineada no primeiro capítulo desta Dissertação, abandonam esse modelo. E, além de se pautarem cada vez mais pela experimentação formal, aprofundam essa reflexão que aparece, ainda só de forma incipiente, em *Responso*. Frente à atrocidade final, o passar do tempo se torna cada vez menos apreensível. O texto incorpora as dúvidas sobre a capacidade de a memória dar um sentido ao vivido e sobre as possibilidades de o próprio texto literário “atualizá-lo”. Viver passa a ser debater-se constantemente contra o esquecimento, entre os signos de uma morte obstinadamente presente.

Retomo a seguir um conto publicado em 1966 e exemplar com relação ao rumo tomado por esses novos textos: “Sombras sobre vidro esmerilado”.¹³

Em linhas gerais, o conto, narrado em primeira pessoa pela poetisa Adelina Flores, trata do momento em que, numa tarde cinzenta de janeiro, sentada numa cadeira e olhando os contornos do cunhado que se formam sobre o vidro polido da porta do banheiro, ela escreve um poema. A criação desse texto é acompanhada desde o surgimento de seus primeiros versos (“*Sombras*”; “*Sombras sobre*”; “*Cuando una sombra sobre un vidrio veo*”) até a adição da última rima, passando por momentos de hesitação da autora e pela refutação de trechos e idéias. Sua escrita é motivada pelas sombras que a personagem vê esboçadas na porta do banheiro, e pelas reflexões desencadeadas a partir da observação desses contornos. Ao contrário do que acontece em *Responso*, no entanto, o conto não se pauta por uma estrutura temporal linear. Na verdade, o tempo é um dos aspectos problematizados pelo texto, que já se inicia por reflexões de Adelina acerca de sua configuração:

¡Qué complejo es el tiempo, y sin embargo, qué sencillo! Ahora estoy sentada en el sillón de Viena, en el living, y puedo ver la sombra de Leopoldo que se desviste el cuarto de baño. Parece muy sencillo al pensar “ahora”, pero al descubrir la extensión en espacio de ese “ahora”, me doy cuenta enseguida de la pobreza del recuerdo. El recuerdo es una parte muy chiquitita de cada “ahora”, y el resto del “ahora” no hace más que aparecer, y eso muy pocas veces, y de un modo muy fugaz, como recuerdo. Tomemos

¹³ Cf. SAER, J. J. “Sombras sobre vidro esmerilado”. In: *Cuentos completos*, op. cit. pp. 215-228. A paginação, apresentada entre parênteses no corpo do texto, refere-se sempre a essa edição.

muy pocas veces, y de un modo muy fugaz, como recuerdo. Tomemos el caso de mi seno derecho. En el ahora en que me lo cortaron, ¿cuántos otros senos crecían lentamente en otros pechos menos gastados por el tiempo que el mío? Y en este ahora en el que veo la sombra de mi cuñado Leopoldo proyectándose sobre los vidrios de la puerta del cuarto de baño y llevo la mano hacia el corpiño vacío, relleno con un falso seno de algodón puesto sobre la blanca cicatriz, ¿cuántas manos van hacia cuántos senos verdaderos, con temblor y delicia? Por eso digo que el presente es en gran parte recuerdo y que el tiempo es complejo aunque a la luz del recuerdo parezca de lo más sencillo. (215s.)

A narração, quando se refere às cenas da personagem sentada na cadeira, sempre é realizada no presente. Mas não só essas cenas: a percepção da complexidade do tempo leva a uma proliferação de “agoras” no texto, construídos de acordo com os vai-vens subjetivos da narradora: “*únicamente esa sombra es ‘ahora’, y el resto del ‘ahora’ no es más que recuerdo*” (217), “*ahora Susana debe estar bajando lentamente las escaleras de mármol blanco de la casa de médico; agarrándose del pasamanos para cuidar su pierna dolorida; ahora acaba de llegar a la calle y se queda un momento parada en la vereda sin saber qué dirección tomar*” (219), “*ahora la sombra sobre el vidrio esmerilado me dice que Leopoldo ha terminado de afeitarse*” (225), “*ahora Susana descubre por fin cual es la dirección conveniente y comienza a caminar con dificultad, debido a sus dolores reumáticos*” (227), etc. etc. O “agora”, que poderia parecer tão simples a princípio – refere-se, afinal, ao agora de uma personagem sentada numa cadeira observando as sombras do cunhado refletidas na porta do banheiro e escrevendo –, é imediatamente problematizado. Enquanto olha de sua cadeira para essas sombras, a personagem se intera de uma única cena de toda “*la extensión en espacio de ese ‘ahora’*” e se dá conta de quão pobre é a sua percepção, não só desse, mas de qualquer momento.

O conto se funda na problematização dessa categoria narrativa. O tempo não é mais linear como em *Responso*; torna-se subjetivo. Também a pequena amostra de realidade para a qual a personagem olha, e que a inspira, é fugidia: Adelina vê simplesmente sombras esboçadas sobre uma superfície de vidro polido. Como numa reconstrução do mito da caverna, a personagem, nesse momento, não tem acesso direto ao mundo, vê apenas sombras que se formam em contraste com a luz elétrica. E, ainda que desvinculado desse episódio particular (apesar de motivado por ele), é sobre isso que fala o poema que a personagem compõe: alguém que vê a desintegração de um corpo e de sua sombra busca um sinal que dure contra as formações do esquecimento.

Durante toda a extensão do conto, os versos do poema vão sendo apresentados aos poucos, mesclados à narrativa de Adelina, entre parênteses, como se pode ler a seguir:

(...) El techo de la sala de espera es alto; yo he estado ahí cientos de veces, muy alto, y el juego de sillones de madera con la mesita central para las revistas y el cenicero es demasiado frágil y chico en relación con ese techo altísimo y la extensión de la sala de espera, que originariamente era en realidad el vestíbulo de la casa. (“Algo que amé” “Veo una sombra sobre un vidrio. Veo” “algo que amé” “hecho sombra, proyectado” “hecho sombra y proyectado” “Veo una sombra un vidrio. Veo” “algo que amé hecho sombra y proyectado”). (...) (219)

Reconstituído em sua totalidade – o que não é feito no texto –, talvez o poema resultasse assim:

*Veo una sombra sobre un vidrio. Veo
algo que amé hecho sombra y proyectado
en el reflejo oscuro
sobre la transparencia del deseo
como sobre un cristal esmerilado
En confusión, súbitamente, apenas
vi la explosión de un cuerpo y de su sombra
Ahora el silencio teje cantilenas
más largas
que duran más que el cuerpo y que la sombra
Ah si un cuerpo nos diese, aunque no dure,
cualquier señal oscura de sentido
como un olor salvaje
que perdure contra las formaciones del olvido
Y que por ese olor reconozcamos
cual es el sitio de la casa humana
como reconocemos por los ramos
de luz solar la piel de la mañana.*

No poema, da cena vista por Adelina, recupera-se a imagem das sombras do cunhado, que a personagem amou um dia, mas que abandonou em favor da irmã, Susana – no texto criado por ela, as sombras se refletem não só sobre o cristal do vidro da porta do banheiro, mas também “*sobre la transparencia del deseo*” (lembre-se que Adelina se manteve virgem por toda a vida, a despeito de dividir o mesmo teto com o homem que ama). Mas, “*en confusión, súbitamente*”, o poema parece se afastar dessa cena originária, e remete à desintegração desse corpo, à sua explosão e à de sua sombra. Tematizar a inacessibilidade que caracteriza, para Adelina, o amor faz com que o poema passe a tratar de morte, do silêncio que “*teje cantilenas más largas/ que duran más que el cuerpo y que la sombra*”, do desejo

frememente por “*cualquier señal oscura de sentido*”, por meio do qual “*reconozcamos cual es el sitio de la casa humana*”. O que se busca é um ponto de apoio, que permita dar à vida um sentido frente à solidão e à passagem do tempo, sempre fugidivo, inapreensível.

