UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

PERCEPÇÃO, RECORDAÇÃO E LINGUAGEM –
ENSAIO E FICÇÃO EM *EL RÍO SIN ORILLAS*,
DE JUAN JOSÉ SAER

CRISTIANE CHECCHIA

VERSÃO REVISADA

SÃO PAULO
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

PERCEPÇÃO, RECORDAÇÃO E LINGUAGEM –
ENSAIO E FICÇÃO EM *EL RÍO SIN ORILLAS*,
DE JUAN JOSÉ SAER

CRISTIANE CHECCHIA

VERSÃO REVISADA

TESE APRESENTADA AO PROGRAMA DE

PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-
AMERICANA DO DEPARTAMENTO DE LETRAS
MODERNAS DA FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO, PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE
DOUTORA EM LETRAS.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANA CECÍLIA OLMOS

SÃO PAULO
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C514p Checchia, Cristiane
Percepção, recordação e linguagem - ensaio e ficção
em *El río sin orillas*, de Juan José Saer / Cristiane
Checchia ; orientador Ana Cecília Olmos. - São Paulo,
2012.
197 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. literatura argentina (crítica e interpretação).
2. ensaio literário. 3. gêneros literários. 4.
literatura hispano-americana. I. Olmos, Ana Cecília,
orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Cristiane Checchia

Percepção, recordação e linguagem –
ensaio e ficção em *El río sin orillas*, de Juan José Saer

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do título de
Doutora em Letras.

Área de concentração: Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

Aprovada em: 4 de dezembro de 2012

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos
Instituição: Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Paulo César Thomaz
Instituição: Universidade de Brasília

Profa. Dra. Miriam Viviana Garate
Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Profa. Dra. Yudith Rosenbaum
Instituição: Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky
Instituição: Universidade de São Paulo

Para Rafael

AGRADECIMENTOS

Para a realização deste trabalho, contei com o apoio e a amizade de diversas pessoas às quais gostaria de manifestar minha gratidão:

Ao Antonio Marcos Pereira pela generosidade, pelos comentários e sugestões a alguns dos textos e pelas idas e vindas de livros e mensagens de São Paulo à Salvador e de Salvador à São Paulo, que eu espero que possam continuar.

Às professoras Adriana Kanzepolsky e Miriam Gárate, pela atenção que dedicaram à leitura dos primeiros passos da pesquisa e pelas sugestões e críticas preciosas que trouxeram no exame de qualificação.

À Yudith Rosenbaum, pelo saudoso grupo de estudo, que manteve a literatura perto de mim, quando eu ainda estava na História.

Aos amigos do programa de pós e sobretudo à Laura Sokolowicz e à Larissa Locoselli pela ajuda com a difícil revisão final e pelas longas conversas sobre o trabalho.

À Adela Stoppel, por ter me acompanhado, uma vez mais, nessa experiência da palavra.

Ao meu pai, Sergio, e à Dóris, pela torcida, mesmo de longe.

À Sonia, minha mãe, pela ajuda inestimável, pela tranquilidade e compreensão.

Ao Gil, que nadou comigo muitas braçadas nesse rio, com infinita paciência.

Ao Rafa, a quem dedico este trabalho, pelas histórias incríveis que descobrimos juntos todos os dias antes de dormir, ao longo de todo esse tempo.

Finalmente, agradeço de modo especial à Ana Cecília Olmos, minha orientadora, que com sua presença cuidadosa e constante me acompanhou nesse período de formação e soube me mostrar os caminhos que eu, às vezes sem saber, estava buscando.

Este trabalho contou com o apoio da Capes, durante parte do período em que foi realizada a pesquisa.

*Releyéndome, compruebo que, como de costumbre,
lo esencial no se ha dejado decir.*

Juan José Saer

RESUMO

Este trabalho objetiva percorrer a partir de *El río sin orillas* os núcleos irradiadores fundamentais da poética do escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), procurando analisar a matéria comum e as especificidades entre a escrita do ensaio e a prosa ficcional do autor. Publicado originalmente em 1991, *El río sin orillas* indaga sobre a história, a literatura e o imaginário cultural da sociedade argentina a partir de sua relação com o Rio da Prata.

Ao longo da leitura de *El río sin orillas*, propõe-se ainda promover um diálogo do texto com a tradição do ensaísmo hispano-americano e, mais precisamente, com uma tradição de textos que o próprio Saer põe em evidência ao valorizar o caráter inclassificável de algumas obras.

A partir destes objetivos principais, foram selecionados temas e questões que permitem analisar em *El río sin orillas* o deslocamento em dupla mão entre a escrita ensaística e a ficcional, bem como a tênue linha de fronteira que persiste entre os dois campos discursivos: o problema dos gêneros literários e a tradição das obras inclassificáveis; o entre-lugar estrangeiro; a literatura pensada pelo autor como uma *antropología especulativa*; a invenção do passado; a violência e a política; a criação da geografia singular da zona saeriana.

Palavras chave: literatura argentina contemporânea; ensaio literário; ensaio hispano-americano; gêneros literários; Juan José Saer.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es recorrer los núcleos irradiadores fundamentales de la poética del escritor Juan José Saer (1937-2005) a partir de la lectura de *El río sin orillas*, buscando analizar la materia común y las especificidades entre la escritura del ensayo y la prosa ficcional del autor. Publicado originalmente en 1991, *El río sin orillas* indaga sobre la historia, la literatura y el imaginario cultural de la sociedad argentina a partir de su relación con el Río de la Plata.

A lo largo de la lectura de *El río sin orilla*, se propone también establecer un diálogo entre el texto y la tradición del ensayo hispanoamericano, más precisamente, con una tradición de textos que el propio Saer pone en evidencia al valorizar el carácter inclasificable de algunas obras.

A partir de estos objetivos principales se seleccionaron algunos temas y cuestiones que permiten analizar en *El río sin orillas* el tránsito entre el ensayo y la ficción, así como la tenue línea de frontera que persiste entre los dos campos discursivos: el problema de los géneros literarios y la tradición de las obras inclasificables, el entre-lugar extranjero, la literatura pensada como una *antropología especulativa*, la invención del pasado, la violencia y la política, la creación de la geografía singular de la zona saeriana.

Palabras clave: literatura argentina contemporánea; ensayo literario; ensayo hispanoamericano; géneros literarios; Juan José Saer.

ABSTRACT

This thesis explores the fundamental irradiating nuclei of the poetics of the Argentine writer Juan José Saer (1937-2005) in the essay *El río sin orillas*, aiming to analyze the common aspects and specificities between the essay writing and fictional prose of the author. Originally published in 1991, *El río sin orillas* probes the history, literature and cultural imagination of Argentinian society through their relation with the River Plate.

Along our reading of *El río sin orillas*, we also propose to promote a dialogue with the Hispanic-American tradition of essay writing and, more precisely, with the tradition of writing that Saer himself reveals through his valorization of the unclassifiable character of certain texts.

In addition to these main goals, some themes and issues that allow us to analyze the two-way traffic between the author's essays and fictional prose – as well as the blurry boundary between these two discursive fields – have been selected: the problem of literary genres and the tradition of unclassifiable works; the “in between” space of the foreigner; the notion of literature in Saer as “speculative anthropology”; the invention of the past; violence and politics; and the creation of a singular geography of Saerian *zone*.

Keywords: Argentine contemporary literature; literary essay; Spanish American essay; literary genres; Juan José Saer.

SUMÁRIO

Introdução	p.10
Capítulo 1. <i>El río sin orillas</i> e a tradição das obras inclassificáveis	p.20
Capítulo 2. Entre a noite e o oceano – configurações do ensaísta em <i>El río sin orillas</i>	p.53
Capítulo 3. O escritor, o antropólogo e o sobrinho da onça	p.89
Capítulo 4. <i>La trampa pantanosa</i> – uma leitura das crônicas de Conquista em <i>El río sin orillas</i>	p.110
Capítulo 5. Tradição, política e violência no Rio da Prata	p.134
Capítulo 6. Mar de água, mar de terra – <i>El río sin orillas</i> como expansão da zona saeriana	p.155
Bibliografia	p.182

INTRODUÇÃO

Para um pintor como esse, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza, e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada.

Maurice Merleau-Ponty

A cena toda, por banal, é inesquecível e deliciosa: já é noite, faz calor, e os três amigos, Tomatis, Pichón Garay e Soldi, estão sentados à mesa no pátio de um bar na imortal Santa Fe saeriana. Em certo momento, Tomatis, sutil - mas nem tanto - adverte o garçom que os servia pela demora e pela altura do colarinho da cerveja. Pichón espera o garçom afastar-se para lançar a farpa ao amigo: “- Ignoraba tu insobornable purismo”. Tomatis responde com um pedaço quente de pizza na boca, que lhe dificulta a pronúncia: “- Toda cocha debe cher perfecta en chu hénero”. Essa conversa entre os personagens de *La Pesquisa*¹ tem o ritmo e a ironia fina que tornam inconfundíveis tantos dos diálogos do escritor argentino Juan José Saer. A resposta rápida à provocação do amigo e a pronúncia atrapalhada da fala de Tomatis tem um apelo imediato ao riso.

Para os leitores que têm em mente os longos ciclos narrativos que conectam os personagens saerianos de obra em obra, e toda a reflexão literária e metalinguística presente em seus livros, o chiste revela ainda outro nível de ironia, que se volta para a própria estrutura de *La pesquisa*: um romance que, a princípio, parece bem comportado nos parâmetros conhecidos do romance policial, mas que a todo o momento sofre investidas líricas e narrativas que abalam a leitura codificada desse subgênero, trazendo desafios inesperados para o leitor. *La pesquisa*, portanto, de certo ponto de vista, e felizmente, não é “perfecto en chu hénero”.

O trecho acima poderia ser projetado a toda a extensa obra de Saer, autor ainda pouco conhecido no Brasil. Seus primeiros livros começaram a ser publicados no país ao final dos

¹ SAER. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1991, p.134-5.

anos 90 e, até agora, seis de seus romances foram traduzidos ao português². Saer também esteve presente nas páginas do suplemento de cultura de um de nossos principais jornais, onde escrevia mensalmente³. Contudo, quando comparado a outros dois importantes escritores hispano-americanos contemporâneos, como Ricardo Piglia ou Roberto Bolaño, cujas obras já conquistaram reconhecida adesão entre os leitores brasileiros, parece evidente que a difusão de Saer no país é ainda bastante tímida, acompanhando tardiamente o lento reconhecimento que teve na própria Argentina e na Europa, e percorrendo aparentemente um caminho semelhante de irradiação, ao circular primeiro entre escritores e nos meios universitários de Letras, de onde sua obra se dá lentamente a conhecer.

Na Argentina, durante muito tempo os livros do autor circularam apenas entre um grupo bastante restrito de leitores amigos e em reduzidos círculos universitários. Quando publicados nos anos 60, seus primeiros textos pareceram inassimiláveis em um horizonte de recepção que absorvia mais facilmente os autores identificados às correntes telúrico-maravilhosas, à literatura fantástica platina, ou ainda à chamada literatura engajada, esta última difundida na Argentina pela Revista Contorno⁴. Sem parâmetros para compreender a singularidade de sua prosa, uma parte da reduzida crítica sobre Saer neste período procurou circunscrevê-lo a um estilo realista tradicional de viés regionalista. Contudo, a radicalização progressiva de alguns dos procedimentos já utilizados pelo autor em seus primeiros livros, tornaria evidente a forma singular com que ele questiona os padrões de representação realista, dialogando a partir do lugar específico que constrói em suas ficções com toda a tradição da literatura moderna. As reconhecidas influências literárias de Saer reúnem, por exemplo, autores como Proust, Faulkner, Kafka, Joyce, Beckett, Pavese, Guimarães Rosa, e os escritores do *Nouveau roman*, à sua tradição pessoal platina formada por Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Witold Gombrowicz, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Antonio Di Benedetto e o poeta Juan L. Ortiz.

Ao longo dos anos 70 e 80, o silêncio e incompreensão de parte da crítica e a própria

² As traduções brasileiras são as seguintes: *Ninguém nada nunca*. Trad. Bernardo de Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; *A pesquisa*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; *O enteado*. Trad. José Feres Sabino. São Paulo: Iluminuras, 2002; *A ocasião*. Trad. Ari Roitman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; *As nuvens*. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 2008 e *O grande*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

³ A *Folha de S. Paulo* publicava os artigos de Saer no caderno Mais!

⁴ GRAMUGLIO, María Teresa. El lugar de Saer. In: *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 2004, p.335. DALMARONI, Miguel. El largo camino del “silencio” al “consenso” – la recepción de Saer en la Argentina (1964-1987), p.627-637. In: SAER. *Glosa / El enteado* – edición crítica. PREMAT, Julio (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos / Córdoba: Alción Editora, 2010.

dificuldade de ampliação do número de leitores foi se firmando como uma das principais linhas de valoração da obra saeriana, em virtude da coerência com que o autor demonstrava conduzir seu projeto, alheio a negociações com o mercado e com o público⁵. Já em 1986, portanto duas décadas e meia após o lançamento de *En la zona* (1960), primeiro livro do autor, María Teresa Gramuglio previa que o efeito de novas leituras críticas dariam a Saer um novo lugar no sistema literário argentino, ampliando zonas de leitura e de influência. Se esta previsão se cumpriu, também é verdade que, apesar disso, seus textos sempre se mostraram refratários às formas mais ortodoxas de consagração institucional e mercadológica, como também advertia essa autora⁶.

Saer começou a publicar alguns poemas ainda bastante jovem, no jornal santafesino *El Litoral*, que publicaria também os contos reunidos mais tarde em *En la zona*. A partir de então, deu seguimento à sua obra com notável regularidade: são cinco livros de contos, doze romances, uma coletânea de poesias, três livros de ensaios críticos além do ensaio, chamemos assim, *El río sin orillas*. Em relação à obra narrativa, a fortuna crítica de Saer mapeou com algum consenso alguns ciclos fundamentais que ilustram um trajeto, ou uma cadência de escrita⁷. Ainda que correndo o risco de certo esquematismo, pode-se pensar uma primeira fase constituída pelos volumes de contos *En la zona* (1960) e *Palo y hueso* (1965) e pelos romances *Responso* (1964) e *La vuelta completa* (1966). A radicalização de experimentação formal caracterizaria o segundo ciclo, que se evidencia já a partir dos contos de *Unidad de lugar* (1967) e que continua nos romances *Cicatrices* (1969) e *El limonero real* (1974), aprofundando-se nos contos de *La mayor* (1976) e no romance *Nadie nada nunca* (1980). A partir daí, o romance *El entenado* (1983) constituiria um ponto de inflexão a partir do qual se poderia marcar uma terceira fase, na qual o autor deixa em segundo plano o trabalho mais radical com os procedimentos formais da fase anterior para aprofundar outro tipo de investigação: o mergulho no passado e a criação de matrizes simbólicas para as questões ontológicas que emanam da zona santafesina, como no caso de *El entenado* (1983), *La ocasión* (1986), *Las nubes* (1997) e também *El río sin orillas* (1991); a complexidade inigualável da trama espaço-temporal, no caso de *Glosa* (1985); a reinvenção do tema da incapacidade criativa em *Lo imborrable* (1992); a experiência com o gênero policial em

⁵ DALMARONI, op.cit.

⁶ GRAMUGLIO, op.cit., p.334.

⁷ Com uma ou outra variação, estes ciclos foram estabelecidos com base nos comentários de RIERA, G. *Littoral of the letter*. Lewisburg: Bucknell University Presses, 2006, p.28; STERN, Mirta. Prólogo. In: SAER. *El limonero real*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981, p.II; DALMARONI Miguel e MERBILHAÁ, Margarita. "Un azar convertido en don" - Juan José Saer y el relato de la percepción. In: JITRIK, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, v.11. Buenos Aires: Emecé, 1999, p.334; PREMAT, Julio. Saer, nota y sinfonía. In: *Crítica Cultural=Cultural critique*, v.5, nº2, dez. 2010, p.120.

La pesquisa (1995); a quebra da “unidade de lugar” nos contos de *Lugar* (2000); a ambição polifônica de notável abrangência de *La grande* (2005)⁸.

Apesar da profusão da obra e da permanente experimentação das formas narrativas, alguns núcleos irradiadores permaneceram centrais na configuração de sua poética ao longo de toda a trajetória do autor, o que lhe confere forte sentido de coesão interna e anuncia a aspiração saeriana da “obra única”⁹.

Para começar a mapear tais núcleos poéticos fundamentais, vale a pena percorrer alguns dados biográficos do autor, o que não deixa de ser paradoxal, neste caso, já que Saer foi construindo sua figura de escritor apagando progressivamente os rastros de sua presença¹⁰. Se Juan L. Ortiz, poeta entrerriano a quem Saer nutria confessa admiração, dedicou escassa página e meia à sua autobiografia, Saer, por sua vez, reúne em apenas um parágrafo o que deveriam ser os dados relevantes de sua vida de autor, intitulado com aparente desprezo “una concesión pedagógica”¹¹.

Dicho esto, 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.