A tentativa de descrever – e entender – o tempo é retomada por Adelina em diversos trechos do conto. Num deles, a personagem o toma como “*un hilo delgado, transparente, como los de coser, al que la mano de Dios le hace un nudo de cuando en cuando y en que la fluencia parece detenerse nada más que porque la vertiente pierde linealidad*” (223). A princípio, ainda que de modo muito fugaz, só as recordações seriam capazes de dar a impressão de sua reconstrução. Mas entre nó e nó, entre recordação e recordação da personagem, é só ilusoriamente que o tempo se expande e se torna palpável, assim como era ilusoriamente que a visão proporcionava a apreensão do momento presente. Trata-se sempre de ilusões.

Por isso, se Adelina primeiro descreve o tempo como um fio transparente, troca depois a metáfora pela de uma linha marcada a lápis e interrompida de vez em quando com uma cruz – “*porque cruz significa muerte*” (*idem*). As esperanças se perdem mais uma vez e a personagem, por meio da simbologia dessas marcas a lápis, remete diretamente à fugacidade que caracteriza também as recordações frente à força destruidora da morte. Além disso, ainda que ilusoriamente expandidos e passíveis de apreensão, não são quaisquer momentos, mas momentos de morte os que estão presentes nas recordações do passado trazidas à baila pela poetisa: a morte da mãe, colada à sua roupa e querendo lhe dizer algo; a morte do pai, que se transforma numa reprodução em pedra do que o homem vivo havia sido até pouco antes; a imagem do casal formado pela irmã e pelo cunhado, semi-nus numa pedra às margens do rio Colastiné, que a personagem relaciona à sua própria morte, já que, a partir desse episódio, ela se anula, se “suicida” para que a irmã e o cunhado sigam sua história. Em seu próprio corpo, esse fantasma não se faz presente apenas nos mais diversos sintomas de sua idade avançada: a cicatriz que carrega no lugar do seio direito amputado se torna um símbolo de sua onipresença irrefutável.

A morte ainda toma conta do texto se infiltrando sinestesicamente pelos interstícios da narrativa: a personagem ouve, no ranger da cadeira de balanço, o ranger dos próprios ossos; na descrição da imagem da mãe morta, a personagem salienta a possibilidade de perceber a presença dos ossos da mulher, senti-los e vê-los; Adelina está vestida de cinza da mesma maneira como a cidade aparece

envolta por uma massa cinzenta que denuncia uma febre surda e estacionária; a personagem, por fim, estabelece uma forte relação entre o cinzento da cidade e o círculo mórbido de claridade que a cor condensa. Quase no final do conto, por fim, Adelina afirma que se balança em sua cadeira, “*rodeada por la luz griz del atardecer que se condensa alrededor de mi cabeza como el resplandor de una llama ya muerta*” (228).

Se as recordações são, a princípio, a única entidade capaz de proporcionar um encontro (ainda que parcial) da percepção subjetiva com o mundo, com a exterioridade e com os outros, se parecem, até certo momento, responsáveis pela anulação das perdas ocasionadas pelo passar do tempo, também elas acabam se mostrando ineficientes: os nós da narração de Adelina aparecem envoltos numa atmosfera mórbida e “*atroz*”, são eles próprios cruces, momentos de perdas definitivas, que não fazem mais que realçar a ordem “*fugaz y perecedera*” da vida.

Há, no entanto, que se assinalar a manutenção, até o encerramento do texto, da tensão instaurada entre a busca de “*cualquier señal oscura de sentido*” e sua inexistência (ou a inexistência de um sentido “completo”, pelo menos). Dessa forma, os últimos parágrafos do conto fundam uma determinada maneira de se tentar compreender o “*irremediable*”. Adelina escreve:

(...) Odiamos la vida porque no puede vivirse. Y queremos vivir porque sabemos que vamos a morir. Pero lo que tiene un núcleo sólido – piedra, o hueso, algo compacto y tejido apretadamente, que pueda pulirse y modificarse con un ritmo diferente al ritmo de lo que pertenece a la muerte – no puede morir. La voz que escuchamos sonar desde dentro es incomprendible, pero es la única voz, y no hay más que eso, excepción hecha de las caras vagamente conocidas, y de los soles, y de los planetas. Me parece muy justo que mamá odiara la vida. Pero pienso que si quiso decírmelo antes de morirse no estaba tratando de hacerme una advertencia sino de pedirme una refutación.
(229)

No trecho final do conto, Adelina toca na idéia de que existe, para além da fugacidade das recordações, algo capaz de se esquivar à morte. Segundo ela, “*lo que tiene un núcleo sólido – piedra, o hueso, algo compacto y tejido apretadamente, que pueda pulirse y modificarse con un ritmo diferente al ritmo de lo que pertenece a la muerte*” – não morre. É o desejo de refutar a desintegração do próprio corpo o que faz com que a personagem imagine a existência desse núcleo sólido de pedra ou osso, possuidor de um ritmo diferente ao da morte e capaz de manter a vida.

Junto dele, Adelina identifica ainda a existência de uma voz incompreensível que soa desde o interior e que, apesar de incompreensível, seria a única voz, a única coisa que existe. É justamente sobre essa idéia que se debruçam muitos dos textos posteriores de Saer, nos quais as personagens continuam essa mesma busca por um sentido. No entanto, assim como acontece nesses textos futuros, o que já aparece marcado no último parágrafo de “Sombras...” é a improbabilidade da correção desse raciocínio: a presença interior dessa voz, afinal, não vale muita coisa para qualquer possível afirmação certa – ela nunca deixa de ser incompreensível.

É a partir da publicação do romance *Cicatrices*, porém, que se inicia efetivamente a “proliferação da dúvida” pela obra, alastrada por meio da multiplicação dessas personagens que “não sabem” e que tencionam, todas, contornar de alguma maneira esse fantasma do incompreensível. O romance de 1969 reatualiza, desde o título, uma das problemáticas fundamentais expostas por Adelina: a partir do cruzamento das quatro histórias que narra, a obra não só retoma o signo das cicatrizes enquanto representação da mutilação e da desintegração do corpo humano, mas como “*heridas de la comprensión y de la extrañeza*” (106), decorrentes da ignorância do homem frente à sua própria condição mortal. Como no poema de Adelina, busca-se, mais que tudo, um ponto de apoio. No entanto, as cicatrizes agora deixam de ser individuais; as aflições humanas se coletivizam, a ponto de Fiore, a respeito do assassinato glosado pelo romance, escrever:

Entonces comprendo que he borrado apenas una parte, no todo, y que me falta todavía borrar algo, para que se borre por fin todo. (301)

A morte da mulher não é suficiente para que a agonia se dissolva; seria necessária a extinção daquele “núcleo sólido” apontado por Adelina “*para que se borre por fin todo*”. Seria necessária a extinção do próprio homem.