Antes que um registro autobiográfico, talvez seja mais preciso ver nesse breve parágrafo uma “autocartografia” de autor. Note-se que todos os dados sublinhados por Saer são referências espaciais que vão configurando, ao longo de uma cronologia, um lugar singular para ser escritor: o deslocamento original dos pais sírios; o nascimento em Serodino e os traslados a

⁸ Note-se que, a não ser por *Nadie nada nunca*, que pode ser incluído seguramente no ciclo de experimentação formal mais radical da obra saeriana, e que foi traduzido pelo escritor Bernardo de Carvalho, todos os demais romances traduzidos no Brasil são de obras que apresentam uma cadência narrativa mais fluida, da última fase do autor. Arrisco dizer que boa parte do que há de melhor de Saer ainda está por ser traduzido. Para este trabalho foram utilizadas as seguintes edições dos contos e romances: *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006; *La vuelta completa*. Rosario: Ed. Biblioteca Polpular Constancio C. Vigil, 1966; *Responso*. Buenos Aires: Planeta, 1998; *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003; *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002; *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004; *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004; *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010; *La ocasión*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997; *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003; *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997; *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005; *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

⁹ SPERANZA, Graciela. Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia. In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (comp.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Universidad de Pittsburgh, 2004, p.32. p.29-40.

¹⁰ PREMAT, Julio. Saer: un escritor del lugar. In: *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: FCE, 2009.

¹¹ SAER, Razones. In: *Crítica Cultural=Cultural critique*, v.5, nº2, dez. 2010, p.20. Originalmente publicado em *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia, 1986.

Santa Fe e Colastiné Norte, sempre no litoral argentino; a mudança para Paris.

Tem-se já por esse indício um dos elementos mais relevantes para a compreensão da obra saeriana - a escrita de um lugar e a partir de um lugar - projeto que pode ser visto retrospectivamente desde a publicação de seu primeiro livro *En la zona*, em 1960. As constantes evasivas e as referências tímidas dadas pelo autor em entrevistas e artigos críticos a respeito de sua biografia, tem como contrapartida em seus romances e contos o desenho de um universo literário próprio, que mescla os elementos fundamentais de sua ficção (a *zona* e um núcleo fundamental de personagens leitores e escritores que por ela transitam) a referências extratextuais nunca explicitadas (a cidade de Santa Fe e arredores, e o grupo geracional de intelectuais santafesinos e rosarinos com quem se articulou ao longo dos anos 50 e 60). Tais referências, contudo, permanecerão sempre subordinadas ao meio ficcional criado pelo autor, que faz dessa *zona* um lugar específico de leitura e escrita que conecta uma tradição local à literatura universal.

Outro dado de enormes consequências na cartografia literária de Saer é sua viagem à França. Partindo com uma bolsa para estudar o *Nouveau roman*, apenas um mês e meio após o maio de 68, ele acabou por estabelecer-se definitivamente em Paris como escritor e professor de literatura, até sua morte, em 11 de junho de 2005¹². O traslado à Europa, comum a diversas gerações de escritores argentinos em distintos contextos, tem a peculiaridade, nesse caso, de traçar uma trajetória que passa ao largo da escala quase obrigatória aos escritores das províncias, de um período de reconhecimento no ambiente literário portenho antes da partida ao exterior. A travessia atlântica mostrou-se fundamental para a matéria literária do autor, mote explorado narrativamente nas conversas e situações que conectam e distanciam personagens de um e de outro lado do oceano, flutuação entre dois mundos que favorece o estranhamento do que se apresenta como o mais próximo e familiar, o lugar natal.

Em Saer, a criação da geografia particular da zona santafesina articula-se a um movimento de interrogação insistente e sempre recomeçado a respeito do que se anuncia como real. A exacerbação dos procedimentos característicos do romance realista (por meio da busca de descrição exaustiva do que é captado pelos sentidos; da fragmentação de cada ato em unidades cada vez menores; da condensação temporal; da repetição de cenas e situações), parece anunciar em Saer uma pretensão de totalidade, mas manifesta simultanea e reiteradamente sua

¹² Cronología. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entonado* - edición crítica. Colección Archivos, n.61. PREMAT, Julio (coord.). Poitiers: CRLA - Archivos / Córdoba: Alción Editora, 2010, p.457-472.

condenação ao fracasso.

Mobilizados pela incerteza, os relatos dão volta sobre si mesmos, avançando por questionamentos radicais a respeito de qualquer empresa de conhecimento, sempre sujeita à precariedade das percepções de um sujeito, às quais se sobrepõe a precariedade da própria linguagem e os mecanismos inexplicáveis e surpreendentes da recordação. Uma das marcas de estilo mais evidentes do autor são seus longos e densos parágrafos, que podem alcançar várias páginas, em digressões que mesclam indissolivelmente a reflexão filosófica e a contemplação poética à matéria narrativa, desafiando o leitor a enfrentar certa obscuridade e a percorrer um caminho lento e tortuoso por entre a selva da língua¹³. Para além de uma questão de estilo, a complexidade das formas (no tecido do texto e na estrutura dos relatos) corresponde à busca do narrador em enfrentar-se com a opacidade das coisas, sempre inacessíveis em si mesmas.

A investigação do real realizada em sua literatura exige assim, permanentemente, a criação de formas novas, que transgridam as limitações impostas pelo uso pragmático da linguagem e pelas noções tradicionais de gêneros literários, o que nos aproxima da cena apresentada na abertura desta introdução e à definição dos objetivos deste trabalho.

O questionamento dos gêneros literários enquanto modelos naturalizados de escrita é já uma herança da qual o escritor contemporâneo está ciente desde a primeira linha que escreve, seguindo a trilha aberta por Mallarmé, Proust, Joyce, e tantos outros que romperam definitivamente os limites entre prosa, poesia, ensaio e reflexões teóricas e filosóficas sobre o fazer textual e a linguagem. Sendo assim, ao crítico torna-se interessante perceber como cada escritor desestabiliza as expectativas de leitura que os gêneros ainda representam e forja uma obra singular, inventando novos horizontes de escrita, sempre provisórios¹⁴.

Em seus ensaios críticos Saer manifestou reiteradamente sua preocupação contra a “tirania do gênero”, que limita as possibilidades de criação. Em “La narración-objeto”, por exemplo, o autor afirma que quanto maior a singularidade do relato, conquistada pela maneira única com que nele se organizam os elementos particulares, afastando-o dos marcos convencionais das normas da linguagem e dos gêneros, maior a possibilidade de tal relato alcançar o estatuto de obra de arte, de uma “narración-objeto que se basta a sí misma” e cujos parâmetros são dados por seus próprios princípios de construção¹⁵. Tornam-se objetos de leitura

¹³ SAER. Narrathon. In: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p.147-9 e 150.

¹⁴ CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

¹⁵ SAER. In: La narración-objeto. In: *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999, p.26.

que sobrevivem ao tempo e que são capazes de sensibilizar outras particularidades muito diversas histórica, cultural e psicologicamente, os leitores. Textos, ao contrário, que submetem totalmente o tecido das figurações particulares às invariâncias da linguagem e dos gêneros, empobrecem o relato, que se transforma em mais um produto de consumo, conclui Saer¹⁶.

Se no plano de sua obra ficcional, a busca por formas inéditas gerou um movimento inesgotável de experimentação, de que modo essa disposição se realiza *El río sin orillas*¹⁷, livro que desafia os limites já bastante flexíveis do ensaio? Publicado originalmente em 1991, *El río sin orillas* indaga sobre a história, a literatura e o imaginário cultural da sociedade argentina a partir de sua relação com a imensa bacia do Rio da Prata. Trata-se, segundo Saer, de um “tratado imaginário”, um híbrido sem gênero definido. Se o autor assim o denomina, por que nos inclinamos a lê-lo como um ensaio? O que o diferencia da prosa ficcional do autor?

Em princípio, como adverte Pierre Glaudes, tendemos espontaneamente a colocar o ensaio, de um modo geral, entre os textos de não-ficção, apesar da forma aberta, intuitiva e errante que o diferencia dos discursos científicos. Sabemos que a escrita do ensaio flerta constantemente com a ficção de diversos modos e que, de outro lado, a escrita do romance há tempos incorpora longas sequências de inspiração ensaística. Mas, apesar de porosa e flexível, persiste uma linha que distingue as duas instâncias da escrita, já que o ensaio não institui um universo fictício da mesma natureza que o de um romance ou de um texto dramático, e nem mesmo propõe ao leitor um mesmo pacto ficcional¹⁸. Daí, podemos desdobrar diversas questões. Como entender essa fronteira entre a ficção e o ensaio? É possível pensar uma noção de gênero que nos permita entender as especificidades desses regimes de discurso sem aprisioná-los em formas pré-determinadas e sem deter o fluxo que existe de um a outro?

Por meio dessas perguntas foi definido o principal objetivo desta tese: percorrer a partir de *El río sin orillas* os núcleos irradiadores fundamentais da poética de Saer, analisando o livro em diálogo com o conjunto da obra ficcional do autor, mas iluminando também sua especificidade irredutível, que o instala em um lugar impreciso que não é o da ficção, mesmo quando o autor resiste a apresentá-lo como um ensaio.

Menos do que a proposta de uma chave de interpretação para *El río sin orillas*, esse objetivo configura-se como um modo de leitura colocado em movimento, que permite um deslocamento bastante livre entre o ensaio e os textos ficcionais de Saer, a partir da seleção de

¹⁶ Idem ibidem, p. 28

¹⁷ SAER. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. Editado originalmente pela Alianza editorial em 1991.

¹⁸ GLAUDES, Pierre. Introduction. In: *L'Essai: metamorphoses d'un genre*, op.cit., p.XVII e p.XXIII.

alguns temas e questões que sobressaíram da leitura: o problema dos gêneros literários e a tradição das obras inclassificáveis; o entre-lugar estrangeiro; a concepção de literatura do autor como uma *antropologia especulativa*; a invenção do passado; a violência e a política; a criação da geografia singular da *zona saeriana*.

Para esse diálogo entre ensaio e ficção, selecionei, dentre a obra de Saer, alguns de seus contos, que infelizmente permanecem inéditos em traduções brasileiras, tal como *El río sin orillas*. A escolha desses relatos não se dá apenas porque estes permanecem menos explorados pela crítica do que seus romances - o que não seria verdade para todos os contos escolhidos neste projeto - mas também porque permitem estabelecer o diálogo entre o ensaio e a ficção sem perder de vista o foco principal do trabalho, *El río sin orillas*.

Há ainda um segundo objetivo importante que norteou este trabalho. Mesmo quando evita uma classificação para seu livro, Saer dialoga inevitavelmente com uma tradição de escritores latino-americanos que, desde o século XIX, buscaram no ensaio uma forma de evidenciar questões de identidade, debates sobre a valorização de aspectos culturais específicos, sobre a literatura e reflexões sobre a condição singular do intelectual latino-americano, entre outros temas. Proponho, portanto, que ao longo da leitura de *El río sin orillas* seja possível estabelecer um diálogo do texto não só no interior do conjunto da obra do autor, mas também com a tradição do ensaísmo hispano-americano e, mais precisamente, com uma tradição de textos que o próprio Saer põe em evidência ao valorizar o caráter inclassificável de algumas obras.

O trabalho poderia ser dividido em duas partes principais. A primeira delas seria formada pela reunião dos dois primeiros capítulos, bastante interligados entre si. A segunda parte seria formada pelos quatro capítulos seguintes, que guardam certa coerência interna, reunidos por um caminho percorrido em *El río sin orillas*, mas que podem ser lidos de maneira independente.

No primeiro capítulo, especificamente, procuro tornar produtiva para o presente trabalho a questão do gênero em *El río sin orillas*, desenvolvendo-a contudo sem almejar aprisionar o texto em fronteiras pré-determinadas, o que seria incoerente com a concepção de literatura de Saer e com as noções contemporâneas de gêneros literários.

A questão do gênero é trabalhada no segundo capítulo sob o ponto de vista do lugar de enunciação no ensaio, singularizado por uma voz subjetiva que emerge sem as mediações das personagens e do narrador dos textos ficcionais de Saer. A oscilação de perspectiva, tendo em

vista sobretudo o eixo Europa – América, desenhada pela voz do ensaísta em *El río sin orillas*, permite aproximar o texto a uma tradição ensaística recortada a partir da noção de “entre-lugar” do escritor latino-americano, de Silviano Santiago. Por outro lado, essa noção permite explorar a porosidade das fronteiras entre a escrita do ensaio e a prosa de ficção de Saer, o que será feito a partir da leitura do conto “En línea”.

O terceiro capítulo configura-se como um texto mais apartado do conjunto deste trabalho, mas que pode ter interesse ao ser projetado sobre os demais capítulos. Nele, exploro a ideia de que *El río sin orillas* pode ser lido como parte do projeto literário de Saer, pensado como uma *antropología especulativa*, expressão forjada por ele para definir a ficção. Para desenvolver essa metáfora antropológica, arrisco-me pensar algumas intersecções entre os campos discursivos da antropologia e da literatura, de modo a buscar mais elementos para refletir sobre a concepção saeriana de escrita e linguagem.

No quarto capítulo, analizo a leitura das crônicas de Conquista presente no capítulo “Verano” de *El río sin orillas*, das quais o ensaísta faz emergir as questões nucleares da investigação antropológica que orienta seu projeto literário. Nesse sentido, *El río sin orillas* pode ser aproximado a outros textos ficcionais do autor, como o conto “Paramnesia”. Por outro lado, apesar da matéria comum que reúne a escrita ensaística e a ficcional, a análise das crônicas de Conquista em *El río sin orillas* permite também explorar a linha tênue, flexível mas liminar que as diferencia.

A especificidade da escrita do ensaio ficará mais evidente no quinto capítulo, em que analiso o capítulo “Invierno” como um contraponto ao tecido poético-narrativo que predomina no restante de *El río sin orillas*, o que não deixa de causar certa estranheza ao leitor. Em “Invierno”, a história da formação da sociedade argentina bem como a história recente do país são revistos pelo ensaísta a partir de sua posição específica no campo político argentino. A leitura de “Invierno” será contrastada com os contos “El camino de la costa”, e os argumentos “Me llamo Pichón Garay” e “Amigos” de modo a evidenciar-se a diferença de tratamentos na ficção e nesse capítulo do *topos* da violência e da política na obra do autor.

No sexto e último capítulo, proponho a leitura de *El río sin orillas* como parte integrante do projeto mais amplo de configuração de um lugar, a *zona* e seus arredores, tão central na poética de Saer. Percorro paisagens trabalhadas no livro e no conto “La tardecita”, procurando evidenciar esse núcleo comum de preocupações que o ensaísta pode compartilhar com o escritor de ficção, mas a partir de um lugar específico de enunciação. Além disso, a criação da

geografia saeriana pode ser vista em diálogo à imaginação territorial tão presente na tradição literária argentina, mas sublinhando a perspectiva singular de Saer, sobretudo no ponto de chegada do ensaísta no capítulo “Primavera” em *El río sin orillas*.

CAPÍTULO 1

EL RÍO SIN ORILLAS E A TRADIÇÃO DAS OBRAS INCLASSIFICÁVEIS

É o único livro do mundo em sua espécie, é um projeto desordenado e extravagante.
Montaigne

Para um observador postado à beira de um rio, a visão da margem oposta tranquiliza e descansa o olhar, completando a ideia, o arquétipo da noção de rio. Cumpre-se uma expectativa. Com o Rio da Prata, contudo, não se passa o mesmo. Um observador que de uma das margens lança a vista ao outro lado se dá conta de que falta esse elemento fundamental à configuração dos rios: a margem oposta. Se na maioria dos grandes rios da região as duas margens são visíveis durante a maior parte de seu transcurso, o que faz com que a “forma” ou a “ideia” clássica de rio se mantenha intacta na imaginação, com o Rio da Prata “esa familiaridad desaparece, y tendemos a representárnoslo *sin forma precisa* tendiendo vagamente a lo circular”¹⁹.

As considerações acima foram extraídas de uma passagem da parte inicial de *El río sin orillas*. Nela, a própria imagem do Prata, escapando aos padrões de reconhecimento formados pela maioria dos rios, parece encarnar a fluidez da forma que o ensaísta pretende ressaltar em seu relato. Da mesma forma como os primeiros viajantes e cronistas expressaram certo desconcerto ao navegarem nas águas desse “mar doce” sem forma precisa, também o leitor de *El río sin orillas* estará tentado a perguntar-se a respeito do livro que tem em mãos. No presente capítulo desenvolvo, portanto, a primeira questão que se apresentou quando propus a leitura de *El río sin orillas* em diálogo com uma determinada tradição de ensaios latino-americanos. Afinal, *El río sin orillas* é um ensaio?

Em nenhum momento do texto a designação ensaio é assumida explicitamente, antes, pelo contrário, é negada pelo autor, como veremos em detalhe. No entanto, seria um erro procurar responder a essa questão buscando estabelecer uma definição *a priori* de ensaio como

¹⁹ SAER. *El río sin orillas*, p.29, grifo meu.

critério. No fundo, estamos diante do antigo debate a respeito da teoria e da história dos gêneros literários.

Teremos oportunidade de analisar com mais calma essa questão, mas adianto aqui que ao invés de buscar definições muito rigorosas, optei pelo caminho proposto por Walter Mignolo. Diz ele que “no debemos olvidar que las definiciones detienen el movimiento y fijan estructuras, en tanto que la noción de marcos discursivos nos permite mayor libertad para capturar los criterios siempre móviles mediante los cuales se conciben tanto lo literario como el ensayo”²⁰. Na primeira parte do capítulo, portanto, procuro esboçar alguns desses contornos móveis e marcos discursivos que me permitiram conceber parâmetros aproximativos para realizar a leitura que proponho. Nesse sentido, inspiro-me também no argumento de Alberto Giordano quando afirma que a determinação de um texto como ensaio depende de um ensaio de leitura que o leia como tal²¹. Tal afirmação pode ser entendida tanto no sentido de buscar marcas inerentes ao texto, sem as quais qualquer atribuição pareceria aleatória, quanto no sentido de promover o diálogo com uma rede de textos que configuram uma história do gênero em determinado contexto recortado pelo crítico.

Mesmo a partir dessa aproximação teórica e histórica inicial, contudo, a questão sobre a pertinência ou não de ler *El río sin orillas* como ensaio não fica ainda resolvida, dada a recusa do autor em classificar o livro como tal. Analisarei essa recusa a partir de duas ordens de problemas: do significado da transgressão das fronteiras entre os gêneros literários para Saer, e da busca do autor em configurar uma tradição específica de textos a partir da qual inserir sua própria obra.

Ao final deste capítulo ver-se-á que não seria possível nem desejável dar uma resposta definitiva à questão inicial, mas ao reformulá-la e desenvolvê-la espero dar alguns passos no sentido de torná-la produtiva para o desenvolvimento do trabalho.

O ensaio como forma

Ao propor os objetivos deste trabalho não há como não dialogar com uma vasta tradição de estudos que se tem debruçado sobre o gênero ensaio, procurando compor balizas para a leitura, ainda que um dos traços mais característicos do gênero seja seu caráter aberto,

²⁰ MIGNOLO, Walter. Discurso ensayístico y tipología textual. In: LÉVY & LOVELUCK (eds.) *Símpoio El ensayo hispanoamericano*. South Carolina: University of South Carolina, 1984 op.cit, p.49

²¹ GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo - de Borges a Piglia*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2005, p.225

incompleto e fragmentário, resistente a definições estreitas e rigorosas. Como certo tipo de capacidade discursiva, o ensaio excede à sua forma comunicativa e, ao constituir-se, produz articulações inéditas de idéias e escrita, em uma composição que pode flertar com a poesia, com o teatro, com a narração, com o discurso filosófico ou com a comunicação científica, mas sem subsumir-se a nenhum deles²².

A diversidade dos adjetivos que muitas vezes formam par com *ensaio* evidenciam a versatilidade que lhe é própria: ensaio filosófico, ensaio científico, ensaio polêmico, ensaio literário, ensaio didático, ensaio autobiográfico, ensaio poético, ensaio aforístico, ensaio onírico etc. Alguns estudos classificatórios tem ajudado a promover alguns guias importantes de leitura entre textos tão diversos²³, mas ainda que úteis tais tentativas mostram-se insuficientes, como duas ou três placas a sinalizar caminhos que se desdobram em muitos outros à medida que se caminha por eles. Uma taxonomia mais detalhada nos levaria a uma borgeana enciclopédia chinesa do ensaio.

O ensaio não pode ser circunscrito, portanto, a nenhum domínio cultural específico e nem a uma estrutura formal que o identifique *a priori*. Starobinski vê o ensaio como o gênero literário livre por excelência – cada ensaio escolhe seus objetos, inventa sua linguagem e seus métodos²⁴. A recorrência com que Montaigne sublinha a forma desmedida e tumultuosa de sua marchetaria mal colada e o andar confuso e cambaleante com que busca acompanhar seus variados objetos, dá mostra da consciência de novidade que o autor dos *Ensaio*s sabia estar trazendo aos leitores de seu tempo²⁵.

O único sargento de tropa que tenho para organizar minhas peças é o acaso. À medida que meus devaneios se apresentam, vou amontoando-os; ora eles se precipitam em bando, ora se arrastam em fila. Quero que vejam meu andamento natural e habitual, tão descontraído como é²⁶.

Sugere-se assim a emergência de um pensamento errante que se constitui simultaneamente à própria escrita, e na medida em que se escreve. Essa marca acabou por configurar uma das mais poderosas convenções do gênero, o que não nos deve fazer esquecer

²² KAMINSKY, G. El alma y las formas del ensayo. In: *Escrituras interferidas*. Buenos Aires: Paidós: 2000, p. 195.

²³ Como a diferenciação tipológica que estabelece Marc Angenot entre ensaio diagnóstico e ensaio meditativo. ANGENOT, Marc. Remarques sur l'essai littéraire. In: DUMONT, François. *Approches de l'essai – anthologie*. Québec: Editions Nota bene, 2003, p. 137-157.

²⁴ STAROBINSKI, Jean. ¿Es posible definir el ensayo? In: Cuadernos hispanoamericanos, 1998.

²⁵ MONTAIGNE. *Os ensaios* v.II. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.81 e v.III, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.27, 267, 315.

²⁶ MONTAIGNE. Op.cit. v.II, p.116.

que estamos diante de certa simulação, mas ainda enquanto tal, e por isso mesmo, deve ser levada em consideração²⁷. Além disso, a forma singular com que o sujeito interrogante anuncia-se e mescla-se aos seus temas configuram em Montaigne outra das marcas fundamentais de nascimento do ensaio²⁸.

Além da forma aberta, flexível e da variedade dos temas, também o tom pode oscilar infinitamente: a circunspecção mais acadêmica, a indignação veemente, o fluir da conversação boêmia, a meditação²⁹.

O ensaio é assim um tipo discursivo que pode flutuar em distintos horizontes de investigação filosófica, em situações históricas diversas, a partir de distintas concepções e valores sobre o literário e a arte ou em contextos disciplinares ou extra-disciplinares muito variados. Se desde seu surgimento até meados do século XVIII predominaram as correntes de investigação hermenêuticas mais livres (como em Montaigne) ou de investigação filosófica formal (como em Bacon e Locke), no séc.XIX a vertente política do ensaio torna-se uma das formas privilegiadas de expressão dos ideais do programa liberal em sua oposição ao pensamento conservador herdeiro do Antigo Regime. Na América Latina, tal vertente irá desdobrar-se fundamentalmente nos ensaios de interpretação sobre as identidades nacionais dos Estados recém-criados no período pós-independência, como veremos mais detalhadamente em outro momento. O desenvolvimento espetacular do ensaio latino-americano é bastante consensual entre os críticos e o prestígio precoce alcançado pelo gênero no continente pode ser medido pelo número expressivo de intelectuais, escritores e políticos que se dedicaram a escrevê-lo já a partir das primeiras décadas do século XIX³⁰.

Muitas das questões exploradas pela escrita do ensaio nesse período permanecem como demandas do século XX, mas a elas se somarão novas perguntas, decorrentes da crescente especialização dos campos do saber e da criação artística; dos novos paradigmas epistemológicos surgidos então (os desdobramentos do marxismo, da psicanálise e da linguística); e muito fortemente das grandes descobertas dos problemas da linguagem. Segundo Weinberg, a paulatina formalização das ciências sociais, a consolidação do paradigma linguístico e a

²⁷ COLOMBI, Betariz. Representaciones del ensayista., In: *Cuadernos de reciénvenido - publicação do programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*. - Departamento de Letras Modernas - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. Nº19 (2004) - São Paulo: Humanitas, 2004, p.6.

²⁸ A questão fundamental da enunciação subjetiva na escrita ensaística será trabalhada no próximo capítulo.

²⁹ GLAUDES, Pierre. Introduction. In: GLAUDES, Pierre (org.). *L'Essai: métamorphoses d'un genre*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002, p.I.

³⁰ LAGMANOVICH, D. Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano. In: LÉVY & LOVELUCK (eds.). *Simposio El ensayo hispanoamericano*, South Carolina, University of South Carolina, 1984, p.13.

redefinição da tarefa interpretativa deram lugar à superação do discurso positivista, favorecendo o desdobramento da prosa ensaística em novas formas: no ensaio de divulgação que se dirige ao grande público, sobretudo por meio dos jornais; no ensaio de criação que se aproximará cada vez mais da poesia, da música, das artes plásticas e do romance. Ao mesmo tempo, ao longo do século XX o ensaio de interpretação de realidades singulares (como a latino-americana, por exemplo) se consolida ainda mais pelo questionamento de sentidos que se podem fazer por meio da linguagem. Finalmente, o ensaio conquistará legitimidade enquanto forma discursiva de muitas correntes do pensamento filosófico e sociológico contemporâneos³¹.

Neste último âmbito, os textos de Luckács e Adorno aprofundam as reflexões sobre o gênero e tornam-se clássicas nos trabalhos sobre o ensaio e por isso proponho que nos detenhamos brevemente sobre eles. Para Lukács³², o ensaio deve ser entendido como uma forma artística, que tem em comum com a obra de arte a preocupação com a forma, ainda que para ser apreendido em sua especificidade não se devam apagar os limites que o diferenciariam dos outros gêneros artísticos. Ele destaca como elemento de fundamental importância a ironia presente no ensaio, que consiste em propor questões fundamentais à vida, mas em um tom como se tratasse apenas de livros ou imagens: todo gesto com que a escritura do ensaio pode lançar-se às questões fundamentais da vida se perderia se não sublinhasse ironicamente sua própria insuficiência³³. Daí a modéstia orgulhosa com que Montaigne funda o gênero batizando-o *ensaio*.

El ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último; se trata sólo de explicaciones de las poesías de otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer. Pero se sume en esa pequeñez irónicamente, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto a la vida, y la subraya con modestia irónica.³⁴

Para Lukács, é essa irônica modéstia que garante a liberdade do ensaio, já que o ensaísta pode se lançar às questões fundamentais da vida na medida em que ressalta ironicamente sua própria insuficiência³⁵. Este traço também é destacado pelo autor em sua teoria do romance, segundo a qual é a ironia mesma que configura o caráter moderno do romance, ao projetar-se

³¹ WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. México: UNAM, 2006, p.288-9.

³² LUKÁCS, Georg. Sobre la esencia y forma del ensayo. In: *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1970.

³³ Idem Ibidem, p. 26, p. 23-4.

³⁴ Idem Ibidem, p.27.

³⁵ idem ibidem, p.23-4

sobre a ação do herói romanesco buscando um sentido de totalidade que já não existe ao homem contemporâneo, e sobre a própria sabedoria do sujeito criador, obrigado a encarar a futilidade da batalha vã que empreende contra a realidade³⁶. Nesse sentido, poderíamos reconhecer no ensaísta um herói romanesco *avant la lettre*.

Adorno, diferentemente de Lukács, discorda da assimilação do ensaio no interior do campo das artes. Para ele, em comum com a arte, o ensaio apresenta a preocupação com a forma, mas isso não bastaria para borrar as fronteiras entre ambos. Lukács admitia que o ensaio poderia trabalhar com conceitos, reordenando-os de modo novo, mas não almejava como objetivo do ensaio a definição de conceitos à maneira do que ele via como a “perfeição gelada e definitiva da filosofia”³⁷. Adorno parece justamente interessado em questionar essa “perfeição gelada”, manifestação do malogro da *Aufklärung* na Alemanha, afirmando o ensaio como uma forma legítima do fazer filosófico, por operar com conceitos e por aproximar-se de modo singular à teoria, ainda que pondo em crise os limites da racionalidade moderna. Alguns dos contrastes estabelecidos por Adorno confrontando o ensaio com as ciências e a teoria “organizadas” talvez já não ressoem com tanta contundência já que, em grande medida, as Ciências Humanas há muito questionam a confiança no paradigma cientificista que predominava antes das grandes catástrofes do século XX. Ainda assim, o texto de Adorno continua dos mais sugestivos para pensar o ensaio. Tal como Lukács, ele acentua a irônica modéstia com que o ensaísta sublinha sua pequenez diante da vida, acolhendo o caráter transitório inerente aos conceitos, operados em sua historicidade.

Ainda segundo Adorno, o ensaio recusa-se a definir seus conceitos *a priori*: sendo essencialmente linguagem, os conceitos só se tornam mais precisos “pelas relações que engendram entre si” e por isso a exposição é tão importante para o ensaio. A fecundidade do pensamento no ensaio mostra-se pela densidade da tecitura que se forma dos múltiplos sentidos em que avança o pensamento³⁸. O autor toma como contraponto as regras estabelecidas pelo *Discurso do Método*, de Descartes, mostrando como o ensaio recusa a análise sistemática “por

³⁶ *Teoria do romance*, p.75 e 87. Daí talvez seja interessante pensar por que, ao buscar destacar a especificidade do ensaio em relação às outras artes, Lukács tenha estabelecido o contraste sobretudo em relação à poesia e não em relação ao romance, que ocuparia o centro de suas indagações teóricas poucos anos depois. Levando em consideração o elemento de ironia, tal como a entende o autor, ensaio e romance estariam aparentados. Seguindo a preocupação de Lukács, de buscar a especificidade do ensaio, seria interessante contrastar a ironia do narrador do romance e a ironia do ensaísta. Em que se aproximam? Em que se distanciam? Tais perguntas são muito pertinentes para a leitura de *El río sin orillas*.

³⁷ LUKÁCS, Sobre la esencia y forma del ensayo. Op.cit, p. 15

³⁸ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003, p.30

partes” e a condução gradual do pensamento das questões mais simples às mais complexas. Além disso, o ensaio não deve apresentar-se como se pretendesse alcançar uma enumeração completa e revisões gerais de seu objeto, como se nada mais ficasse por ser dito. Ao contrário, sua própria relativização é inerente à forma e o ensaio reflete a todo instante sobre si mesmo, não apenas em relação ao pensamento estabelecido, mas também em sua relação com a retórica e seus aspectos comunicativos³⁹. Nesse mesmo sentido, diz Horacio González que “este género muestra su validez hablando en primer lugar de sí mismo” e que o ensaísta não pode escrever sobre nenhum problema “si ese escribir no se constituye también en problema”⁴⁰.

O pensamento fragmentado expresso no ensaio, ainda segundo Adorno, que reflete o fragmentário da própria realidade, avança por tentativas, tateando, experimentando a partir das condições geradas pelo ato de escrever. Apesar da intuição contingente que o move, a unidade do ensaio é alcançada formalmente pelo percurso realizado no texto pelo ensaísta, que faz de si mesmo o palco de uma experiência intelectual⁴¹. Recusando uma busca pelo primordial, o ensaio apegase a outros textos, que lhe garantem um chão. Esse chão, contudo, será também provisório e instável já que os textos são submetidos à tendência crítica do ensaio, que abala “a aparência ideológica” pela qual se manifesta a cultura como algo natural⁴². Daí também o caráter herético do ensaio que torna visível o que a ortodoxia do pensamento pretenderia manter invisível, conclui Adorno.

Também Sartre dedicou-se a mapear a história desse gênero desde as origens do pensamento moderno até seu impasse na cultura contemporânea, mencionado em seu artigo sobre o ensaio martírio de Bataille⁴³. Mesmo que de uma perspectiva distinta e mais difusa em seus textos, Sartre aproxima-se do diagnóstico adorniano ao sublinhar a dificuldade de expressão ensaística na cultura francesa de seu tempo ainda confiante do triunfo da razão iluminista. Tanto em Adorno como em Sartre, salienta Bento Prado Jr., por trás da visão histórico-crítica do gênero subjaz *uma crítica do mundo presente*, traço que se apresenta igualmente como fundamental do ensaio. O mesmo autor aproxima-os também no sentido de que ambos situam o ensaio “entre o conceito e a intuição poética, privilegiando sua função mediadora, dando-lhe um lugar semelhante ao que Kant atribuía à imaginação transcendental

³⁹ Idem ibidem, p.34 e p.44

⁴⁰ GONZÁLEZ, Horacio. Elogio del ensayo. In: *Babel – revista del libro*, nº18, Buenos Aires, agosto de 1990, p.29.

⁴¹ ADORNO, op.cit. p.34-5 e p.30. Já Montaigne se perguntava: “Quão amiúde e talvez tolamente já ampliei meu livro fazendo-o falar sobre si?”. MONTAIGNE. *Os ensaios*, v. III, op.cit, p.429.

⁴² ADORNO, op.cit., p.40

⁴³ SARTRE, Jean Paul. Um novo místico. In: *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.153

que permite o comércio entre o entendimento e a sensibilidade”. Sem a função mediadora do ensaio o conceito é vazio e cega a intuição, diz Prado Jr. parafraseando Kant⁴⁴.

Sartre buscava também por meio de seus ensaios um questionamento radical de certa concepção separatista dos gêneros literários, não no sentido de confundir a filosofia e a literatura, mas sim no sentido de abrir um caminho entre uma filosofia que fosse capaz de exprimir uma experiência mais concreta e uma literatura que permitisse ver melhor o mundo presente⁴⁵. Para um autor que dizia que o verdadeiro pensamento pensa contra si mesmo, o ensaio mostrou-se um canal privilegiado de expressão das interrogações surgidas no campo cruzado pela filosofia e a literatura.

Mas para pensar outros desdobramentos importantes do ensaio no decorrer do século XX e para que nos acerquemos mais do tema deste trabalho, precisamos percorrer autores que nos ajudem a ampliar os parâmetros do gênero para além da tradição de matriz filosófica, ainda que no caso do ensaio tais definições de campo tenham sempre algo de arbitrário. Walter Mignolo, novamente, ao buscar diferenciar algumas constelações de escritos ensaísticos conforme o universo de problemas que abordam e a forma que apresentam, identifica um grupo de textos que ele denomina *ensaios literários*. Ele adverte que muitos dos ensaios assim considerados o são talvez pelo fato de seus autores não serem sociólogos ou filósofos e sim escritores de literatura⁴⁶, o que evidencia a influência desse dado sobre o público receptor. Ainda assim, é possível identificar nos ensaios literários marcos discursivos que os aproximam simultaneamente do ensaio - a predominância da prosa expositivo-argumentativa sobre a descritivo-narrativa, por exemplo - e da literatura - “sea porque el tema de la reflexión es el saber literario mismo (...), sea porque en la textura de estas obras encontramos algunas de las características que se manifiestan tanto en su prosa narrativa descriptiva como en sus poemas”⁴⁷. Na mesma linha, Alberto Giordano afirma que a literariedade de um ensaio literário dependeria menos do tema do que de colocar-se em ato “una legalidad propia de la literatura, de un modo de conocer literario”⁴⁸.