Em *Cicatrices*, além de uma mesma trama de fundo ligar as personagens presentes nas quatro partes do romance, vários outros aspectos ainda dão coerência às histórias e as aproximam do ponto de vista da construção de um universo indiferenciado, por onde circulam essas personagens que são, em certa medida, também indiferenciadas. Significativamente, na terceira parte do livro, num de seus encontros com Ángel, o juiz Ernesto declara:

(...) “No emitas ideas vulgares”, le digo [a Ángel]. “Es un consejo. Pensar ideas vulgares es antiestético. Nadie es mejor que otro porque está libre, o en la cárcel. No se está mejor afuera que adentro. Las personas vivas no son más felices que las personas muertas. Es todo una masa informe, gelatinosa, en la que nada se diferencia de nada. Todo es exactamente lo mismo”.
(...) (198)

Apesar de Ángel ser um adolescente órfão de pai que enfrenta problemas de relacionamento com a mãe; Sergio, um viciado em jogo; Ernesto enfrentar uma séria crise emocional e Fiore assassinar a esposa, encerrando assim um relacionamento insustentável; apesar de partir das mais diversas motivações, a narração de todas essas personagens parece povoada por um mesmo conjunto de idéias. As quatro (retomando o teor daquelas reflexões tecidas por Barrios e o tema caro à poeta Adelina Flores) refletem sobre as (im)possibilidades de compreensão humana, frente, principalmente, à atrocidade de sua desintegração.

Ángel, já na primeira parte do romance, toca nessa questão a partir de um lugar bastante específico: o da proliferação das individualidades, de sua multiplicação por meio da figura de um duplo. A partir de certo trecho da narrativa, passa a escrever sobre as várias vezes em que, andando pela rua, havia dado de cara consigo mesmo:

(...) Era tan igual a mí – estaba vestido con una camisa azul descolorida y un pantalón blanco, exactamente iguales a los que yo llevaba – que en el brazo derecho que dejaba descubierto la camisa de mangas cortas alcancé a descubrir una cicatriz idéntica a la mía, una mancha alargada y blancuzca que el sol de verano no había podido socarrar. (...) (76)

Ángel encontra esse duplo algumas vezes, mas nunca consegue alcançá-lo. Depois de persegui-lo muitas vezes em vão, a personagem começa a pensar que, na verdade, cada um de nós deve ter seu próprio duplo, mas que os espaços por onde cada um deles circula – os círculos formados por esses espaços – são fechados e se tocam apenas por acidente. Ángel enxerga esse raciocínio como um sintoma de loucura, mas a própria caracterização da loucura se relativiza:

(...) No podía haber una cama idéntica repetida hasta el infinito en la que un tipo como yo, repetido también hasta el infinito, pensara en la posibilidad de que el tipo y la cama estén repetidos al infinito. Una cosa así era la locura. Pero al levantarme pensé que no era menos locura que hubiese una sola cama y un solo tipo, y que lo único terrible en la cuestión de mi doble era la posibilidad de que él estuviese viviendo una vida que yo no podía vivir. (...) (78)

Mas Ángel, afinal, tem sua individualidade garantida ou é muitos? No conjunto da obra de Saer, vários textos apresentam personagens homônimas ao narrador da primeira parte de *Cicatrices*. O romance anterior, *La vuelta completa* (1964), coloca entre o grupo de amigos intelectuais da cidade Ángel Leto, a mesma personagem (com nome e sobrenome) que volta a aparecer em *Glosa* e no conto “Amigos”, publicado em *La mayor* (1974). O conto “La relación de oro”, escrito em meados da década de 60, mas só publicado em 2000, nos *Cuentos completos*, também tem como protagonista uma personagem chamada Ángel, que, assim como em *Cicatrices*, não apresenta sobrenome. Trata-se, no entanto, da mesma personagem daquele romance, de um de seus duplos? Se é impossível afirmar, com certeza, que sim ou não, não deixa de ser produtivo refletir sobre a multiplicação desses Ángel; averiguar, tomando como sugestão o trecho de *Cicatrices* em que a personagem encontra pelas ruas duplos de si mesma, de que maneira esses três Ángel podem vir a se constituir como duplos de uma mesma “personagem-matriz”.

Em “La relación de oro”, conto que narra o encontro de uma dessas personagens homônimas com sua amante, Ángel escreve:

*Ahora es cuando pienso cómo sería matarla [a Eva]. Me hecho a reír. Cada vez que la cosa va a empezar, pienso cómo sería matarla. He leído no sé donde que los hombres son sombras de algo. Los cuerpos no son sombras. Los hombres son cuerpos, no sombras. Y pienso en su muerte para imaginar qué es lo que podré comprender cuando no esté en su cuerpo, para saber si hay en ella alguna sombra más nítida que su cuerpo. Digo sombra, y no misterio. Porque su cuerpo es el misterio, no su sombra. Dejo caer la copa, que choca contra la mesita y se rompe. La he dejado caer para que se rompa.*¹⁴

Mais uma vez o signo das sombras se faz presente, numa relação bastante específica entre corpo, sombra e desintegração. Mas a relação estabelecida entre os termos é confusa: embora Ángel deixe claro que o homem é que causa as sombras – ou seja, que “*los cuerpos no son sombras*” –, busca descobrir, matando Eva, do mesmo modo como Adelina imaginava um “núcleo sólido” que impossibilitasse a morte corporal, se “*hay en ella alguna sombra más nítida que su cuerpo*”. Trata-se de “*una cuestión experimental*”:¹⁵ destruir o corpo para encontrar o que dele subsiste.

¹⁴ Cf. SAER, J. J. “La relación de oro”. In: *Cuentos completos. op. cit.* p. 286.

¹⁵ *Idem, ibidem.* p. 287.

Em “Amigos”, é da mesma natureza a reflexão de Ángel Leto acerca do dirigente sindical que está prestes a assassinar:

(...) Lo que entra en el mundo, pensó Leto, ya no vuelve a salir. La infinitud de estrellas seguirían, quieras que no, errabundeando con nosotros adentro. Y a medida que se desplegaba, como el pájaro que se come a sus huevos, el tiempo iba borrando los acontecimientos, sin dejar de la vida humana otra cosa que su presencia indeterminada, una especie de grumo solidario que iba reduciéndose y encostrándose en algún punto impreciso del infinito y del que todos los individuos, como consecuencia justamente de su condición mortal, formaban parte. Ese grumo, pensaba Leto, tenía una sola cualidad: era imborrable. Su presencia había producido una alteración irreversible, sacando al universo de su pura exterioridad; después de su aparición, nada seguiría como antes, y la muerte – la muerte de un amigo, la del hombre que iba a matar, su propia muerte – era un accidente insignificante.¹⁶

Para Ángel Leto, o passar do tempo é responsável por apagar os acontecimentos e torná-los resquícios, “*sin dejar de la vida humana otra cosa que su presencia indeterminada*”.¹⁷ Tais resquícios se relacionariam à eliminação da ordem puramente individual, ao descortino de um coágulo “*del que todos los individuos, como consecuencia justamente de su condición mortal, formaban parte*”.

Seja em “La relación de oro”, seja em “Amigos”, o que as duas personagens homônimas problematizam não deixa de ser aquela “*franja incierta*” da qual, segundo tio Carlos, em “El hombre ‘no cultural’”, “*debían sin duda quedar rastros en cada uno de nosotros*”. Seja nomeada como uma “sombra”, um “coágulo” ou uma “presença indeterminada”, a busca do “homem não cultural” se faz presente em cada um desses textos, na voz de duas personagens homônimas.

E ela ressurge também em *Glosa*. É significativo o trecho do romance, já citado no ensaio anterior, em que, como num eco da cena do duplo repetido infinitamente descrita pelo Ángel de *Cicatrices*, Ángel Leto, lembrando as viagens de sua infância à casa do avô, centra-se na descrição do armazém do homem, e “*sobre todo*”, na recordação das

(...) cajas de “Quaker Oats” con el dibujo del hombre que tiene en la mano una caja de “Quaker Oats” más chica con un hombre más chico que tiene en la mano una caja de “Quaker Oats” todavía más chica con un hombre más chico todavía que tiene una caja más chica de “Quaker Oats” con un hombre todavía más chico que tiene en la mano, ¿no?, más chica todavía, ¿no?, en fin, así, ¿no?, como ..., ¿no? (...) (70)

¹⁶ Cf. SAER, J. J. “Amigos”. In: *Cuentos completos. op. cit.* pp. 191s.

¹⁷ Não é gratuito, portanto, seu sobrenome – Leto –, que pode ser pensado como referência ao Letes, o mitológico rio do esquecimento.

Lado a lado da leitura do trecho realizada no capítulo anterior, é possível esboçar outra. O final da citação aponta para um desconforto de Ángel com relação à recordação. O que os três pontos apagam não se refere, afinal, apenas à relação da lembrança com o episódio do aniversário de Washington e à maneira de o Matemático (e também o romance) narrá-lo. O desenho do homem na caixa de Quaker Oats, reproduzido, em potencial, até o infinito, desconcerta Ángel Leto da mesma maneira como imaginar a possibilidade de “*haber una cama idéntica repetida hasta el infinito*”, na qual existe “*un tipo como yo, repetido también hasta el infinito*”, havia desconcertado o Ángel de *Cicatrices*. Porque se trata, no fim das contas, de personagens cujo princípio construtivo é o mesmo; algo se repete nelas, como se todas, em potencial, fossem duplos de um “si mesmo” repetido indefinidamente. E isso não só com relação aos vários Ángel (embora a homonímia sirva para explicitar o mecanismo).

Na segunda parte de *Cicatrices*, por exemplo, o juiz responsável pelo caso de Fiore retoma por sua vez a questão, a partir de um novo lugar. Ernesto sofre de insônia e, nos poucos momentos em que consegue dormir, é atormentado por um sonho que sempre se repete: vê, avançando a partir da escuridão, um desfile de gorilas, que tem por cume um ritual de acasalamento. Esse sonho aparece descrito por Ernesto como um “rumor” que invade seu sono. A imagem do gorila, porém, tanto faz referência a uma figura humana ancestral, quanto se relaciona a qualquer homem contemporâneo ao juiz, já que, em sua narrativa, Ernesto designa pelo termo qualquer concidadão:

(...) En la primera esquina, un gorila solitario, envuelto en un impermeable azul y con un sombrero hundido en el cráneo, de modo tal que apenas si se le ve la cara, se encoge para toser. Después paso a su lado y queda atrás.
(187)

O juiz parece atormentado pelo peso de uma ancestralidade que carrega consigo; vê-se como mais um dos integrantes das gerações e gerações de gorilas que passaram pela Terra, mas sabe, na verdade, que a contribuição pessoal oferecida por cada um deles para a concretização do desfile do qual fazem parte – assim como a sua própria – é nula. Tal desfile só toma forma porque os gorilas se multiplicam e se anulam, enquanto indivíduo, a favor da horda. A biografia de cada um

dos gorilas-homens é escassa; pode ser resumida à sobreposição de um par de ações, conforme explicita Ernesto durante mais uma de suas conversas com Ángel:

(...) “No tienen más que cuerpo. Un cuerpo que comienza en la punta de los dedos y termina dentro del cráneo, en una explosión. Los hombres son un rebaño de gorilas salido de la nada. Y eso es todo.” “Tal vez son algo más que gorilas”, dice Ángel. “No, nada más”, digo yo. “Gorilas que buscan alimento y se devoran unos a otros, de mil maneras. La única bendición que los hombres han recibido es la muerte”, digo yo. (...) (227s.)

Ernesto, assim como Ángel, se vê atormentado pela sensação de que sua individualidade se encontra ameaçada. Em verdade, então, sua posição está apenas em outro lugar a partir do qual é também possível repensar aquelas questões – suscitadas não só pelos Ángel de *Cicatrices*, *Glosa* e dos contos citados – que se alastram pelos textos e que, em última instância, podem ser condensadas no desejo – e na afirmação de sua impossibilidade – de existir um “núcleo sólido” capaz de propiciar a refutação do “irremediable”.

IV. *La misma Vez en el mismo Lugar*

A título de conclusão, voltemos a *Glosa*.

Ter consciência da impossibilidade do que se deseja e narrar para reafirmá-lo (tanto o desejo quanto essa impossibilidade): ao colocar mais uma vez essa idéia em funcionamento, *Glosa* se torna também glosa desses outros textos saerianos; multiplica a busca por compreensão presente neles, ecoando-a a partir de seu peculiar *modus operandi*.

O romance parece retomar acontecimentos fundamentais da vida de Ángel Leto e do Matemático, mas em verdade não é muito o que narra sobre eles, já que, quando colocados lado a lado com o relato da noite do aniversário de Washington, também esses supostos momentos biográficos fundamentais se relativizam e revelam sua inapreensibilidade. O mecanismo das glosas e das repetições funciona, então, não só como a grande força motriz responsável por colocar em evidência, poeticamente, o caráter inenarrável dos episódios trazidos à tona pelo romance, mas também para assinalar que, em qualquer ocasião, em qualquer texto, repete-se e glosa-se porque a representação em si mesma se torna impossível, já que a compreensão necessária para desencadeá-la é utópica.

Frente a essa impossibilidade, a especificidade do narrador de *Glosa* consiste em armar seu relato colocando-a justamente em destaque, por meio da repetição incessante de fórmulas verbais que chamam a atenção para seu caráter incontornável. Se representar qualquer coisa, em qualquer tempo ou lugar é improvável, tudo no romance se homogeneiza: o tempo não aparece como uma linha progressiva, mas, ao contrário, parece sempre retomar uma anterioridade já vivida, enquanto os lugares, apesar da diversidade geográfica, aparecem descritos como sendo sempre os mesmos.

Textualmente, isso se traduz em fórmulas amplamente retomadas (“*la Misma Vez*”; “*el Mismo Lugar*”), como no trecho apresentado a seguir, em que é narrada, na segunda parte do romance, a caminhada do Matemático e Pichón Garay por Paris:

(...) Los dos cuarentones vestidos con ropas juveniles, se han separado del resto de, como se dice, compatriotas, y se han puesto a caminar despacio bajo el sol inesperado de febrero, frío, y húmedo sobre todo, como ya ha sido consignado por otros, no es cierto, muchas veces, aunque se trate, como decía un servidor desde el principio, de la misma, siempre, también desde el principio y hasta el fin, si hubo, como dicen, los que dicen saber, principio, y si habrá, como pretenden, fin – decía, ¿no?, la misma Vez, en el mismo, ¿no?, como ya dije varias veces, en el Mismo, a pesar de la ciudad, de Buenos Aires, de París, de Upsala, de Estocolmo, y más afuera, todavía, como decía, Lugar. (...) (130)

Fragmentos como esse, que aparecem constantemente por toda a extensão do romance, deixam clara a intenção do narrador de destacar que, apesar da diversidade espaço-temporal, trata-se sempre de uma mesma vez e de um mesmo lugar inalcançável. Trata-se, em última instância, sempre da retomada dos mesmos questionamentos: é possível compreender? É possível narrar alguma coisa que não se compreende? É possível que haja a narração quando é o “*irremediable*” o que se pretende narrar?

É tomar essas perguntas como ponto de partida que acaba fazendo com que a máquina ficcional emperre e trate sempre de um mesmo Lugar a ser narrado. Apesar das diferenças existentes entre as mais diversas instâncias espaço-temporais, elas passam a ser similares em um aspecto fundamental: o de se esquivarem da possibilidade de se deixar narrar, tornando-se um grande bloco unitário e inapreensível. Essa idéia de unidade aparece marcada desde o primeiro parágrafo do romance – sobre o qual já se teceram alguns comentários no capítulo anterior:

Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos – que más da. (13)

Tanto faz. Afinal, o que o romance glosa são aqueles mesmos questionamentos atemporais que já se faziam presentes em *Responso*, *Cicatrices* e nos contos analisados sucintamente na seção anterior deste capítulo. A dúvida caracterizadora da circularidade narrativa saeriana se reatualiza, sob uma nova ótica composicional.