Na vertente dos ensaios literários, os ensaios de Baudelaire constituem um marco fundamental a partir do qual começam a convergir a figura do crítico e do criador e a problematizar-se o modelo explicativo de crítica que predominava no século XIX: a partir de

⁴⁴ PRADO Jr., Bento. Sartre e o destino histórico do ensaio. In: SARTRE, op.cit, p.8

⁴⁵ idem ibidem, p.9.

⁴⁶ MIGNOLO, W, op.cit, p.58

⁴⁷ MIGNOLO, W. op.cit, p.52

⁴⁸ GIORDANO, Alberto. op.cit. p.225.

então a crítica irá tornar-se cada vez mais uma aventura da escrita⁴⁹. Ao mesmo tempo, o romancista e o poeta passam a explorar em sua literatura uma dimensão crítica antes reservada ao filósofo, ao linguista, ao crítico literário. Nas palavras de André Belleau, o ensaísta tornou-se um artista da narratividade de idéias e o romancista um ensaísta da pluralidade artística das linguagens⁵⁰.

No âmbito hispano-americano, seguindo o caminho aberto pelos modernistas, Darío e Martí, para ficar com os exemplos mais evidentes, há uma destacada tradição de escritores cujas obras podem ser incluídas na constelação dos ensaios literários identificada por Mignolo, e talvez não seja à toa que os principais exemplos destacados por ele sejam Lezama Lima, Jorge Luis Borges e Octavio Paz. Para tais autores o ensaio constituiu-se tanto um espaço de interpretação das formações culturais singulares em seus respectivos contextos, como também um meio de reflexão a respeito da literatura e de seus projetos estéticos pessoais.

No contexto mais específico da narrativa argentina contemporânea, Ana Cecilia Olmos analisa diversos escritores que nas últimas décadas desenvolveram seus projetos estéticos por meio do deslocamento em dupla mão entre ensaios literários e textos de ficção. Segundo esta autora, a noção de *escrita* desenvolvida por Barthes na passagem do estruturalismo ao pós-estruturalismo francês é fundamental para explicitar uma nova consciência entre esses autores/críticos que transitam na zona de fronteira, borrando os limites entre a experiência da leitura, a prática da crítica e a escrita de ficção. Desse exercício inseparável de leitura/escrita/crítica emerge a busca por uma relação nova com a linguagem que traz em seu bojo a crítica às formas institucionalizadas da literatura⁵¹. É a partir desta concepção e da análise das relações que se podem estabelecer no trânsito do ensaio à ficção nos ensaios de narradores contemporâneos que a leitura de *El río sin orillas* se torna mais interessante.

El río sin orillas é um ensaio?

Saer foi autor de diversos ensaios literários por meio dos quais procurou refletir acerca das normas pessoais que norteariam sua escrita. *El río sin orillas*, no entanto, apresenta-se em

⁴⁹ WEINBERG, Lilita. Op.cit., p.282-8.

⁵⁰ BELLEAU, André. Petit essayistique. In: DUMONT, François. *Approches de l'essai – anthologie*. Quebec: Editions Nota bene, 2003, p.160.

⁵¹ OLMOS, Ana Cecilia. Discursos de la subjetividad: la crítica de los escritores. In: OLMOS, A.C. & CASARIN, M. (coords.) *Ensayos de narradores*. Córdoba: Alción, s.d. p.42-4. BARTHES. Que é a escrita?. In: *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Ver também BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.209-22 e p.231.

uma condição bastante peculiar no conjunto da obra do autor: ao mesmo tempo em que não é um texto de ficção, não podemos reconhecê-lo no conjunto de seus ensaios críticos, e o próprio autor recusa-se a classificá-lo como um ensaio.

Para Saer, um ensaio é “la consideración fragmentaria e individual de un tema dado, y la actitud previa del ensayista es justamente la de hablar a título personal y no adjudicarse ninguna representatividad”⁵². Nesta declaração ele acompanha os textos mais representativos sobre o ensaio, que ressaltam a enunciação subjetiva e a liberdade formal que torna tão difícil circunscrever o gênero. Se é assim, por que descartar a designação ensaio para *El río sin orillas*?

Afirmar acima que seria totalmente desinteressante e gratuito fincar pé numa definição rigorosa de gênero para desenvolver a questão. Deixo-a ressoar ainda. Mais frutífera pode ser a tentativa de ler o gesto do autor em reforçar o caráter inclassificável do livro e, a partir daí, experimentar as possibilidades de interpretação abertas por esse gesto.

A preocupação em evitar a apreensão do texto em um rótulo manifesta-se já pelo subtítulo, colocado normalmente onde figuram as palavras classificadoras de uma obra (romance, contos etc), que reúne dois termos antitéticos e excludentes - *tratado imaginario*. María Soledad Nívoli chama atenção para a aposta no estímulo desafiante do oxímoro:

Porque lo que caracterizaría al Tratado es lo contrario de la imaginación, es la creencia en la objetividad y la transparencia de lo real, y es la aceptación de las reglas del método impuestas al saber moderno. Llamar a un trabajo ‘Tratado imaginario’ es inscribirlo en una zona inclasificable y es retirarle las garantías de las predicaciones sustancialistas y esclarecedoras⁵³.

Ao mesmo tempo em que recusa a classificação de ensaio, o subtítulo ironicamente remete a um tema bastante frequente nos estudos sobre o ensaio, que diz respeito à sua oposição com o tratado. Para ficar apenas com um exemplo, Diderot dizia que o tratado sufocava sob o peso das reiteraões os preciosos germens de novas idéias que o ensaio deixava aflorar⁵⁴.

⁵² SAER, Juan José. Literatura y crisis argentina. In: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p.117.

⁵³ NÍVOLI. Ensayo y experiencia: la territorialidad cíclica en *El río sin orillas* de Juan José Saer,. In: *1º Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Rosario, 2005. Disponível em <http://www.geocities.com/aularama/ponencias/lmn/nivoli.htm> Acesso em: 30 de setembro de 2007, p.4.

⁵⁴ DIDEROT apud WEINBERG, op.cit, p.206. Sobre esse tema a mesma autora refere-se também ao estudo de Ludwig Rohner, p. 186. Tal oposição é destacada por Benjamin, por exemplo, quando trata dos livros eruditos, sublinhando sua tendência à catalogação e sua ignorância da matéria lingüística com que são feitos, apud: MATTONI, Silvio. *Las formas del ensayo en la Argentina de los años 50*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba, 2003, p. 37. Ver também ANGENOT, op.cit, p.138 e PHILIPPE, Giles. Fiction et argumentation dans l'Essai. In: GLAUDES, Pierre. *L'Essai: métamorphoses d'un genre*. Toulouse: Preses Universitaires du Mirail, 2002, p.63.

O gesto de inserção da obra em uma zona inclassificável continua na introdução do livro, quando o autor o define, ainda que não haja nele nenhum fato voluntariamente fictício, como “un híbrido sin género definido”:

De ahí que en este libro haya un poco de todo, como cuando abrimos el cajón de un mueble viejo y encontramos, entremezcladas, reliquias que se asocian al placer o la desdicha. Digamos que, habiendo recibido el encargo de construir un objeto significativo, abro el cajón, lo vuelco sobre la mesa, y me pongo a buscar y examinar los residuos más sugestivos, para organizarlos después con un orden propio, que no es el del reportaje, ni el del estudio, ni el de la autobiografía; sino el que me parece más cercano a mis afectos y a mis inclinaciones artísticas⁵⁵.

O caráter híbrido que o autor atribui ao texto adviria tanto dos múltiplos materiais que alimentam o ensaísta (mapas; crônicas de conquista; narrativas de viagens; descrições geográficas; observações de fenômenos da natureza; descrições enciclopédicas e literárias da flora e da fauna da região; o léxico de nomes dos lugares; exertos autobiográficos; conversas com amigos; a historiografia; o cânon literário nacional), quanto da ordem fragmentária e individual com que ele seleciona e organiza esses materiais e que tem a ver com questões de ordem biográficas e estéticas. É justamente dessa organização singular, individual, afetiva, desse *eu* mesclado à matéria que narra, que advém o interesse do texto. Não precisaríamos descartar a classificação ensaio por isso, pelo contrário, mas o que interessa, lembro, é pensar porque o autor prefere descartá-la.

Também em outras instâncias de enunciação, Saer reforça esse gesto de evitar a delimitação de alguma fronteira de gênero.

Outro dia um amigo de Buenos Aires me disse que havia lido *El río sin orillas* e que tudo o que eu havia dito ali era verdade. E eu disse a ele que tudo o que digo não é verdade, mas tem a aparência de verdade porque está dito de tal maneira que assim pareça. Parece algo natural porque o tom do discurso é natural, e o que o leitor aceita não são as verdades, mas o tom do discurso, que tende a criar uma relação de intimidade conceitual e intelectual. Não é que eu queira enganar o leitor ou mentir para ele, mas *El río sin orillas* tem como subtítulo “tratado imaginario”: é um livro de literatura, e não um ensaio⁵⁶.

A pergunta não está resolvida com esta declaração a qual, além do mais, levaria a perguntar pelo estatuto de verdade, de ficção, de literatura e de ensaio na obra de Saer. Trata-se

⁵⁵ SAER. *El río sin orillas*, p.17.

⁵⁶ SAER. In: *Novos Estudos Cebrap*, n.73, São Paulo, nov. 2005, p. 167.

de algo fundamental em um autor para quem a realidade mesma e a possibilidade de representação são matérias de questionamentos permanentes. Em outra ocasião, um encontro com escritores e críticos em Santa Fe, realizado em 1993, o autor declarou assertivamente ao responder uma questão: “*El río sin orillas* es un caso especial porque **es un ensayo**”⁵⁷. Na mesma resposta, porém, o autor comenta que ao longo da escrita do livro ele reencontrou sua experiência de narrador, defrontando-se com “una nueva experiencia narrativa”. Diz ainda, em outra entrevista, que “todo es un juego entre la ficción y la no ficción”⁵⁸.

A afirmação reiterada em diferentes instâncias do caráter mesclado e indefinível de *El río sin orillas* é significativa. A qual direção apontaria esse gesto?

Contra a tirania do gênero

A liberdade com que Saer borra as fronteiras entre os gêneros em cada um de seus textos é um aspecto importante de sua escrita: a narrativa assume formas poéticas; o ensaio recusa o rótulo ensaio e se intitula *tratado imaginário*; a poesia caracteriza-se como *a arte de narrar*; muitos de seus contos se distanciam das leis clássicas do gênero; teorias sobre a literatura e reflexões filosóficas incorporam-se, fixionalizadas, à narrativa. A crítica Jorgelina Corbata enxerga nesta característica um traço importante da influência de Borges, do qual o autor seria devedor⁵⁹.

Sem desconhecer - em relação a este aspecto e a muitos outros - o aporte borgeano à obra de Saer, seria preciso, contudo, analisá-lo de uma perspectiva mais ampla. Podemos dizer que esse é um dos prismas fundamentais pelos quais Saer lê toda a tradição e forma o seu cânon literário, como ilustra “Filocles”, de 1974. Nesse fragmento que faz par com “Atridas e Labdacidas”, a voz que se pronuncia em primeira pessoa é a de Filocles, sobrinho de Ésquilo, conhecido por ter vencido Sófocles pela primeira vez em um concurso de tragédias. Da fala desse personagem enuncia-se uma lei rigorosa dos gêneros literários: a tragédia tem regras precisas, e aqueles que ousam desobedecê-las desagradam aos deuses e são por eles punidos. O deus complexo da retórica, diz Filocles, instala-se apenas nos corações de alguns homens que aceitam seguir suas normas e somente esses serão lembrados na posteridade. A fala da lei

⁵⁷ PIGLIA & SAER. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad del Litoral, 1990, p.74, grifo meu.

⁵⁸ SAER. Entrevista a Ana Inés Larre Borges, s.d.. In: BRECHA, Montevideo. Disponível em: <http://www.literatura.org/Saer/jsR1.html>. s.d. Acesso em 20 de janeiro de 2009.

⁵⁹ CORBATA, J. *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p.30.

encarnada pelo personagem combina ainda a eficiência de regras formais com um ideal de clareza e simplicidade: é preciso não por o dedo na ferida e nem romper com a regra da verossimilhança. Contudo, a distância irônica dessa lei tirânica é evidente desde a primeira linha. Aclamado pelo público enquanto Sófocles se retira com seu Édipo impossível sob o braço, Filocles não será na história mais que o sobrinho de Ésquilo: nenhuma de suas tragédias sobreviveu ao esquecimento.

Nos ensaios críticos em que Saer tematiza a questão dos gêneros mais explicitamente, podemos perceber um horizonte de época que dividiu os escritores na América Latina a partir dos anos 60, em meio ao conturbado contexto de polarização política intensificado pelas ditaduras militares, que perduraram até a década de 80. De um lado, posicionaram-se os que defendiam o “engajamento” da literatura; de outro, os escritores que acreditavam que a força política da literatura estava em sua liberdade radical de transgredir o uso institucionalizado da linguagem e que, portanto, a literatura deveria abrir mão de uma missão comunicativa, a qual limitaria as possibilidades de experimentação da escrita. No horizonte da polêmica estavam as posições defendidas em pólos opostos por Sartre e por Barthes, respectivamente, na França, ainda na década de 50⁶⁰.

No caso de Saer, seria cômodo colocá-lo claramente em um dos lados da contenda, ainda mais pelo modo categórico com que assume muitas de suas posições em seus textos críticos, mas a leitura que ele faz de Sartre propõe problematizar a divisão irreconciliável com que se costuma enxergar o debate. Isso fica evidente em “La cuestión de la prosa”, de 1979, publicado em *La narración-objeto*⁶¹, no qual Saer ilustra de que maneira, para ele, a literatura pode encarnar uma dimensão política sem subsumir-se a funções que lhe seriam alheias.

Se neste ensaio o autor incorpora a delimitação entre a poesia e a prosa contemporâneas desenvolvida por Sartre em *O que é a literatura?*⁶², por outro lado, o faz com o intuito de subverter a proposição sartreana de prosa, descartando o que talvez tenha perdido vigência neste texto escrito na França após o trauma do colaboracionismo, e valorizando a potência que Sartre atribui à linguagem poética.

⁶⁰ SARTRE, J.-P. ¿Qué es la literatura? In: *Escritos sobre literatura*. Madrid: Alianza, 1985, p.167-395 e BARTHES, R. Escritas políticas In: *O grau zero da escrita*. Op.cit, p.17-25.

⁶¹ SAER. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999. Vale dizer que haveria pouco interesse na leitura dos ensaios críticos se por eles fossem buscadas explicações para sua obra, pois o que o autor propõe ou opina é seguramente excedido por sua literatura. Ainda assim, a leitura desse texto passa a interessar quando os lemos como parte de uma rede discursiva que estabelece vínculos com a ficção, ainda que ocupando estatuto distinto. GRAMUGLIO. El lugar de Juan José Saer. op.cit., p. 330.

⁶² SARTRE, J.-P. ¿Qué es la literatura? Op.cit.

Para Sartre, o poeta estaria derrotado de antemão se se *servisse* da linguagem como o prosista. O poeta não *utiliza* as palavras. Estranhando-as, ele as ausculta, as apalpa, reunindo-as como o pintor que trabalha suas cores sobre um lenço, ou o músico que evoca as notas em uma composição, buscando uma unidade estética. A linguagem poética surgiria das ruínas da prosa, revelando o lado obscuro e impenetrável de cada palavra e o nosso fracasso em lidar com elas: o sentido mesmo se converte no “incomunicável puro”. A arte da prosa, por sua vez, ainda para Sartre, seria essencialmente utilitária e se exerceria sobre o discurso, ou seja, nunca seria mais que o instrumento de determinada empresa, a qual não poderia ter por fim a pura contemplação. Se a fala é ação, na medida em que tudo aquilo que se nomeia sofre um desvio e se revela de um modo novo, o prosista deve perguntar-se que mudança quer produzir no mundo com o que desvenda ao escrever. Ideias, noções e pensamento devem estar no primeiro plano, e a beleza, o prazer estético da prosa, se está presente, surge para somar-se à sua função primeira, comunicativa. Ainda que reconheça que apenas por didatismo tenha se fixado nos casos extremos de uma “prosa pura” ou de uma “poesia pura”, Sartre adverte que, de todas as maneiras, prosa e poesia são estruturas complexas mas bem delimitadas entre si. No universo da prosa, “ya que las palabras son transparentes y que la mirada las atraviesa, sería absurdo meter entre ellas cristales esmerilados. La belleza no es aquí más que una fuerza dulce e imperceptible”⁶³.

O que faz Saer em “La cuestión de la prosa” é, justamente, atravessar a prosa sartreana com o vidro esmerilhado de sua poesia. Se assume que a prosa, enquanto meio de expressão do racional, é um instrumento privilegiado de ação do Estado, afirma que é prescindindo da prosa ou modificando sua função que o escritor deve organizar sua estratégia para que seu trabalho possa chocar-se contra o *discurso* do Estado⁶⁴. Ao transgredir, por exemplo, as formas cristalizadas do romance realista, o narrador liberta a prosa, ainda que parcial e provisoriamente, das normas de representatividade e comunicabilidade que regem seu uso no cotidiano (inclusive como instrumento ideológico). Essa transgressão pode se dar por meio de algumas das liberdades formais conquistadas pela poesia moderna: a *destruição do real* (“rechazo de las categorías que nos permiten concebir una imagen particular del mundo, racionalista y causal, lo que equivale a decir rechazo del realismo”), a *alquimia do verbo* (“ciertos experimentos con el idioma en los que el empleo de las palabras no corresponde al uso tradicional que le

⁶³ SARTRE, op.cit. p.184.