E, assim como o texto é suscitado por essa unidade espacial e temporal circular e sempre inapreensível, as personagens aparecem mais uma vez construídas de maneira muito próxima umas das outras, apresentando tantas características comuns a ponto de ser possível pensar que, mais uma vez, nenhuma delas tem sua identidade garantida e que todas elas são, no fundo, diferentes facetas de uma mesma “personagem-matriz” – caracterizada pelo horror que se sente frente à sua desintegração irrefutável.

Retome-se, por exemplo, para confirmar esta afirmação, um trecho do início do romance, no qual Leto é descrito como o centro do horizonte no qual está submerso, como o centro “*de un horizonte material que le manda, en ondas constantes, ruidos, texturas, brillos, olores*”. A esta descrição, acrescenta o narrador: “*si, de golpe, [Leto] desapareciese, el centro cambiaría de lugar*” (18). Ora, se cada uma das personagens é um centro, o centro e, conseqüentemente, a individualização, passam a não existir. Cada uma dessas personagens ocupa, afinal, também o mesmo Lugar. Elas parecem estacionadas *num mesmo momento*, tomadas por dúvidas que colocam os textos em movimento, embora estes não dêem conta de saná-las. Retome-se mais uma vez aquele trecho, já citado neste capítulo, no qual os questionamentos pessoais do Matemático se transformam em perguntas pertinentes a qualquer ser humano. Esta parece ser a principal característica comum a essas personagens, e que dá a elas uma unidade: elas estão todas rodeadas pelo mesmo fantasma, capaz de torná-las, frente a ele, indiferenciadas. Discutir sobre tropeções de cavalos (ou sobre qualquer outra coisa – lembre-se de Adelina, dos Ángel, de tio Carlos) leva, em última instância, à discussão de questões de amplitude muito maior, que têm todas como eixo central a problematização da individualidade e da morte, como num eco das já citadas perguntas formuladas pelo Matemáti-

co: “¿qué son el nacimiento y la muerte? ¿hay un solo objeto o muchos? ¿qué es el yo? ¿qué son lo general y lo particular?”.

* * *

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São muitas as recorrências a partir das quais se funda a literatura saeriana; sua principal marca são as relações que cada uma das obras que lhe dão forma travam com o conjunto a que pertencem. Trata-se do estabelecimento de um sistema de relações intertextuais muito forte, colocado em funcionamento desde sua primeira publicação, quando se inicia a edificação da “zona” por onde os textos posteriores circulam. Não se trata, no entanto, apenas de uma determinação geográfica; é uma série de elementos o que caracteriza a “zona” saeriana: a delimitação de um lugar (a “*ciudad*” e seus arredores); um certo número de personagens recorrentes; a retomada de determinadas problemáticas e temas; a forte presença de um certo sujeito da enunciação, que assume uma posição discursiva de cunho melancólico; o esmero com uma construção lingüística poético-musical.

É no interior desse sistema de referências, a que o próprio Saer chamou o “*eterno retorno de lo idéntico*”, que a leitura levada a cabo por esta Dissertação procurou se instalar. Interessa-nos agora refazer o caminho por nós percorrido, retomando as principais marcas de nossa argumentação.

Em primeiro lugar, tratando de uma série de textos, buscamos, ainda que por meio de um estudo panorâmico, que aliasse nossa própria leitura a considerações da crítica especializada, armar um quadro que conformasse minimamente os diferentes momentos da trajetória da obra, publicada ao longo de 45 anos.

Retomamos alguns traços da biografia saeriana, a fim de expor de que maneira seus textos, escritos inicialmente no interior da Argentina e depois em Paris, onde o autor fixou residência em 1968, conscientemente se afastam do “realismo mágico”, tão em voga na produção literária em língua espanhola do continente americano da segunda metade do século XX. É na direção oposta de um “*gueto de la latinoamericanidad*” que Saer trabalha. Ele não procura vincular-se a algum projeto – qualquer que seja este – de caráter “nacionalizante”; interessa-lhe, ao contrário, problematizar – e nunca simplesmente “reproduzir” – aquilo que ele próprio chamou de “*la espesa selva virgen de lo real*”. Sua literatura se constitui como

um “objeto” (como uma construção autônoma “*de cuya sola realidad como objeto debemos extraer todo su sentido*”), na medida em que se guia por um grande senso de autonomia, não se colocando a serviço da representação realista, mas problematizando-a por meio de seu caráter auto-referencial, marcado pela circularidade narrativa.

Salientou-se como, para a constituição de tal projeto de escrita, o contato de Saer com a obra do poeta entrerriano Juan L. Ortiz – de quem o grupo *Adverbio*, do qual o autor fazia parte na juventude, era bastante próximo – é de importância seminal, já que a transgressão ou a dissolução dos gêneros, a construção de uma região que supere o determinismo geográfico (uma “*zona*”), a hegemonia musical (também nos textos em prosa), o manejo da temporalidade discursiva e a problematização da existência do “real” são todas marcas do trabalho de Juan L. com as quais dialoga a produção saeriana.

Calcado num forte senso de coesão, o conjunto dessa produção pode ser tomado como um contínuo “*work in progress*”, como a construção constante de uma obra única, constituída por um único texto, infinito, que, ao contrário do de uma obra total, não se fecha nunca, já que uma continuação segue sempre hipoteticamente possível. Isso porque, embora circular, tal texto não almeja pela constituição de uma totalidade, não aponta para a formação de uma unidade. Ao invés de circunscrever uma “história”, é a impossibilidade de “narrá-la” que ele indica. A unicidade de um sentido inequívoco se esvai; é a inapreensibilidade – não só da história que não aparece ali, mas também do chamado “mundo real” – que a narrativa, voltando-se sobre si própria, coloca em movimento.

Retomando uma série de considerações da crítica que vem se dedicando ao estudo da obra pelo menos desde a década de 70, a dividimos em três momentos. O primeiro deles, que se inicia em 1960 com a publicação da primeira coletânea de contos do autor, *En la zona*, aparece marcado – conforme indica o título da obra – justamente pela constituição dessa “*zona*” ao redor da qual gira sua produção ulterior. Afirmamos que, como acontece com a ficcional Santa Maria de Onetti, com a Yoknapatawpha de Faulkner, ou com o sertão de Guimarães Rosa, a “*zona*”, embora pareça a princípio representar uma geografia “real” – a cidade argentina de Santa Fe –, pode ser encontrada apenas na literatura saeriana, já que é textualmente que vai sendo construída, por meio de uma imbricada rede de referências. É texto a texto que vai tomando consistência uma série de lugares característicos da “*ciudad*” (certas ruas, o rio, a ponte, os cafés, prostíbulos, etc.), por onde circulam

as recorrentes personagens que povoam essa ficção. Além de *En la zona*, também aparecem predominantemente marcados pela construção desse lugar o romance *La vuelta completa* (1966) e as coletâneas de contos *Palo y hueso* (1965) e *Unidad de lugar* (1967).

Cicatrices, romance de 1969, inaugura um segundo momento da obra, diferente do anterior por conta da forte metalinguagem na qual o texto passa a se assentar. Embora dêem continuidade ao projeto iniciado em *En la zona*, tanto este romance quanto *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980) e a coletânea de contos *La mayor* (1976) são marcados por um aprofundamento constante do exercício metalingüístico, e se situam na derrocada de qualquer possibilidade de uma representação de cunho mais realista. O acontecimento é negado em favor da encenação cada vez mais freqüente do próprio ato da escrita. Se não dá conta de “representar”, o texto coloca em primeiro plano um constante jogo entre o escrever, o apagar e o tornar a escrever. É o próprio trabalho sobre a escrita a matéria prima do relato.

Num terceiro momento, depois da consolidação de uma circularidade narrativa e da incursão por uma metalinguagem problematizadora do próprio ato da representação, a obra passa a se guiar pelo resgate – embora nunca de modo completo – daquele caráter anedótico que havia abandonado anteriormente. Volta-se a um enredo que é, *até certo ponto*, “realista”. Vimos como a publicação de *El entenado*, em 1982, é um marco nessa mudança de trajetória. A partir de então, há uma certa amenização no modo de se problematizar a linguagem, e o metalingüístico passa a dividir a cena com a retomada de uma “realidade” que é, no entanto, inabarcável, “inexistente”. Se antes a dúvida girava ao redor da possibilidade de a linguagem passar para o papel uma suposta experiência, por mais trivial que fosse (vide “La mayor”), agora é a própria experiência que também se torna duvidosa, escorregadia, que não se deixa vislumbrar. Os textos, nesse terceiro momento da obra, caracterizam-se pela tensão encenada entre aquilo a que chamamos (apropriando-nos de uma denominação de Mirna Solotorevsky) de o “pólo mundo” – a “tentativa” de mimetizar certas experiências sempre traumáticas de vida – e o “pólo da escrita” – a metalinguagem que continua atuando nele para marcar o lugar do “silêncio”, do que ele não pode “narrar” e que fica sempre “fora” dele.

Delimitados os três principais momentos dessa literatura, tratou-se, ainda, da importância dada em seu interior para o trabalho poético com a linguagem. Chamamos a atenção para a forma como a circularidade característica dos textos

em prosa “invade” o volume de poesias *El arte de narrar* (1977), assim como salientamos que as narrações em prosa são compostas a partir de procedimentos primordialmente poéticos.

Ainda buscando uma caracterização mais geral da obra, apontou-se a presença de um certo sujeito discursivo que toma forma nesses textos – ou que, ao contrário, dá forma a eles. Salientamos que tal instância não se resume nem à figura empírica do autor, tampouco a uma presença textual específica como o poderiam ser o narrador ou as personagens – embora estes últimos não deixem de ser, como vimos depois, uma de suas formas de manifestação. A constituição desse sujeito – relacionado diretamente à esfera da enunciação – perpassa os textos, e toma forma virtualmente a partir da sobreposição de uma série de tópicos, da incorporação de uma série de gestos de escrita que vão reaparecendo de texto em texto. Trata-se de um modo de narrar que dá origem a uma determinada configuração subjetiva. Retomando algumas considerações de Julio Premat, mostramos como uma série de imagens que remetem à incomunicabilidade, a uma exterioridade inacessível e ao insulamento agregam aos textos uma forte dimensão afetiva de cunho melancólico.

Se, nesse primeiro momento, por meio de uma leitura panorâmica, nosso trabalho buscou delinear as grandes linhas de força presentes no interior da obra saeriana, ele a seguir voltou-se para a análise de uma única obra – o romance *Glosa*, publicado em 1986 –, a fim de explicitar como as problemáticas apontadas anteriormente se manifestam em sua composição. Examinar as diversas “glosas” que o configuram nos serviu para trabalhar com a forte relação de espelhamento existente entre o romance e o conjunto textual de que faz parte: se entram em cena essas inúmeras glosas sobre as quais o texto se constrói, é porque nenhuma delas “dá conta” de dizer aquilo que, desde o princípio, sabe-se “indizível”. O romance está fadado àquele mesmo “fracasso” que caracteriza o conjunto da produção do autor.

Vimos, em primeiro lugar, como o *Banquete* de Platão funciona como o grande “mote” intertextual da obra. Mas, ainda que ecoe o tratado filosófico, salientamos que *Glosa* não “postula” nada; é ao redor de um silêncio irreduzível que se constitui. Enquanto o texto de Platão resgata o jantar em que estão presentes Agatão, Sócrates e Alcibiades para tratar das relações existentes entre o amor e a bus-

ca da Beleza e da imortalidade, a narrativa de *Glosa* também gira ao redor de uma série de discussões travadas por um grupo de amigos presentes numa comemoração, mas da controvérsia debatida ali não resta mais que um silenciamento. A intertextualidade com o *Banquete* se apóia em circunstâncias quase “secundárias” do texto platônico: o encontro de dois amigos (Ángel Leto e o Matemático), sua caminhada, as diferentes versões narradas sobre uma festa na qual “algo importante” foi dito. A diferença fundamental entre os dois textos está no fato de que, em Platão, Sócrates fala, ao passo que, em *Glosa*, Washington, o poeta que usufrui ali de uma posição simétrica à do pensador, se mantém calado ou diz meias-palavras – seu discurso não é, em nenhum momento, reproduzido pelo narrador. Por sua vez, a fala do Matemático, que poderia também elucidar a questão, acaba por se perder em meio às eventualidades da manhã ensolarada de caminhada.

Vimos que, na verdade, ao invés de optar pela narração propriamente dita da festa, é ao redor dessa caminhada que se estrutura o romance. O passeio dos dois amigos, que se encontram por coincidência nas ruas do centro da “*ciudad*” numa manhã ensolarada de primavera, serve de ponto de apoio para o caleidoscópio narrativo que se torna *Glosa*, ao colocar em cena uma série de entrecruzamentos temporais, voltando-se para a narração do passado e do futuro dessas personagens. Se não há mais uma “verdade” a ser enunciada, como em Platão, o texto se volta para a tentativa de apreender algo relativo à experiência vivida; surgem, então, lado a lado com a narrativa da festa de aniversário de Washington, outros enredos que se pretende abarcar. As glosas se multiplicam. Se não há compreensão, é o próprio questionamento que passa a ser encenado, a busca pela resolução de “enigmas” que já se sabe, desde o início, insolúveis. É ao redor do caráter inefável da vida e da impossibilidade de se compreender a morte que se configura *Glosa*.

A leitura enfatizou que o presente da caminhada só pode se tornar “*metáfora del tiempo entero y del espacio entero*” por adquirir um estatuto excepcional frente aos outros tempos e espaços elencados pelo romance. É assim que se explica, a nosso ver, a denominação “*comedia*” com que, na dedicatória, o texto aparece qualificado. *Glosa* pode ser pensado como uma “comédia” na medida em que o único acontecimento que efetivamente narra é o desse passeio realizado pelos dois amigos, que se encontra fora do fluir do tempo. De acordo com a lógica da narrativa, essa caminhada representa justamente a “*tardanza de lo irremediable*”, não é mais que uma “*ilusión pasajera*”, que o “*silencio bondadoso sobre la progresión de*

lo bruto". Operar com a temporalidade implica em abandonar este registro e retomar o que é irremediavelmente trágico – e que, por conta disso, não pode ser efetivamente narrado –: não só o horror da História (o trauma da ditadura, dos seqüestros, da guerrilha), mas também o acontecimento inenarrável por excelência, cuja experiência não permite verbalização: a morte. *Glosa* resulta, então, numa série de silenciamentos advindos justamente da tentativa de narrar (mimetizar) certas experiências traumáticas de vida.

Por fim, nossa análise do romance tratou do modo como se dá na obra a encenação daquele jogo existente entre o exercício mimético (a retomada do “pólo mundo”, almejada e ao mesmo tempo negada, já que se trata sempre de acontecimentos que não se podem dizer) e a explicitação de certos princípios composicionais, essencialmente poéticos (a retomada do “pólo da escrita”, de uma metalinguagem que é posta em funcionamento para salientar que “algo” não pôde ser dito, que resta do texto um silenciamento, e que, por conta disso, é sobre si próprio que ele se volta, sobre seu próprio funcionamento que nele se passa a refletir).