⁶⁴ SAER. La cuestión de la prosa. In: *La narración-objeto*, p.58

otorgan la lógica y la gramática”) e a *busca do inefável* (“aquello que no ha sido ni pensado ni dicho antes del advenimiento del poema y que no es producto tampoco de un descubrimiento intelectual suscitado logicamente”)⁶⁵. Incorporadas à prosa, as liberdades formais da escrita poética fazem confundir as fronteiras, abalando as prerrogativas de ordem, coerência lógica, clareza e pragmatismo que foram sempre atributos da prosa⁶⁶.

Borrando em sua leitura as fronteiras entre prosa e poesia, Saer mostra o que para ele constitui a grandeza e a singularidade da obra sartreana. Em artigo publicado logo após a morte do filósofo, Saer enfatiza o caráter inclassificável de seu pensamento, apontando o absurdo de se tentar compartimentar sua obra em gêneros definidos:

Todos sus textos nacen de la misma obsesión por asir al hombre en situación, como él decía, esclareciendo sus determinaciones, para reunir los pedazos de una totalidad humana desgarrada por múltiples contradicciones. En ese sentido, Sartre no difiere de los otros grandes escritores de nuestro tiempo (...). Si reconocemos en Sartre un escritor y no un simple filósofo profesional, podremos enriquecer nuestra concepción de la literatura y los instrumentos que nos sirven para constituirla, en lugar de jactarnos de ser simples escritores profesionales⁶⁷.

Veja-se a ironia: é como escritor, e na investigação obstinada sobre a condição e as contradições humanas que realiza por meio do trabalho incondicional de sua escrita, que Sartre torna-se mais que um *simples filósofo profissional*. Por outro lado, os próprios *escritores profissionais* podem almejar uma compreensão profunda sobre o homem, desde que reconheçam o potencial de questionamentos e descobertas encarnado na literatura. Dessa leitura, pela qual proponho deslocar Saer para além da querela Sartre x Barthes que, como apontei acima, pautava a discussão entre os escritores latino-americanos dos anos 60 aos 80, desprendem-se questões importantes para a compreensão do projeto literário do próprio Saer⁶⁸. Para ele, ser escritor passava necessariamente por um trabalho com a linguagem que ousasse transgredir as fronteiras

⁶⁵ Idem ibidem, p.59.

⁶⁶ É possível aqui estender um diálogo entre este ensaio de Saer e as reflexões de Beatriz Sarlo e Ricardo Piglia. Sarlo, no artigo “Política, ideología y figuración literaria”, analisa a literatura produzida ao longo da ditadura militar argentina em oposição ao discurso autoritário. Para Sarlo, a literatura também se instaura como discurso, mas como discurso plural que rompe com o monólogo oficial. In: Balderston, Daniel et alii. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Madrid, Buenos Aires: Alianza / University of Minnesota: Institute for the study of ideologies & literature, s.d., p.30-59. Ricardo Piglia, por sua vez, em “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” pensa o discurso do Estado autoritário também como uma narrativa, com procedimentos e metáforas próprios, contra a qual a ficção entra em batalha. In: *Casa de las Américas*, 222, año XLI, enero-marzo, 2001, p.11-21.

⁶⁷ SAER. Sartre: contra entusiastas y detractores. In: *Punto de Vista*, año 3, n. 9, jul-nov, 1980, p.12-13

⁶⁸ Voltarei a essa questão no próximo capítulo, ao trabalhar com a ideia de uma antropologia especulativa subjacente à concepção de literatura do autor.

pré-definidas entre os gêneros, a começar pela divisão clássica de prosa e poesia.

Inevitável lembrar de “Sombra sobre vidro esmerilhado”⁶⁹, conto publicado em *Unidad de Lugar*, de 1967, que realiza na prosa o trânsito entre narrativa e poesia que o autor já vinha experimentando, no sentido inverso, a partir da poesia em *El arte de narrar*⁷⁰. A narração se dá pela voz da poeta Adelina Flores, que vai tecendo à escrita de um poema o relato de suas memórias e a descrição da imagem criada pela sombra de seu cunhado projetada através do vidro esmerilhado da porta do banheiro em frente a ela. Neste conto, narração e poesia interrompem-se, interpolam-se uma na outra, viram objetos uma da outra, até transformarem-se em uma unidade textual que desafia os limites que separam os dois registros. Os versos do poema, que aparecem invadindo e interrompendo o fluxo da narrativa, acabam assim por expandir-se, mesclados ao relato, ou, no sentido inverso, a narração estendida da percepção e da lembrança que invadem o presente vai se condensando até assumir a forma dos versos que vão aos poucos surgindo.

No conto, as hesitações da poeta no momento da escrita a fazem deslizar por zonas interditas (o desejo, a materialidade do corpo, a doença, a morte) às quais consegue ter acesso apenas ao aceitar os riscos implicados ao enfrentar-se com a linguagem. O poema que se produz a todo custo aparece como contraponto à imagem tão forte recordada por Adelina Flores: a mãe que morre agarrada à lapela de seu casaco sem conseguir pronunciar palavra. A retroalimentação entre relato e poema produz assim mais do que uma alegoria do próprio processo de escrita, ainda que essa seja uma dimensão fundamental do conto. Quando emerge o poema, ele aparece como refutação, mesmo que instável e provisória, à impossibilidade de viver que cerca a poeta. Ao arriscar-se a dar forma às lembranças que ressoam dentro dela incompreensíveis e contraditórias, Adelina escolhe ser mais que a escritora profissional, de corretos sonetos, segundo a provocação de outro personagem, que havia sido até então.

A mescla entre prosa e poesia na narrativa de Saer é uma das formas fundamentais com que ele trabalha o tema dos gêneros literários, ainda que não a única. Mas antes de avançar nessa direção vale a pena levantar algumas questões que nos permitam aprofundar teoricamente o tema.

Se é fato que o escritor contemporâneo busca fazer de seus textos uma obra singular e única, não submetida aos regimes cristalizados de gênero, em que medida é útil continuar

⁶⁹ SAER, Juan José. Sombra sobre vidro esmerilhado. In: *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, p.215-229.

⁷⁰ SAER. *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

operando com a noção de gênero para se pensar a literatura? Se toda obra que realmente alcança o status de literatura modifica todo o conjunto da qual emerge, de que maneira podemos pensar na permanência do conjunto? Recordando-nos do mesmo gesto de recusa que começamos a ver em Saer, diz Blanchot: “o que importa é o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e de determinar sua forma”⁷¹. A noção barthesiana de escrita, tão fundamenatal para entender em Saer esse trânsito entre os gêneros, e mesmo entre os regimes de leitura e escrita, pode reforçar a dúvida: como se justifica que continuemos a conceber a idéia de gênero literário, ainda que a partir de noções móveis e históricas? Por que não abrir mão dos gêneros e pensar apenas uma literatura em ato?

Tais perguntas fundamentais para a literatura e a crítica contemporâneas apresentam-se também como um desdobramento, ainda que reformulado, da questão de fundo que nos acompanha sobre a pertinência ou não de ler *El río sin orillas* aproximando-o do gênero ensaio. Questiono aqui os fundamentos mesmos da questão.

Em um primeiro momento, a recusa reiterada de Saer na definição de gêneros literários poderia ser analisada a partir da reflexão de Jacques Derrida em *Le loi du genre*⁷². Colocando-se à margem de uma história do gênero⁷³, ainda que a julgue importante, Derrida busca investigar como pode ser possível a recusa aos gêneros na literatura contemporânea se é justamente a marca de gênero o que permite assinalar a irrupção mesma da *teckhnè*, ou seja, que permite a atribuição de arte a um evento textual⁷⁴.

É possível identificar uma obra de arte, e especificamente uma obra de arte discursiva que não porte a marca de um gênero, uma marca que a assinale e sublinhe como arte? Para responder a essa questão, Derrida propõe substituir a ideia de pertencimento de gênero pela ideia de participação: todo texto participa de um ou de vários gêneros. Nesse sentido, não haveria texto sem gênero, mas se a marca é de participação e não de pertencimento, a menção ao gênero não faz parte do corpus. O lugar singular dessa marca de participação sem pertencimento situa a obra à margem do gênero: trata-se de uma inclusão e uma exclusão em uma classe identificável em geral, uma espécie de marca que se dá e se retira em um piscar de

⁷¹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.293.

⁷² DERRIDA, Jacques. *La loi du genre*. In: *Parages*. Paris: Galilée, 2003, p.231-66.

⁷³ no caso, o diálogo é estabelecido fundamentalmente com a obra de Gérard Genette, na qual o autor busca diferenciar as noções de gênero, modo e tipo, a partir do que seria possível refazer uma história dos gêneros desnaturalizando a clássica divisão entre lírico, épico e dramático que erroneamente foi atribuída aos antigos. GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega, s.d.

⁷⁴ DERRIDA, op.cit, p.244.

olhos. Esse axioma de não fechamento ou de incompletude cria tanto a condição de possibilidade quanto a condição de impossibilidade de uma taxonomia. Essa exclusão e essa inclusão simultâneas formam o que Derrida denomina a cláusula do gênero⁷⁵.

Nesse sentido, é fácil perceber porque a pergunta sobre o gênero de *El río sin orillas* aparece mesmo apesar de sua anunciada hibridez, já que a marca de gênero é o que permite iluminar a emergência da dimensão literária do texto. Por outro lado, entendendo a questão do gênero como um regime que se estabelece por participação e não por pertencimento, como propõe Derrida, podemos pensar *El río sin orillas* como portador de marcas de participação no gênero ensaio, mas também como esse híbrido sem classificação possível, que supera os limites estreitos de uma concepção tradicional de gênero. O texto de Saer compartilha desse modo da contradição fundamental do ato classificador na literatura contemporânea, ao mesmo tempo inevitável e impossível.

***El río sin orillas* e a tradição das obras inclassificáveis**

A resistência de Saer aos gêneros literários e sua recusa em submeter *El río sin orillas* a uma classificação poderia ser vista também de uma perspectiva distinta à de Derrida, a partir de uma história dos gêneros, tal como desenvolvida por Tzvetan Todorov⁷⁶.

Todorov sublinha a evidência lógica de que para ser possível a transgressão é preciso que haja uma norma perceptível criada e modificada ao longo do tempo e que, portanto, mesmo a literatura contemporânea não está isenta de marcas de gênero, ainda que estas não correspondam mais a noções legadas diretamente do passado. Recusar simplesmente a existência de gêneros equivaleria a supor que a obra não mantém relações com as obras já existentes, o que seria impossível no reino da linguagem. Mesmo havendo a necessidade de criação de novas categorias, diz ele, os gêneros continuam a funcionar como espécies de escalas a partir das quais a obra singular se relaciona com o universo da literatura que lhe antecedeu⁷⁷.

A perspectiva de Todorov permite assinalar o duplo movimento de recusa e de diálogo

⁷⁵ idem ibidem, p.246

⁷⁶ para uma visão da questão tal como apresentada pelo formalismo russo ver o artigo de síntese de EICHEBAUM, B. La teoría del “método formal” e os artigos de TINIANOV, Sobre la evolución literaria, e de CHKLOVSKI, La construcción de la “nouvelle” y de la novela. Os três artigos encontram-se reunidos em: TODOROV, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.

⁷⁷ TODOROV, Tzvetan. Os gêneros literários. In: *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.11-2.

com a tradição, no caso de *El río sin orillas*, do ponto de vista de uma história e uma tradição literária argentina tal como concebida por Saer. Há diversos vestígios que apontam para a criação de uma tradição valorizada pelo autor. O primeiro deles aparece no próprio texto, quando o ensaísta comenta que, justamente por seu hibridismo, o livro poderia ser considerado um exemplar de uma tradição constante na literatura argentina, ou da maneira como ele interpreta essa tradição⁷⁸.

A afirmação faz ressoar o que já havia escrito em “Literatura y crisis argentina”, de 1982, um de seus ensaios críticos mais longos, escrito sob a sombra desalentadora do período militar argentino, no qual encontra-se pela primeira vez a menção à larga lista de obras argentinas inclassificáveis as quais, aceitas em sua ambigüidade original, ainda que pouco confortável, apontariam para o que ele considera como uma concepção mais exata do fazer literário⁷⁹. *Martín Fierro* e *Facundo* seriam os primeiros nomes dessa lista.

Em “Martín Fierro: problemas de género”, de 1992, Saer chama a atenção para os ensaios “Muerte y transfiguración de Martín Fierro”, de Martínez Estrada, e “Martín Fierro” de Borges. Ambos os ensaios, segundo Saer, ao desdenharem da dimensão épica atribuída anteriormente por Leopoldo Lugones ao poema, recolocaram de outra maneira o lugar primordial de *Martín Fierro* na tradição literária argentina, ressaltando o caráter inclassificável do texto. Da leitura destes dois ensaios, o *Martín Fierro* surge para Saer como a obra que inaugurou junto com o *Facundo*, de Sarmiento, “una de las tradiciones vivientes de la literatura argentina: una serie de obras singulares, que no entra en ningún género preciso (...)”⁸⁰.

O texto onde o autor desenvolve mais longamente o papel que ele atribui a uma tradição em literatura é “Tradición y cambio en el Río de la Plata”, de 1996. Neste texto, o autor discute a idéia de tradição em oposição à idéia de tradicionalismo. Enquanto o tradicionalismo buscaria criar uma imagem cristalizada e inerte do passado, aprisionando os objetos culturais em títulos de propriedade, a tradição, ao contrário, permaneceria aberta: é revitalizada e resignificada sob os influxos do novo. Sendo assim, as obras de Arlt, Onetti, Borges, Ezequiel Martínez Estrada, Felizberto Hernández, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández e Cortázar deram nova luz à leitura dos híbridos inaugurais, claro, *Martín Fierro* e *Facundo*:

⁷⁸ SAER. *El río sin orillas*, p.17

⁷⁹ In: *El concepto de ficción*, p. 106

⁸⁰ In: *El concepto de ficción*, p.60-1. No mesmo sentido, em um artigo sobre o poeta Juan L. Ortiz (*Juan*, de 1989) Saer valoriza o fato de que certos cumes da obra do poeta se inscrevem “en la tradición más fecunda de nuestra literatura, la que desde 1845, con la aparición de *Facundo*, ha hecho de la evolución de los géneros o de su transgresión liberadora, su aporte más original a la literatura de nuestro idioma”. (In: *El concepto de ficción*, p. 79, grifo meu)

“textos pioneros de una modernidad en la que la concepción clásica de los géneros literarios ha sido abandonada, iniciadores de una serie de textos inclasificables pero de primer orden. Tales son algunos aspectos de la originalidad del Río de la Plata”⁸¹.

Ao percorrer todos esses textos, a insistência do autor no caráter híbrido de *El río sin orillas* ganha novos contornos. Fica evidente a estratégia de inserir-se em uma tradição que o autor valoriza, interpreta e, mais ainda, inventa.

Entre os historiadores já é longa a discussão que busca evidenciar o caráter histórico da própria idéia de tradição e os mecanismos de seleção e criação que subjazem sobretudo às tradições que se alçam à esfera nacional⁸². Entre os historiadores da literatura, intervenções críticas reavaliam constantemente, afirmando ou abalando, os cânones estabelecidos. Saer, evidentemente, tinha plena consciência desse caráter de invenção na configuração de uma tradição e de um cânon que se pode eleger a partir dela - como já ficou explícito na crítica ao tradicionalismo citada acima.

No diálogo com Ricardo Piglia, Saer afirma:

Yo creo que si tenemos en cuenta que la literatura es un arte y que nuestra relación con ese arte es de emoción estética, será esa emoción, nuestros gustos personales, los que determinarán esa tradición individual. (...) En cuanto a cuál de esas tradiciones constituye la verdadera tradición, cuál de esas series constituye la serie que por razones patrióticas u operativas correspondería a nuestro país, yo creo que sería un error de interpretación o de concepción de la cultura pretender determinarlo *a priori*⁸³.

Portanto, quando o autor seleciona uma série de textos que configurariam o melhor da tradição do Rio da Prata, é a partir de critérios de ordem estética que ele cria sua tradição individual. Ao valorizar, contudo, essa tradição individual em seus ensaios críticos, expondo-a e defendendo-a ao público, é inevitável que Saer assuma um “lugar de autor” que participa e interfere politicamente no debate em que está em jogo uma questão nacional (e não patrioteira), além de literária. Os exemplos *Martín Fierro* e *Facundo*, que certamente fazem parte da lista dos tradicionalistas conservadores mais ardorosos, ao constarem no cânon de um autor como Saer recebem uma lufada de ar que os salva do limbo dos manuais escolares e do ranço das comemorações e rituais cívicos.

Evidente, essa renovação não advém do fato de esses autores da tradição constarem nos

⁸¹ In: La narración-objeto, p.106-7

⁸² HOBSBAWM & TERENCE. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

⁸³ PIGLIA & SAER, op.cit., p.21-2

artigos críticos de Saer e de outros escritores argentinos contemporâneos, mas pelo fato de que a materialidade dos textos de Hernández e de Sarmiento continua a subsidiar o fazer literário atual: seja porque foram textos que participaram da configuração inaugural de uma narrativa sobre a nação, da qual os argentinos continuam herdeiros; seja porque, e fundamentalmente, do ponto de vista formal, tais textos incorporaram de modo singular algumas conquistas estéticas da literatura moderna que os fazem sobreviver enquanto literatura e não apenas enquanto uma obra importante para a *nação*.

Diz Saer, que o escamotear sistemático da realidade textual de *Facundo* e de *Martín Fierro*, perpetrado por poderosos de plantão, tornara possível que tais obras fossem transformadas em “modelos perentorios”⁸⁴. Contra a concepção de uma tradição literária única, linear e necessária, o autor contrapõe a idéia de uma literatura constituída por tradições múltiplas e em perpétua renovação, pois cada leitura e cada nova práxis de escrita reelaboram e recriam o passado⁸⁵.

Pensando desse modo, fica claro o aspecto escritural de *El río sin orillas*, nos termos definidos por Barthes, já que a escrita surge do compromisso entre a liberdade e a lembrança. Um escritor é livre para escolher dentre as infinitas possibilidades que lhe oferece a linguagem mas, inevitavelmente, suas escolhas remetem aos usos anteriores da linguagem por ele herdada. “É sob pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escritas possíveis de dado escritor”⁸⁶, entendendo-se a Tradição como a memória que se prolonga nas palavras e a História como esse momento de escolha que pode trazer significações novas - o momento em que se evidencia o gesto significativo do escritor às palavras. Mas a História representa também os limites dessa escolha, desse gesto.

Colocando-se como descendente dos relatos híbridos que imaginaram pela primeira vez a nação, o ensaísta de *El río sin orillas* mostra consciência dessa dupla dimensão - liberdade e lembrança - que se intromete em cada linha do texto e que, ao mesmo tempo o torna significativo enquanto objeto cultural conectado por escolhas à sociedade em que está inserido.

Parece-me oportuno, a partir do apresentado acima, dar ainda mais um giro no debate sobre gêneros trazendo as contribuições de Paul Ricoeur sobre esse tema. Refiro-me às noções de *sedimentação* e *inovação*, desenvolvidas por esse autor com o aporte da filosofia hermenêutica (sobretudo Gadamer) e das descobertas trazidas pela estética da recepção (sobretudo Jauss). Tais

⁸⁴ SAER, Literatura y crisis argentina, In: *El concepto de ficción*, p.104

⁸⁵ Idem ibidem, p.101-2

⁸⁶ BARTHES. op.cit.. p.15

noções ajudam-nos a pensar também o movimento pelo qual a obra literária dialoga com a tradição e dela cria novas formas. Aqui não há nada de propriamente novo, mas o que o autor resgata para o debate que estabelece com a semiótica e o estruturalismo é a figura do leitor. Segundo Ricoeur, a dialética entre *sedimentação* e *inovação* que constitui e mantém viva uma tradição literária depende fundamentalmente de uma relação que só termina de se realizar no ato da leitura, por meio do qual se faz possível uma fusão de horizontes do mundo da obra com o mundo do leitor. Mesmo as noções de gêneros, modos, tipos e formas constituem-se a partir de paradigmas criados na imaginação dos leitores (sedimentação) e, portanto, o ato transgressivo a que temos nos referido depende também dessa relação fundamental entre texto e leitor, e não apenas de uma realidade imanente estrita ao texto⁸⁷. Nesse sentido, ao recortar a tradição em que insere sua obra, Saer desenha um primeiro núcleo paradigmático que ele desafiará junto com os leitores.

Entende-se assim, que o gesto reiterativo de Saer, de valorizar a vitalidade linguística desses textos fundacionais - evidente em seu caráter inclassificável - busca resgatar tais obras do pedestal a-histórico em que elas haviam sido congeladas pela tradição oficial da *literatura nacional*. Ao revalorizar o aspecto estético das obras, portanto, a maneira como elas são lidas na esfera política sofre também um giro significativo.

El río sin orillas participa e é fruto dessa dupla inflexão, estética e política, na releitura da tradição inaugurada/interpretada/inventada a partir de *Martín Fierro* e *Facundo*. Como diz o próprio Saer:

Los momentos más fecundos de la cultura son aquellos que, separándose de la fatalidad biológica o de una tradición demasiado rígida que a veces se pretende tan inexorable como esa fatalidad, ciertos grupos o individuos reivindican una filiación novedosa.⁸⁸

Apresentando *El río sin orillas* como herdeiro e renovador da tradição das obras inclassificáveis surgidas às margens do Prata, Saer cria uma atitude de leitura para seu texto, resignificando, ao mesmo tempo, os textos que o antecederam, em um movimento circular de interpretação⁸⁹.

A filiação que se estabelece com a tradição, assim, não é uma filiação reverencial, pelo contrário, “Traté de romper los estereotipos de color local, y creo que salió un mundo inédito y

⁸⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. v.1. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.119-130.

⁸⁸ SAER, Mis tios narradores. In: *Trabajos*. Op.cit, p.76

⁸⁹ Sobre a questão da circularidade em *El río sin orillas*, ver NÍVOLI, op.cit.

una forma inédita de tratarlo. Sobre todo porque quise verlo desde un ángulo diferente al tradicionalista (...)”⁹⁰. Esse movimento estético e político revitaliza as relações entre a linguagem e a História que reúne a obra de Saer a seus precursores. Como disse Alberto Giordano ao referir-se a Walter Benjamin: “El ensayista (...) se sitúa en un lugar polémico respecto a la tradición, y la incomodidad de su vínculo con ella favorece la emergencia de lo nuevo”⁹¹.

O hibridismo em *Facundo*

Se, a princípio, *El río sin orillas* pode ser lido como um relato híbrido o qual, tomando como foco a questão da transgressão dos gêneros, Saer aproxima intencionalmente do ensaio inaugural de Sarmiento, seria pertinente perguntar a partir de que elementos se define o hibridismo de *Facundo*.

Segundo Starobinski, “muchas obras portan en sí mismas el relato, el indicio o la justificación de su llegada al mundo”⁹². Tornar claro o que justificou o aparecimento desses textos e as circunstâncias em que apareceram permitiria evidenciar, por outro lado, o trajeto que os atravessa. Ainda segundo Starobinski, esse trajeto poderia ser captado pelas perguntas: *o que fala o texto? Para quem? De que distância, ou, qual o lugar de enunciação? Com quais obstáculos? Por que meios?*⁹³

Facundo, como todos sabem, publicado em 1845, tem a marca da geração de 1837 em sua aguerrida oposição ao rosismo, no momento mesmo em que se disputavam as linhas-mestras do projeto de construção do Estado-nação, ou, mais ainda, na conjuntura mundial de fortalecimento da própria idéia de Estado-nação como avatar de novas identidades políticas e do desenvolvimento capitalista⁹⁴. Escrito a partir da urgência dessa disputa por um projeto de

⁹⁰ Em entrevista a Ana Inés Larre Borges. op.cit.

⁹¹ GIORDANO, op.cit, p.230. Sobre a questão da relação com o cânon literário também Kermode traça alguns problemas relevantes para pensar a relação com a tradição e o diálogo dos autores argentinos contemporâneos com Sarmiento. Afirma Kermode que a vinculação entre cânon e autoridade está profundamente enraizada em nós, e isso não é por acaso, dada a seletividade restritiva que o primeiro impõe à memória cultural e a cumplicidade que estabelece com o poder. No entanto, ainda que marcada pelo privilégio e pela injustiça, as obras canônicas seguem sendo uma herança valiosa, ainda que sempre sujeita a revisões, que nos permite manter alguns laços fortes com o passado. KERMODE, Frank. *Historia y valor – ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Península, 1990, p.152, 165-6.

⁹² STAROBINSKI, Jean. *El ojo viviente II - La relación crítica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, s.d., p.35.

⁹³ Idem ibidem, p.34

⁹⁴ HOBBSAWM, *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. Especificamente para o caso argentino pode-se citar Nicolás Shumway, que serviu-se do conceito de “ficções-orientadoras” para analisar os

Estado, com a tonalidade dramática emprestada pelo exílio do autor, o texto, contudo, não é apreensível nas categorias formais de um manifesto político, de um tratado histórico-sociológico ou, por outro lado, de literatura. A questão do caráter inclassificável do *Facundo* foi desenvolvida em uma extensa bibliografia, a começar pelo próprio autor que, ao dar orientações para uma quarta edição do livro, o classificava como “una especie de poema, panfleto e historia”⁹⁵.

Muitos dos críticos que procuraram avaliar a mistura dos gêneros literários no *Facundo*, trataram a questão a partir da idéia de originalidade, combinada às circunstâncias angustiantes do exilado. Não seria necessário descartar a noção de originalidade, mas é possível torná-la mais complexa, avaliando a contribuição singular de Sarmiento no conjunto de sua geração, como propôs Noe Jitrik⁹⁶.

Haveria que se considerar ainda a agitação dos escritores do romantismo que se propunham a romper com os parâmetros codificados e puristas do classicismo. Quase vinte anos antes da publicação de *Facundo*, Victor Hugo atacava a prisão dos rótulos literários:

Ouve-se todos os dias, a propósito de produções literárias, falar da dignidade deste ou daquele gênero, das conveniências daquele outro, dos limites de um, das latitudes de outro; a tragédia proíbe o que o romance permite, a canção tolera o que a ode veda etc. O autor deste livro tem a infelicidade de não compreender nada disso tudo (...) ⁹⁷.

Por um lado está aqui presente a ideia de que a força entrópica da expressão e a riqueza da vida interior são demasiado intensas para entrar em apertados moldes pre-estabelecidos de escrita. Dessa nova concepção do fazer literário romântico teria nascido por exemplo o poema em prosa, no início do século XIX, que tão importantes consequências teve para a história dos gêneros literários⁹⁸.

Por outro lado, o Romantismo marca a entrada em vigor de uma nova concepção de escritor como interventor nos debates públicos, afinal, a construção mesma das identidades no contexto pós-revoluções burguesas era amparada em imagens fornecidas pela literatura, ou, mais

textos dos intelectuais argentinos decimonônicos que, como Sarmiento, procuraram por meio da pena disputar a supremacia das primeiras imagens de um Estado e de uma nação argentina. *La invención de la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

⁹⁵ Apud ALTAMIRANO, C. *Introducción*. p.19

⁹⁶ JITRIK. Prólogo. In: SARMIENTO. *Facundo – civilización y barbarie*. Caracas: Ayacucho, 1985. Reunindo contextualização histórica e filosófica, o autor se apóia em conceitos da lingüística e, em menor grau, da psicanálise para explorar o hibridismo de *Facundo*.

⁹⁷ STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p.177.

⁹⁸ SAER, Juan, José. Razones. In: *Crítica Cultural=Cultural Critique*, v.5, nº2, dez.2010, p.24.

ainda, na configuração do próprio idioma que a literatura contribuía a tornar nacional. Operava-se com o pressuposto da eficácia excepcional das letras para a edificação do homem moderno e cidadão. Sob o mesmo horizonte ideológico, ainda que sob as especificidades do contexto posterior às lutas de independência, na Argentina o projeto político dos liberais da geração de 1837 abarcava uma determinada concepção de literatura que subordinava a palavra a uma ideia de ação⁹⁹. A gauchesca, o romance histórico, e a historiografia, a biografia ou a autobiografia, os ensaios sociológicos e os artigos jornalísticos se configuram como discursos híbridos que explicitam projetos e focam em debates essenciais para a futura nação: as formas de governo; o desenvolvimento econômico, a educação; as leis etc¹⁰⁰. Sob este ponto de vista, as condições da produção desses escritores do século XIX argentino, conduziam à escritura de textos híbridos, ou mezclados, nos quais se entrelaçam a elaboração da forma à uma finalidade política¹⁰¹. Nesse sentido, vale lembrar que a valorização estética do hibridismo em *Facundo* nas leituras recentes do texto, inspiradas na linguística, na psicanálise e na literatura contemporâneas, diz mais de uma atitude contemporânea em relação ao hibridismo do que da época de Sarmiento.

Como afirma Jitrik, para além da convivência entre distintos gêneros literários, há um projeto ideológico específico que sustenta o ideal estético buscado por Sarmiento: lançar-se como modelo de uma literatura possível, o norte da produção escrita da nação. A esse primeiro nível de mescla entre letra e ação política se sobrepõem os cruzamentos entre historiografia e literatura e entre os distintos materiais dos quais se nutre o autor¹⁰². O entrecruzamento de

⁹⁹ VIÑAS, D. *Literatura argentina y realidad política de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974, p.14; SHUMWAY, N. Op.cit.; JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria – las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995, p. 40-5. Sobre a condição social específicas dos escritores românticos na América Latina em comparação com os românticos europeus ver de SARLO e ALTAMIRANO o ensaio sobre Echeverría em *Ensayos argentino – de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 17-81.

¹⁰⁰ RODRÍGUEZ PÉRSICO, A. *Un huracán llamado progreso*. s.l.: OEA, 1993, p.6. Ver também LAERA, Alejandra. Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la organización nacional. In: JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, v.2. SCHWARTZMAN, Julio (ed.). *La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires: Emecé, 2003.

¹⁰¹ Apesar desse horizonte de época, Julio Ramos sublinha o estranhamento provocado pelo texto a alguns contemporâneos de Sarmiento. Nos comentários de Valentín Alsina encaminhados em carta ao autor de *Facundo*, ele assinala os deslizos literários como um defeito da obra: “le diré que en su libro, que tantas y tan admirables cosas tiene, me parece entrever un defecto general – el de la exageración: creo que tiene mucha poesía, si no en las ideas, al menos en los modos de locución. Ud. no se propone escribir un romance, ni una epopeya, sino una verdadera historia social (...).” Na resposta de Sarmiento a Alsina, o autor reitera que não retocaria o livro. Julio Ramos assinala que a “informalidade” a “imediatez” e a indisciplina assumida por Sarmiento na escrita do livro eram a condição de possibilidade do acercamento do letrado à tradição oral “bárbara” incorporada ao texto: a mescla vem também desse grande “depósito de vozes” que é *Facundo*. RAMOS, Julio. Saber del otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de D.F. Sarmiento. In: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE, 1989, p.28-9.

¹⁰² JITRIK, op.cit, p. XXIV

diferentes níveis de “mescla” em *Facundo* é tão notável que pode ser considerado um pólo mobilizador do texto, uma força presente na escrita que explica como o texto vai-se desencadeando enquanto um ritmo¹⁰³.

A origem do carácter mesclado do texto viria, assim, tanto da pluralidade (de registros, de planos, de elementos, de exigências etc) quanto de um cruzamento de redes (a rede pessoal - o conjunto de modelos introjetados pelo autor; a rede cultural - formada pelas exigências superegóicas; o desejo e as responsabilidades do poder) que exerceram um efeito gerador extremamente produtivo em Sarmiento¹⁰⁴. Para Jitrik, por fim, a persistência da “mescla” em Sarmiento, seja qual for sua origem, é justamente o que permite o surgimento do que se pode considerar como literário no *Facundo*¹⁰⁵. As idéias que sustentam o *Facundo*, impregnadas do ranço sociologizante e historicista do autor, nos dizem muito pouco. É na combinação singular e múltipla de ritmos, de imagens e de problemas que levanta, que o texto continua vivo, motriz de outros textos.

Adriana Rodríguez Pérsico, de outra perspectiva, mostrou como o carácter literário do texto de Sarmiento encontra-se fundamentalmente nas cenas de ruptura, nas quais a ficção se instala superpondo-se e deslocando as idéias que defende o autor, traduzindo-se em episódios ou situações onde os personagens atuam um conflito: “lejos de la esfera abstracta de las ideas, la lucha se hace visible en un cuerpo”. A temporalidade e o movimento inerentes à narração se introduzem nessas cenas, que configuram o maior legado de Sarmiento aos escritores que o sucederam¹⁰⁶.

Para Saer, o que faz de Sarmiento um escritor, para além do político, do ideólogo e do polemista, é a sua capacidade de deixar-se maravilhar por tudo o que contradiz a firmeza monomaniaca de seu pensamento¹⁰⁷. Dessa capacidade, a evidência mais eloqüente é provavelmente a conhecida ambigüidade com que o autor é seduzido pela figura do anti-herói que busca desbaratar em nome da civilização. O hibridismo dos textos de Sarmiento seria assim a forma pela qual se expressa essa hospitalidade ao antagônico, da qual nasce sua literatura.

Saer valoriza em Sarmiento essa fluidez de uma escrita que se subleva contra os marcos estreitos impostos pelos gêneros literários e pelas próprias ideias do autor do díptico civilização-barbárie. Retomo porém o fato de que pelos parâmetros de sua época, talvez o *Facundo* seja

¹⁰³ JITRIK, op.cit, p. XXV

¹⁰⁴ JITRIK, op.cit, p. XXVI.

¹⁰⁵ JITRIK, op.cit. p. XXIV.

¹⁰⁶ RODRÍGUEZ PÉRSICO, op.cit, p.6.

¹⁰⁷ SAER, Sobre los Viajes. In: *El concepto de ficción*, op.cit, p. 62.

menos inclassificável do que fazem ver as leituras contemporâneas ou, pelo menos, o significado da mescla não significa a mesma coisa nos distintos contextos. Mas interessa-nos perceber o gesto “inclassificador” de Saer e o parentesco que daí estabelece com sua própria obra. Essa valorização me anima a esboçar um diálogo que se pode estabelecer a partir das metáforas matrizes dos ensaios de Saer e Sarmiento, de modo a evidenciar-se um nível mais de releitura crítica da tradição, tendo-se em conta a busca de uma escritura híbrida em Saer.

Um híbrido ao final do século XX

Uma das epígrafes que abre *El río sin orillas* é a do padre jesuíta Cayetano Cattaneo que, chegando a Buenos Aires no início do séc. XVIII, descreve a entrada pelo estuário do Rio da Prata: *Y entrando en él, cuando se está hacia la mitad de su curso, se pierde de vista la playa, y no se ve otra cosa que cielo y agua a guisa de un vastísimo mar*. Tal citação alimenta a imagem a partir da qual nasceu o título da obra, metáfora que será revisitada em diversas passagens do ensaio, constituindo-se como um dos principais elementos organizadores do texto. É inevitável que tal imagem dialogue com toda a parábola de metáforas demarcadas por ensaios clássicos da tradição, fazendo com que *El río sin orillas* participe do que Leonor Arias Saravia definiu como “o jogo da metáfora no ensaio argentino”¹⁰⁸.