A terceira parte do trabalho se voltou novamente para a análise de uma série de textos, com o intuito de apresentar como se dá a construção das personagens na obra de Saer. Procuramos demonstrar que a maneira de se constituírem – elas aparecem, como vimos, marcadas permanentemente por uma mesma dúvida, por um mesmo desejo – é um dos aspectos responsáveis por propiciar o assentamento do conjunto textual saeriano sob o domínio do idêntico e a égide da repetição. Baseando-nos principalmente nos trabalhos de Julio Premat, já havíamos tratado anteriormente da existência de um determinado sujeito discursivo, de forte cunho melancólico, cujas marcas são fundamentais para a agregação de sua opacidade e de seu forte senso estacionário. Afirmamos, então, que ele não se relacionava exclusivamente nem à figura empírica do autor, tampouco a uma presença textual específica como o poderiam ser o narrador ou as personagens, embora tenhamos salientado que estes últimos não deixam de ser uma de suas formas de manifestação. Buscamos mostrar, na parte final de nosso trabalho, como isso se dá, voltando a nossa atenção para a análise dessas personagens que tratam de reencenar tanto aquele anseio pela cognição característico do sujeito de enunciação em questão, quanto a impossibilidade de alcançá-la.

A leitura do conto “El hombre ‘no cultural’” foi fundamental para a postulação de seu mecanismo de construção. Mostramos como, ao retomar certos tópicos psicanalíticos – principalmente por meio do estabelecimento de relações intertextuais com as pulsões de morte freudianas –, o texto descortina tal mecanismo, de acordo com o qual as personagens saerianas adquirem dois fundos: um *particular e individual*, pautado em sua caracterização “biográfica”, histórica, e outro *geral e coletivo*, retomado constantemente como um “momento único” que volta a se repetir em cada uma delas, pertencente, como questionamento existencial, não a seu domínio individual, mas à coletividade, ao Homem. Procuramos demonstrar como essa busca pela localização do “homem não cultural” (i.é, o desejo pela configuração de um “núcleo sólido” capaz de driblar de alguma maneira a incompreensão, o nada ou a morte) é uma das peças-chave responsáveis por colocar o mecanismo ficcional em funcionamento.

Após analisarmos o conto, retomamos alguns trechos da novela *Responso*, publicada em 1964, para expor os primeiros indícios da configuração dessa personagem que se depara com o “*irremediable*” e é caracterizada por incertezas, dúvidas e hesitações. Lendo “Sombras sobre vidro esmerilado”, conto publicado em 1966, tratamos da relação que se estabelece, para sua caracterização, entre a memória, a escrita e o fluir do tempo. Finalmente, afirmamos que foi a partir do surgimento de *Cicatrices*, em 1969, que se instaurou efetivamente a “proliferação da dúvida” pelo conjunto da obra, alastrada pela multiplicação dessas personagens que podem ser tomadas, todas, como reflexos de uma mesma “personagem-matriz”.

Uma série de personagens homônimas (Ángel; Ángel Leto) tomou lugar central no decorrer dessa análise. Isso porque, embora seja impossível afirmar que se trata sempre da mesma personagem – a não ser nos casos em que elas apresentam também o mesmo sobrenome –, ficou claro que, seja em *Cicatrices*, seja em *Glosa*, “La relación de oro” ou “Amigos”, todas se “aparentam”, já que a “busca pelo homem não cultural” se faz presente em todos esses textos, reiterada pela presença desses Ángel que funcionam quase como duplos de um “si mesmo” repetido indefinidamente.

Por fim, mostramos como, em *Glosa*, as personagens aparecem mais uma vez construídas de maneira muito próxima umas das outras, reatualizando, sob uma nova ótica composicional, a presença daquela “personagem-matriz” que é, em parte, responsável pela circularidade narrativa da literatura saeriana.

BIBLIOGRAFIA

I. De Juan José Saer

Responso. Buenos Aires: Seix Barral, 2004 [1964].

La vuelta completa. Buenos Aires: Seix Barral, 2001 [1966].

Cicatrices. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1969].

El limonero real. Buenos Aires: Seix Barral, 2004 [1974].

El arte de narrar. Buenos Aires: Seix Barral, 2000 [1977].

“A literatura e as novas linguagens”. In: MORENO, C. F. (coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Nadie nada nunca. Buenos Aires: Seix Barral, 2004 [1980]. [em português: *Ninguém nada nunca* (trad. Bernardo Carvalho). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.]

“Sartre: contra entusiastas y detractores”. *Punto de vista*. ano 3, n. 9, jul.-nov./1980.

El entonado. Buenos Aires: Seix Barral, 2004 [1982]. [em português: *O entonado* (trad. José Feres Sabino). São Paulo: Iluminuras, 2002.]

Glosa. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1986].

Juan José Saer por Juan José Saer. Buenos Aires: Celtia, 1986.

La ocasión. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1988]. [em português: *A ocasião* (trad. Paulina Watch e Ari Roitman). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.]

El río sin orillas. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1991].

Lo imborrable. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1993].

La pesquisa. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1994]. [em português: *A pesquisa* (trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.]

Las nubes. Buenos Aires: Seix Barral, 2004 [1997].

El concepto de ficción. Buenos Aires: Seix Barral, 2004 [1997].

“Ficciones de una utopía personal”. *Clarín*, 25/10/1997.

La narración-objeto. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

“Sobre literatura”. In: *Cuadernos de Recienvenido n. 14*. São Paulo: Humanitas, 2000.

Cuentos completos (1957-2000). Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

La grande. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

SAER, J. J. & PIGLIA, R. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

II. Sobre o Autor

AIRA, C. “Zona peligrosa”. *Revista El Porteño*, n. 84, abril/1987. pp. 66-68.

BASTOS, M. L. “Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer”. *La Torre*. Año 4, n. 13, 1990. pp. 1-20.

BECEYRO, R. “Sobre Saer y el cine”. *Punto de vista*. Año 15, n. 43, ago/1992. pp. 26-30.

BERG, E. H. *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2002.

BLANCO, A. “Entrevista a Juan José Saer”. *Punto de vista*, n. 53, nov/1995. pp. 37-42.

CAISSO, C. “En torno a ‘El entenado’: circunloquios”. *Revista de Letras U.N.R.*, n. 1. pp. 109-114.

CANAVESE, M. “El público es un chantaje de los estafadores”. *Revista nueva*, 2000. p. 79. *Mimeo*.

CAÑON, M. “Juan José Saer: la construcción de una poética propia”. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2002. Endereço eletrônico: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/saer.html>. Consultado em 26/10/2004.

CARVALHO, B. “A leitura distraída”. In: SAER, J.J. *Ninguém nada nunca* (trad. Bernardo Carvalho). *op. cit.* pp. 223-231.

CHEJFEC, S. “La organización de las apariencias”. *Hispanamérica*. abril/1994. pp. 109-116.