Baseada nos postulados elaborados nas últimas décadas em teorias que definem a metáfora como um modo de “*redescribir los conceptos y realidades involucrados en la dinámica del proceso resemantizador a que ella da lugar*”, Leonor Arias faz uma leitura do desenvolvimento do imaginário argentino a partir das metáforas imaginadas para a caracterização do nacional. Se as transformações fundamentais na esfera da cultura supõem uma mudança de léxico, e se a metáfora pode ser entendida como uma função da linguagem dotada de poderoso mecanismo re-semantizador, então se mostra muito pertinente tomar a metáfora como um elemento chave para entender as mudanças no modo de interpretar a nação.

Em diferentes momentos, ensaístas de todo o continente esgrimiram distintas metáforas

¹⁰⁸ ARIAS SARAVIA, L. El juego de la metáfora en el ensayo argentino. In: Actas del Congreso XII de la Asociación Internacional de Hispanistas. v.VI, Birmingham, ago, 1995. Aengus WARD et al (orgs.) Universidad de Birmingham, 1998, p.46-52. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_009.pdf. Acesso em: 20 de agosto de 2008.

a partir das quais buscavam interpretar uma realidade particular que se mostrava resistente aos estereótipos previstos pela cultura ocidental européia, ampliando o desenho de redes ou constelações metafóricas dessa realidade aludida por cada autor. Em *Facundo*, a fórmula-matriz *civilização-barbárie* atua como uma lente que indica a perspectiva de leitura apresentada por Sarmiento, estendendo-se de um elemento singular em direção ao espectro de todo o país, ou, no sentido inverso, do plano geral a elementos individualizáveis. Ainda que se reconheçam as ambigüidades de Sarmiento, a poderosa fórmula polarizadora acaba por constituir-se um dos traços fundacionais do discurso sobre a nação argentina. O efeito de redescrição operado pela metáfora *civilização-barbárie* é tão evidente que se expande como um novo “crisma” estigmatizador de la condición hispanoamericana”. A partir desse estigma, ainda segundo Leonor Arias, “el ensayismo argentino se verá compelido a pensar al país en función de este planteo dicotomizador, para revertirlo, reiterarlo o matizarlo”¹⁰⁹.

Vista sob esse ângulo, a metáfora que mobiliza o ensaio de Saer faz ressoar a metáfora inaugural de Sarmiento, mas confrontando-a diretamente e abrindo novas possibilidades de *re-descrição* da história argentina ao final do século XX. Se um rio se define como uma corrente de água que flui no marco de duas margens opostas, a imagem de um rio sem margens faz borrar o par inaugural no interior do qual se mantiveram tantas narrativas sobre a nação. Ao mesmo tempo, pode-se aproximar a metáfora saeriana à própria ideia de escrita, sem limites, cujo fluir ultrapassaria as barreiras normativas que se costuma atribuir à não-ficção para flertar com as terras férteis da poesia e da narrativa às suas margens. É assim que a Saer lhe interessa ler a tradição e escrever seu ensaio da história argentina.

El río sin orillas é organizado em uma introdução e quatro capítulos, denominados pelas estações do ano. Na introdução, o autor apresenta o projeto do livro e as primeiras tentativas de aproximação a seu tema, o Rio da Prata, bem como as questões e problemas que se lhe apresentaram ao defrontar-se com um gênero novo de escrita, ainda que esse gênero não seja nunca nomeado. Após essa introdução, no capítulo “Verano” o ensaísta narra todo o processo de formação da região conhecida como platina: a forma como essa imensa planície vazia, aparentemente esquiva a qualquer forma de vida, e pela qual homens e animais atravessavam apenas de passagem, passou a ser ocupada primeiramente pelas vacas e cavalos, ali deixados após as primeiras tentativas frustradas de ocupação durante o período inicial da Conquista, depois pelos índios e em seguida pelos gaúchos, pela oligarquia do gado e, enfim, pelas

¹⁰⁹ Idem ibidem, p.49.

populações imigrantes. Um longo percurso de mais de três séculos, percorridos pelo ensaísta a partir de suas leituras e afetos.

O capítulo “Otoño” trata do entrecruzamento de textos que formaram as principais imagens da região do Prata, textos estes sobretudo de viajantes e escritores estrangeiros, que tornaram visíveis acontecimentos, especificidades e matizes que, de outra maneira, introjetados como sensações íntimas dos habitantes da região, teriam passado despercebidos ou recobertos pelos excessos retóricos e pela busca essencializante dos escritores nacionalistas. Por esse entramado de textos, o ensaísta evidencia a dificuldade inerente aos relatos sobre o passado, ao mesmo tempo em que sublinha as insuficiências, os limites e a liberdade de sua própria narrativa.

Em “Inverno” o passado e o imaginário social do Rio da Prata são revisitados mas a partir de outro registro, incômodo talvez, atravessado pelo gesto polêmico do ensaísta, que relê o passado expondo suas próprias convicções sobre a história recente do país. A mudança de registro é sublinhada pelo autor, que pede licença ao leitor para retomar em “Primavera” a escrita poética que predomina no restante do relato. Em “Primavera” o ensaísta diminui o ritmo da narrativa e torna mais densa a dimensão metaliterária do texto: mostrando-se à beira de um pequeno rio de sua região natal, o autor dedica várias páginas a falar de suas preferências literárias e da poesia que imortalizou a região litorânea argentina, geografia poética que o próprio Saer ajudou a configurar em suas ficções. Sua história do Rio da Prata tem assim como ponto de chegada a sua zona natal.

Como um relato que aborda o tema da formação da sociedade argentina a partir da história do Rio da Prata, escrito em diálogo com ensaios de interpretação da nação que o antecederam, *El río sin orillas* situa-se em um momento que deve ser considerado em suas especificidades. Primeiramente, o ensaio apresenta o desafio de ser um relato sobre a nação e sobre uma história argentina em um momento em que os conceitos de nação e de identidade se tornam extremamente problemáticos.

Surgido na conjuntura pós-traumática da terrível ditadura militar argentina, não há como pensar um relato sobre a nação que escamoteie as consequências do trauma. Desde as décadas de 70 e 80, as experiências ditatoriais estimularam os escritores a lançar uma nova mirada ao *nacional*. A memória histórica platense tornava-se um vasto corpus de investigação dos escritores, que tomavam o passado como “o referente cifrado que permite investigar o

presente”¹¹⁰. No contexto pós-ditadura, a experiência histórica recente, projetada nos períodos anteriores ou não, seguiu sendo matéria de interpretação expressa na narrativa de diversos escritores. Esse “pós”, tal como definido por Hugo Achugar, é central nas produções latino-americanas que se seguiram ao período ditatorial, pela relação específica que o prefixo cria com a história política e com o imaginário cultural nos países do continente. Segundo esse crítico uruguaio: “a centralidade desse 'pós' deve-se às rupturas que introduz com o passado – ou com determinada visão do passado –, à reconfiguração das agendas culturais e ao reposicionamento dos sujeitos sociais”¹¹¹.

Se por um lado a noção de identidade nacional já parecia bastante esgarçada socialmente, seja pelo novo contexto dos movimentos sociais a partir dos anos 60¹¹², seja por todos os excessos cometidos em nome da nação durante as ditaduras, ou ainda pelo esgotamento de imagens de nação substancializadas também no discurso da esquerda havia décadas, por outro lado, e em sentido oposto, desde os anos 80 e, mais fortemente nos anos 90, historiadores, sociólogos, cientistas políticos, economistas voltavam a por em discussão uma questão sobre o nacional. Como se sabe, desde o último quartel do século XX, sob o avanço do ideário neoliberal, surgiam novas formas de aprofundamento da histórica assimetria entre os países ricos e o resto do mundo. A ampla liberdade de movimentação do capital financeiro; a formação dos conglomerados transnacionais em escala nunca antes vista e a derrocada final dos países do socialismo real eram festejadas pelos arautos do fim da história e da falência próxima dos Estados nacionais enquanto categorias operacionalmente válidas. Em reação a tais prognósticos, problematizar e repensar o Estado e a nação mostrava-se urgente para enfrentar a nova ordem que parecia se instaurar¹¹³.

No entanto, na escrita de *El río sin orillas* o ensaísta formula-se problemas que em certa medida o situam além das urgências do enfrentamento político que lhe atravessam nesse contexto¹¹⁴, o que é coerente com algumas das preocupações que o autor manifestara em *Una literatura sin atributos*, que reúne alguns de seus mais conhecidos ensaios, escritos em finais dos

¹¹⁰ OLMOS, Ana Cecilia. Decifrar e Fabular. In: *Cult*, nº45 – abril 2001, p. 42

¹¹¹ ACHUGAR, H. Sobre o “balbucio teórico” latino-americano. In: *Planetas sem boca*. p. 29.

¹¹² HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, sobretudo caps. 1, 3 e 4.

¹¹³ JANCÓS, István. Abertura do seminário *Brasil: Formação do Estado e da nação*. São Paulo: HUCITEC/ UNIJUÍ/ FAPESP, 2003. Ver ainda dossiê Nação/nacionalismo. *Estudos Avançados*. v.22, n.62, São Paulo, jan./abr. 2008

¹¹⁴ Veremos que essa afirmação se desestabiliza se tomamos isoladamente el capítulo “Invierno”, que analisarei no capítulo 5.

anos 70 e início dos anos 80¹¹⁵. Procurando diferenciar seu projeto literário das expectativas de leitura cristalizadas então pelo êxito mercadológico do *boom* latino-americano, o autor afirmava que a literatura latino-americana de então padecia de três perigos: o de apresentar-se *a priori* como latino-americana, colocando em primeiro plano, a partir do selo enganoso conferido por uma suposta especificidade nacional ou continental, algo que deveria ser, antes, accidental; o de deduzir de nosso subdesenvolvimento uma aura vitalista expressa em uma pretensa relação privilegiada com a natureza; por último, o de instrumentalizar a literatura para uma função utilitária de mudança social baseada em princípios ideológicos pré-determinados¹¹⁶. Vendo-se na outra margem do rio, em uma tradição que na Argentina inclui autores como Macedonio Fernández e Jorge Luis Borges, Saer afirma que sua principal preocupação como escritor é, no bojo da crítica do romance realista ou das formas cristalizadas dos gêneros, a crítica do que se apresenta como real, tal como os envoltórios de nacionalidade.

La pretendida especificidad nacional no es otra cosa que una especie de simulación, la persistencia de viejas máscaras irrazonables destinadas a preservar un *statu quo* ideológico. De todos los niveles que componen la realidad, el de la especificidad nacional es el que primero debe cuestionarse, porque es justamente el primero que, sostenido por razones políticas y morales, aparenta ser indiscutible¹¹⁷.

Para ele, desde que a designação informativa “literatura latino-americana” foi alçada a uma categoria estética, o público espera ver em qualquer obra produzida no continente o mix de atributos reiterados pelo consumo do *boom*: exuberância, força, ingenuidade e compromisso político. Esquivando-se à armadilha de corresponder às expectativas do público de “literatura latino-americana”, os grandes escritores do continente, ao longo do século XX, souberam dedicar-se à vontade de construir uma obra singular, afastando-se de determinações ideológicas prévias e fundando suas estéticas pessoais¹¹⁸.

Saer é bastante contundente em sua crítica ao apontar que, para além do que via como utilitarismo político dos escritores do *boom*, que reduzem a literatura à condição de porta-bandeiras de verdades pré-acabadas pretensamente revolucionárias, havia, paradoxalmente, uma coordenação quase simbiótica desses mesmos escritores com o mercado editorial e com um público bastante conformado em termos estéticos. Isso se torna ainda mais evidente, quando se

¹¹⁵ SAER. In: *El concepto de ficción*. Op.cit., p.257-289.

¹¹⁶ SAER, La selva espesa de lo real. In: *El concepto de ficción*, p.261

¹¹⁷ Idem ibidem, p.261

¹¹⁸ SAER. Una literatura sin atributos. In: *El concepto de ficción*, p.267

tem em vista que boa parte desse público e da crítica que ajudou a formar o gueto da *latinoamericanidade* encontra-se, segundo o autor, no Primeiro Mundo e, mais especificamente, na Europa. Como apontou Leyla Perrone-Moisés:

Dependendo do Outro, como todo desejo, o desejo dos mais nacionalistas dos latino-americanos é, a miúdo, que a sua cultura seja, não só reconhecida, mas admirada pelo Primeiro Mundo. Isto afeta a própria produção da literatura latino-americana, na medida em que a recepção internacional lhe é mais favorável quando ela responde aos desejos de evasão, de exotismo e de folclore das culturas hegemônicas. Os escritores menos típicos (*typés*) não alcançam mais que um êxito de estima e atingem um público muito restrito. O grande público do Primeiro Mundo quer que os latino-americanos sejam pitorescos, coloridos e mágicos, têm dificuldade em vê-los como iguais não completamente idênticos, o que, diga-se, nos autorizam as nossas origens e a nossa história¹¹⁹.

Saer explicou esse mesmo fenômeno a partir da complementaridade existente entre um *nacionalismo colonizado* e um *colonialismo nacionalista*¹²⁰, duas faces da mesma moeda, que criam um ambiente de recepção bastante adverso aos escritores latino-americanos que desejam escapar à fórmula¹²¹.

Se consideramos que tais preocupações, para além de questões datadas, seguem valendo como algumas de suas normas pessoais como escritor, torna-se fácil perceber que, para ele, renovar uma tradição de ensaios latino-americanos que se mobilizou tão fortemente por perguntas em torno a uma possível identidade nacional ou continental significa, em *El río sin orillas*, descartar a princípio a noção de identidade: “El primer paso para penetrar en nuestra verdadera identidad consiste justamente en admitir que, a la luz de la reflexión y, por qué no, también de la piedad, ninguna identidad afirmativa ya es posible”¹²². Saer dissolve essa noção até o limite em que ela não é mais que a fuga de um vazio iminente e definitivo, criação desesperada do ser humano contra o caldo de indiferenciação que o ameaça¹²³.

Assim, o ensaísta não se apresenta a si mesmo como argentino que escreve uma história

¹¹⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. In: *Estudios Avanzados*, 11 (30), 1997, p. 256-7

¹²⁰ SAER. La selva espesa de lo real. In: *El concepto de ficción*, p.260-1

¹²¹ Essa perspectiva crítica em relação a certa cristalização de uma “estética latino-americana” foi desenvolvida também por BRUNNER, José Joaquín. Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. In: *Escritos – revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, nº13-14, enero-diciembre. 1996, p.301-333; RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. In: RAMA (ed.) *Más allá del boom – literatura y mercado*. s.l.: Folios, s.d., p.51-110. Mais recentemente, novas gerações de escritores partiram dessa trilha que Saer apontava em “Literatura sin atributos” ao final dos anos 70 e início dos anos 80, como por exemplo os escritores argentinos reunidos em torno à revista Babel, os autores mexicanos do Manifesto Crack e os organizadores da antologia MacOndo.

¹²² SAER, *El río sin orillas*, p.206

¹²³ Idem ibidem, p.206

da Argentina, e sim como escritor que vislumbra um desafio novo de escrita coerente com seu projeto de experimentação com a linguagem. Como escrever um ensaio que pudesse lançar nova luz a uma tradição singular de leituras a partir de uma forma inédita, transgredindo inclusive as já pouco demarcáveis fronteiras que definem o gênero? Como escrever a partir desta forma inédita o seu *lugar*? Como escrever o inapreensível, matéria da literatura – o espaço, o tempo, o ser, as coisas?

CAPÍTULO 2

ENTRE A NOITE E O OCEANO –

CONFIGURAÇÕES DO ENSAÍSTA EM *EL RÍO SIN ORILLAS*

Ao modelar sobre mim esta figura [o retrato que faço de mim em meu livro], tantas vezes tive de me ajustar e compor para transcrever-me que o molde se consolidou e de certa maneira formou a si mesmo. Ao pintar-me para outrem, pinte em mim cores mais nítidas do que eram as minhas primeiras. Não fiz meu livro mais do que meu livro me fez (...)
Montaigne

De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal.
En el extranjero - Juan José Saer

No capítulo anterior, a leitura de alguns textos clássicos sobre o ensaio tornou possível o estabelecimento de alguns parâmetros que norteariam a leitura de *El río sin orillas* em diálogo com uma tradição desenhada pelo autor. Antes que estabelecer fronteiras rigorosas de gênero, foram trabalhados alguns marcos discursivos que se foram consolidando e deslocando ao longo da história do gênero. Além disso, a partir da abordagem derridiana sobre a lei dos gêneros foi possível pensar ainda em uma *participação sem pertencimento* de *El río sin orillas* em relação ao ensaio, ampliando a possibilidade de fazê-lo dialogar também com o universo ficcional de Saer.

Vimos ainda como o próprio gesto do autor em reforçar o hibridismo do livro, recusando a denominação ensaio, ao mesmo tempo em que insere a obra em uma tradição de “textos híbridos” que ele recorta e valoriza, por outro lado faz ressoar o exercício incondicional de experimentação que Saer propõe realizar em sua prosa de ficção, por meio da destabilização das fronteiras cristalizadas dos gêneros literários.