- CONTARDI, S. "El entonado' de Juan José Saer: un cruce de discursividades y de prácticas semióticas del siglo XVI hispanoamericano". *Revista de Letras U.N.R.*, n. 1. pp. 115-130.
- CONTI, J. "Diálogo entre Juan José Saer y Jorge Luis Borges". *Revista Crisis. Mimeo*.
- CORBATTA, J. "En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer". *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. pp. 557-567.
- _____. "Ecos de Borges en la narrativa argentina actual". *Borges Studies On Line*. Endereço eletrônico: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/jc.htm>. Consultado em 24/06/2002.
- DALMARONI, M. & MERBILHAÁ, M. "Un azar convertido en don': Juan José Saer y el relato de la percepción". In: DRUCAROFF, E. *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000. pp. 321- 341.
- DÍAZ-QUIÑONES, A. "El entonado: las palabras de la tribu". *Hispanamérica*, n. 63, dez./1992. pp. 3-14.
- FERNÁNDEZ, N. *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- FOFFANI, E. & MANCINI, A. "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje". In: DRUCAROFF, E. *La narración como partida. op. cit.* pp. 261-276.
- GAMERRO, C. "Una semana en la vida". *Radar*, 27/11/2005. p. 29.
- GÁRATE, M. V. "Da narração como compreensão e como enigma". *Atas do VIII SETA*. UNICAMP, 2002. (no prelo)
- GARRAMUÑO, F. *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- _____. "Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entonado y Glosa*". Texto apresentado no II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. *Mimeo*.
- GIORDANO, A. *La experiencia narrativa*. Rosário: Beatriz Viterbo, 1992.
- GOLDBERG, F. F. "La pesquisa de Juan José Saer: alambradas de la ficción". *Hispanamérica*. Año 26, n. 76, 77. 1997. pp. 89-100.
- GOLLNICK, B. "El color justo de la patria': agencias discursivas en *El entonado* de Juan José Saer". *Revista de crítica literária latinoamericana*, n. 57, 1º sem/2003. pp. 107-124.
- GRAMUGLIO, M. T. "El lugar de Saer". In: SAER, J. J. *Juan José Saer por Juan José Saer. op. cit.* pp. 261-297.

- _____. "La filosofía en el relato". *Punto de vista*, n. 20, março/1985. pp. 35s.
- GNUTZMANN, R. "Glosa" (resenha). *Revista Iberoamericana*. 1987-8. pp. 1045s.
- HOPENHAYN, S. "Encuentro exclusivo: Piglia y Saer". *El cronista cultural*. 05/04/1993. pp. 1-3.
- JITRIK, N. "Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica". In: *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritos latinoamericanos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económico, 1987. pp. 169-181.
- LEVY, C. I. P. "Construcción de lugar: Juan José Saer". *Actas del Primero Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: UNMDP, 2001.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MONTALDO, G. R. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- PORTA, M., ANDRÉS, B., GIANI, S. & RETAMOSO, R. "El proceso de enunciación narrativa em 'El entonado' de Juan José Saer". *Revista de Letras U.N.R.*, n. 1. pp. 97-108.
- PREMAT, J. "Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de Cicatrices". *Revista Iberoamericana*, n. 192, jul-set/2000. pp. 501-509.
- _____. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- QUEIROZ, J. M. *Enigma e duplicidade em La pesquisa, de Juan José Saer*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2004.
- QUINTANA, I. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- SAAVEDRA, G. "El arte de narrar la incertidumbre". *Clarín*, 21/12/1986. pp. 1-4.
- SARLO, B. "Narrar la percepción". *Punto de vista*, ano 3, n. 10, nov/1980. pp. 34-37.
- _____. "La condición mortal". *Punto de vista*, ano 16, n. 46, ago/1993. pp. 28-31.
- _____. "Aventuras de un médico filósofo (Sobre 'Las nubes' de Juan José Saer)". *Punto de vista*, ano 20, n. 59, dez/1997. pp. 35-38.
- SCAVINO, D. "La dicha de Saturno" (resenha). *Revista de crítica literária latinoamericana*, n. 57, 1º sem/2003.
- SCLIAR, M. "Estranha América". *Veja*. 14/08/2002. p. 113.

SOLOTOREVSKY, M. *La relación mundo-escritura*. Gaithersburg: Hispamérica, 1993.

SPERANZA, G. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Norma, 1995.

_____. "Un asesino en los enigmas del relato". *Clarín*, 05/01/1995.

STEFANONI, A. & LAPUNZINA, D. "Con el agua en la boca. Reportaje a Juan José Saer". Endereço eletrônico:
<http://www.radiomantaje.com.ar/literatura/saer.htm>.
Consultado em 14/12/2005.

STERN, M. "Prólogo". In: SAER, J. J. *El limonero real*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. pp. I-XI.

_____. "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura". *Revista Hispamérica* vol. 49, n. 125, 1983. pp. 965-981.

_____. "Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa". *Revista Hispamérica*, vol. XIII, n. 37, 1984. pp. 15-30.

ROMANO, E. "El concepto de ficción" (resenha). *Revista Iberoamericana*, vol. LXV, n. 187, 1999. pp. 434-437.

THOMAZ, P. C. *El entenado: a práxis poético-narrativa de Juan José Saer*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2002.

TORRE, M. E. "Juan José Saer en la zona crítica". In: GIORDANO, A. & VASQUEZ, M. C. (comp.) *Las operaciones de la crítica*. Rosário: Beatriz Viterbo. 1998. pp. 123-132.

_____. "Espacios públicos y privados: um recorrido por Puig y Saer". *Actual*. n. 33, maio-ago/1996. pp. 627-638.

VEZZETTI, H. "La nave de los locos de Juan José Saer". *Punto de vista*. ano 20, n. 59, dez/1997. pp. 39-41.

VILLOLDO, M. A. "Las Nubes, de Juan José Saer y sus diseños espaciales para el acontecer". *Mimeo*.

VOLTA, C. T. "Juan José Saer y la textura cinemática en la narrativa de los años sesenta". Comunicação apresentada no II Congresso Internacional CELEHIS de Literatura. *Mimeo*.

III. Geral

ALCALÁ, M. L. (org.). *Nova narrativa argentina* (trad. Heloisa Jahn, Sérgio Molina, Rubia P. Goldoni). São Paulo, Iluminuras, 1990.

- AMÍCOLA, J. “La literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig”. *Iberoamericana*, n. 175, abril-junho/1996. pp. 427-438.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BORGES, J. L. *Ficções* (trad. Carlos Nejar). São Paulo: Globo, 2001.
- FAULKNER, W. *Palmeiras selvagens* (trad. Newton Goldaman e Rodrigo Lacerda). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O som e a fúria* (trad. Paulo Henriques Brito). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. In: E.S.B., v. XVIII. RJ: Imago, 1996.
- _____. “Análise terminável e interminável”. In: E.S.B., v. XXIII. RJ: Imago, 1996.
- _____. “Recordar, repetir, elaborar”. In: E.S.B., v. XII. RJ: Imago, 1996.
- GAGNEBIN, J. M. “O rumor das distâncias atravessadas”. In: *Remate de Males*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem – Revista do Departamento de Teoria Literária, n. 22, 2002.
- ISER, W. *O fictício e o imaginário* (trad. Johannes Kretschmer). Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1996.
- MEZAN, R. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PIGLIA, R. *Respiração artificial* (trad. Heloisa Jahn). São Paulo: Iluminuras, 1987.
- _____. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- PLATÃO, *Diálogos* (trad. Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix, 1963.
- PROUST, M. *No caminho de Swann* (trad. Fernando Py). São Paulo: Globo, 2003.
- ROINAT, C. *Romans et nouvelles hispano-américains. Guide des oeuvres et des auteurs*. Paris: L'Harmattan, 1992.
- RUFFINELLI, J. “Después de la ruptura: la ficción”. In: PIZARRO, A. (Org.) *Palavra, literatura e cultura*. Campinas: Unicamp, 1995. op. cit. pp. 367-392.
- SARLO, B. “Punto de vista: una revista en dictadura y en democracia”. In: SOSNOWSKI, S. (et al.). *La cultura de un siglo: América Latina y sus revistas*. Buenos Aires: Alianza, 1999. pp. 525-533.
- SOSNOWSKI, S. “La ‘nueva’ novela hispanoamericana: ruptura y nueva tradición”. In: PIZARRO, A. (Org.) *Palavra, literatura e cultura*, op. cit. pp. 393-412.

VEZZETTI, H. "El psicoanálisis y la cultura intelectual". *Punto de vista*. ano 15, n. 44, nov/1992. pp. 33-37.

* * *