Ao realizar todo este percurso, porém, e não sem algum risco, adiei para o presente

capítulo a análise da pedra fundamental que sustenta a abóboda de todo o sistema, apenas mencionada anteriormente, a saber, a enunciação subjetiva¹²⁴. Veremos, portanto, como essa enunciação subjetiva enlaçada a um nome de autor, que apresenta-se como protagonista e objeto de sua própria investigação, constitui-se o interesse primeiro da escrita ensaística desde Montaigne.

A partir daí, será possível indagar sobre as questões da enunciação e as múltiplas configurações de ensaísta que se formam em *El río sin orillas*. Saer desenha uma enunciação intervalar que resignifica e atualiza a ambiguidade bastante presente no ensaísmo no continente de uma perspectiva que transita entre o olhar “a partir de dentro” e o olhar “a partir do outro”, na elaboração de narrativas de interpretação da especificidade latino-americana. Essa oscilação de perspectiva, tendo em vista sobretudo o eixo Europa – América, é compartilhada, ainda, por muitos dos personagens e narradores das ficções de Saer. Nesse sentido, a convergência temática do entre-lugar do escritor latino-americano, nos termos de Silviano Santiago, permitirá investigar mais a fundo alguns dos procedimentos que aproximam a escrita do ensaio à prosa de ficção de Saer.

Para isso, parece-me oportuna a leitura do conto *En Línea*, no qual uma conversa telefônica entre os dois amigos Tomatis e Pichón Garay – um em Santa Fe, o outro em Paris – instala um lugar impreciso de encontro que sublinha e apaga a distância entre ambos. Mais do que o tema do exílio, é a maneira como o personagem hesita entre um “aqui” e um “lá” que torna ainda mais interessante a aproximação com o ensaio. A atenção ao ponto de vista do narrador será fundamental para iluminar o delicado e surpreendente mecanismo que faz com que o leitor compartilhe desse entre-lugar.

Seja como for, quero falar – o ensaio como escrita da subjetividade

Não é só o tema da história argentina ou a forma aberta e flexível que justificam a aproximação de *El río sin orillas* à uma tradição ensaística recortada pelo autor. Ainda que importantes, é apenas quando o tema e a forma aparecem articulados a um sujeito que se

¹²⁴ Tomo a imagem de Beatriz Colombi, em texto que foi fundamental para as questões que orientaram os objetivos desse capítulo. COLOMBI, Beatriz. Representaciones del ensayista. In: *Cuadernos de Reciénvenido* publicação do programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana. - Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. Nº19 (2004) – São Paulo: Humanitas, 2004, p.6.

pronuncia entrelaçado ao seu objeto que a marca fundamental de participação nessa tradição fica mais evidente. É a enunciação em primeira pessoa vinculada ao nome de autor que permite ainda demarcar uma linha que de fato separa a escrita de *El río sin orillas* da obra ficcional de Saer, ainda que esse limite seja bastante tênue e atravessado constantemente.

Ao contrário do que acontece nos trabalhos acadêmico-científicos ou na crítica erudita, nos quais o sujeito simula seu desaparecimento em benefício do tema, no ensaio é o sujeito quem cria o interesse pelo tema: “Es un género que uno lee habitualmente para apreciar cómo un autor percibe su tema y cuánto de valioso o nuevo es capaz de extraer de él”¹²⁵. Para Liliana Weinberg, é dessa declarada assunção de não neutralidade que poderia singulizar o ensaio, talvez mais do que pelo caráter formal aberto e flexível ou do que pela diversidade dos temas que aborda¹²⁶. Em um ensaio sobre o ensaiar em Foucault, diz Larrosa,

O ensaio é uma escrita e um pensamento em primeira pessoa ou, melhor dizendo, uma escrita e um pensamento que estabelece uma certa relação com a primeira pessoa: que diz “eu”, mesmo não dizendo “eu”, que diz “nós” mesmo que a forma que esse “nós” adota seja um de seus maiores problemas. Além disso, a primeira pessoa não está presente necessariamente como “tema”, mas como ponto de vista, como olhar, como posição discursiva, como posição pensante.¹²⁷

Esse “eu” presente como posição discursiva, que escreve desde um ponto de vista - de um afeto - lança-se à experiência da escrita disposto ao reexame da opinião, ou do lugar, que lhe serve de ponto de partida, ou seja, disposto a modificar-se pela experiência da escrita, que se alimenta da leitura de outros pontos de vista, de outros textos, em um incansável e profundo “tanteo modificador de sí mismo en el juego de la verdad”¹²⁸.

A questão do sujeito é portanto das mais relevantes para pensar o ensaio, e não é casual que as origens do gênero se confundam com o próprio nascimento da subjetividade moderna, tornando visível a emergência de um sujeito que não se reconhecia mais nas formas pré-estabelecidas de leitura e escrita.

No ensaio inaugural do gênero, Montaigne adverte logo de início: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é sensato que empregues teu lazer em um assunto tão

¹²⁵ OVIEDO, J.M. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid. Alianza editorial, 1991, p.14.

¹²⁶ WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. México: UNAM, 2006, p.101.

¹²⁷ LARROSA, Jorge. A operação ensaio - sobre o ensaio e o ensaiar-se no pensamento e na vida. In: *Educación e Realidade*, 29 (1), jan/jun, 2004, p.36.

¹²⁸ FOUCAULT, apud MATTONI, Silvio. *Las formas del ensayo en la Argentina de los años 50*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba, 2003, p.42.

frívolo e tão vão”¹²⁹. Sublinha, desse modo, a presença de um eu que se põe em cena, em primeiro plano, mas ao mesmo tempo a modéstia, ainda que simulada, com que assume esse protagonismo. Ao longo dos três volumes dos *Ensaíos*, Montaigne sublinha permanentemente a ousadia do projeto: ter a si mesmo como alvo, retratar em seu nascimento a marcha errante e agitada do próprio pensar. Se obtém algum sucesso, diz ele, é mais pelo acaso do que por seu próprio discernimento, pois “não há descrição semelhante em dificuldade à descrição de si mesmo”¹³⁰. Trata-se do exercício do julgamento que se volta incessantemente sobre e contra si, que se experimenta sem descanso.

O autorretrato calvo e grisalho que se pinta Montaigne sem os retoques que lhe corrigiriam os defeitos, ademais, está em permanente reconfiguração. Dá à sua face ora um semblante ora outro, ou porque examina seu objeto de um ângulo distinto, ou porque de fato já se diz outro, afetado por uma nova aprendizagem e pela instabilidade de sua postura: “Em mim se encontram todas as contradições, de algum aspecto e de alguma maneira. (...) Nada tenho a dizer sobre mim de forma integral, simples e sólida, sem confusão e mescla, nem em uma só palavra”¹³¹, afirma ele.

A noção heraclitiana de um sujeito mesclado, contraditório, em permanente movimento é o que parece desafiar todo o projeto da escrita dos *Ensaíos*, ou pelo menos a forma que ela assume. Montaigne não se interessa em realizar um retrato do ser (dos objetos sobre os quais se debruça e sobretudo de si mesmo). Quer um retrato da passagem. Se sua alma pudesse firmar-se, decidir-se, afirma ele “eu não me ensaiaria”¹³². Mas mesmo reconhecendo o caráter fragmentário e móvel dessa subjetividade anunciada no texto, é a confiança na força de coesão do *eu* que garante ao autor certa unidade do todo, permitindo-lhe abordar os temas tão variados de sua rapsódia¹³³.

Em diversas passagens, Montaigne contrasta o processo de aprendizagem e transformação de si ao envelhecimento do corpo. Envelhecer, para ele, é um mover-se de bêbado vacilante, entontecido e informe, como o de juncos que o vento maneja ao acaso, como quer¹³⁴. O caminho confuso e cambaleante de sua escrita acompanha assim um movimento de aproximação do ser com a morte, tema que aborda com frequência. Segundo Auerbach,

¹²⁹ MONTAIGNE. *Os ensaios* – v.I. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.4.

¹³⁰ MONTAIGNE, *Os ensaios*, v.III, op.cit., p.70.

¹³¹ MONTAIGNE, op.cit, v.II, p.9.

¹³² MONTAIGNE, op.cit v.III, p.268 e p.28.

¹³³ AUERBACH, Erich. O escritor Montaigne. In: *Ensaíos de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2007, p.155.

¹³⁴ MONTAIGNE, op.cit, v.III, p.268

Montaigne “narra como vive, como terá de morrer e como começa a conformar-se com isso; narra também o que viu e ouviu de outros a esse respeito. É preciso escutá-lo, pois ele narra bem”¹³⁵.

Apesar disso, não é possível notar nos *Ensaio*s nada parecido a um plano pré-estabelecido à semelhança de uma autobiografia começada na infância e concluída na maturidade da velhice. A exposição de si mesmo em Montaigne dá-se antes a partir de três modalidades, segundo Silvio Mattoni: o deliberado propósito de falar de si, a partir de sua experiência singular e da forma como se vê modificado pela contingência; o ceticismo com que se dispõe a falar de si, abrindo mão de encontrar uma verdade transcendente, e não esperando nada além da possível identificação imaginária e afetiva de um leitor; a exposição de sua leitura da literatura ou da tradição com base em necessidades e escolhas absolutamente particulares, ou seja, “la exhibición de sí sólo es legible y posible porque en primer lugar se ha efectuado una construcción de sí a partir de las lecturas”¹³⁶.

Contudo, a percepção de seus fragmentos como autoretratos, a grande novidade trazida pelos *Ensaio*s, não aparecia tão explicitamente desde o início. Gradualmente o autor parece mais confiante nessa possibilidade aberta pela escrita, desprendendo-se cada vez mais do texto lido, da captação do já dito, para a configuração de uma narrativa de si. A própria *Advertência ao leitor*, tão conhecida e já citada acima, só foi escrita em 1580, alguns anos após iniciar seus primeiros textos, que datam de 1572, segundo seus comentadores. Antoine Compagnon vê, por esse motivo, o sujeito na escrita de Montaigne ainda como uma transição: um eu que se deixa ver e desaparece como em um jogo de esconde-esconde. Sua escrita não mais obedece incondicionalmente ao modelo do comentário medieval (submisso à *Auctoritas* da tradição) mas também não chega a instalar o regime da crítica clássica, regulada por um princípio de autoria que define e organiza as citações em uma unidade coesa, o que passaria a ocorrer pouco depois¹³⁷.

A crise religiosa do século XVI e o grande rechaço às práticas confessionais católicas deram margem ao aparecimento de novas formas de relação do sujeito consigo mesmo. Algumas antigas práticas estoicas são reativadas nesse novo contexto. Se a cultura do eu não chegou a desaparecer no Ocidente com o cristianismo, por outro lado, em pleno Renascimento

¹³⁵ AUERBACH, op.cit., p.150

¹³⁶ MATTONI, op.cit. p.46

¹³⁷ Nesse sentido, o autor discorda da interpretação de Auerbach, citado anteriormente. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 102.

o sujeito volta a reafirmar sua autonomia. Como um herdeiro laico das *Confissões* de Santo Agostinho¹³⁸, os *Ensaio*s de Montaigne acentuam a enunciação como fonte de sentido e a intimidade como origem da verdade, mas já não mais como a busca de uma revelação transcendental apenas mediada por um sujeito, e sim como o próprio fundamento do homem renascentista, espécie de embrião da subjetividade moderna que se desdobraria ao longo dos séculos seguintes¹³⁹.

A Modernidade pode ser identificada, justamente, pela emergência no pensamento ocidental desse sujeito que abre mão da transcendência divina e que se vê como o centro a partir do qual é possível investigar o mundo e a si. Contudo, essa nova sensibilidade carrega em seu interior uma ambiguidade fundamental, cujas contradições estão no seio mesmo do que identificamos como moderno. Segundo Pedro de Santi:

a Modernidade, como domínio do Homem sobre o mundo tomado como objeto, abriga intrinsecamente um movimento de dissolução da tradição e, assim na crença em qualquer sentido último ou verdade essencial para a existência que se estabeleça como tal. Este movimento atua, no entanto, como um elemento dissolutivo interno que acaba por corroer os próprios fundamentos sobre os quais se apoiava a Modernidade¹⁴⁰.

O movimento de construção e afirmação da subjetividade como um dos fundamentos da Modernidade, portanto, traz em seu bojo o movimento contrário, de desconstrução e crítica ao eu. Podemos entender assim como duas faces de uma mesma moeda a descoberta do *cogito* cartesiano e do ensaísta Montaigne¹⁴¹. Ainda que com algumas décadas a separá-los, ambos

¹³⁸ REST, J. apud MATTONI, op.cit,p.45

¹³⁹ É sempre difícil escolher um ponto de partida para um tema tão vasto quanto uma história da Modernidade, ainda que seja apenas para traçar algumas considerações que nos permitam entender a noção de subjetividade no ensaio. Os marcos iniciais podem ser muito diversos, variando conforme os critérios utilizados (séc. XVI, séc. XVII, passagem do séc. XVIII para o séc.XIX) – variação que em cascata se desdobra para o estabelecimento dos parâmetros de uma pré-modernidade. Foucault em “O que são as Luzes?” prefere mesmo abandonar a noção de época, que normalmente acompanha as falas sobre a Modernidade, para pensá-la como uma atitude que desde que se formou se põe em luta com as atitudes de “contra-modernidade”, em diversos contextos. Tal atitude pressuporia uma maneira de pensar e de sentir e uma maneira também de agir ligadas à crítica permanente de nosso ser histórico. Ainda que desmobilizando a idéia de época, para este autor, o século XVIII é um momento fundamental da formação de uma auto-consciência moderna. FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes?. In: MOTTA (org.), Manoel Barros da. *Michel Foucault. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Ditos e Escritos v.1.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.333-351. No presente trabalho, parto do século XVI para pensar os primeiros indícios dessa atitude que só se tornaria auto-consciente (inclusive com a formação de um vocabulário próprio para designá-la) na passagem do século XVIII ao XIX. Tenho em vista como marco inicial, portanto, o que muitos historiadores “chamam de ‘inícios do período moderno’, mesmo quando negam sua modernidade” (BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.26).

¹⁴⁰ SANTI, Pedro Luiz Ribeiro de. *A crítica ao eu na Modernidade – em Montaigne e Freud*. São Paulo: Casa do Psicólogo / Fapesp, 2003, p.63.

¹⁴¹ Alguns comentadores sublinharam, inclusive, no texto de Descartes, respostas pontuais ao texto de Montaigne.

fazem parte do contexto em que o eu se apresenta como ponto de partida de todo conhecimento, mas em sentidos divergentes: se Descartes faz desse eu um ponto de cisão radical com o corpo e a experiência, em busca de um Homem universal a partir do qual fundar sua Metafísica transcendental, Montaigne, ao contrário, mergulha o eu na instabilidade, na experiência, na contingência. Para ele, “não há a perspectiva de domínio de si ou da natureza. A auto-análise é distinta do autocontrole”¹⁴². Se resgato aqui a oposição entre Montaigne e Descartes já desenvolvida no capítulo anterior a partir da leitura de Adorno, é para sublinhar que o contraste da forma ensaio com o discurso cartesiano se ancora justamente nas tendências contraditórias de sujeito que nascem simultaneamente nos primórdios da Modernidade. A tendência representada por autores como Montaigne, Erasmo, Shakespeare, ainda que fortemente ancorada na centralidade do eu, mobiliza a crítica às bases da subjetividade moderna já na alvorada de sua configuração. Para de Santi, o *ceticismo de fundo* que acompanha a subjetividade da era moderna desde o nascedouro ajuda a entender a ironia como um poderoso expediente de dessacralização da Modernidade¹⁴³.

A auto-confiança irônica do sujeito do ensaio sofreu novos abalos a partir das contradições engendradas, portanto, na sua origem e sublinhadas pelo impacto da modernização no processo transcorrido ao longo dos mais de quatro séculos que nos separam dos *Ensaio*s¹⁴⁴. Silvio Mattoni mostra como em Montaigne o sujeito afirmava-se na medida em que escrevia, mas ainda assim precedia à escrita: leitor e escritor compartilhavam a confiança de uma experiência que podia ser transmitida de uma geração à outra, como fundamento de uma autoridade e de um saber, como um conselho ao bem viver e uma preparação para a morte. Já em pleno século XIX, e com amplos desdobramentos no século XX, o sujeito do ensaio já não se confessa: ele inscreve-se como representação, um ponto artificial, uma construção elaborada

Ainda sobre problemas de periodização, é bastante comum que se sublinhe a diferença entre a reverência aos antigos que compunha o *êthos* renascentista de Montaigne e a dúvida do sujeito que instaura a Metafísica transcendental de Descartes, diferença que os coloca de um e de outro lado da Idade Clássica. Do ponto de vista das diferentes condições de produção dos textos e de suas consequências, essa ruptura é notável. Mas interessa-nos também a perspectiva que nos é mais clara *a posteriori* de localizar o eco da obra de Montaigne no diálogo com seus sucessores do século XVII e seguintes. Nesse sentido, os *Ensaio*s fazem ecoar ainda as vozes do sonho e da loucura no discurso da Razão de onde foram exiladas. Sobre o exílio da loucura operado por Descartes em relação a Montaigne, parto de Manoel Barros da Motta em glosa a *História da Loucura*, de Foucault. MOTTA. Apresentação. In: MOTTA (org.) op.cit. p.XXVII-XXVIII.

¹⁴² SANTI, op.cit., p.115.

¹⁴³ de SANTI, op.cit., p.43.

¹⁴⁴ Tomo como referência Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, que desenvolve a interpretação sobre o impulso que mobiliza dialeticamente as forças antagônicas que constituem a sensibilidade moderna em sua relação com os processos de modernização. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

como seu objeto¹⁴⁵.

A obra de Baudelaire, ainda segundo Mattoni, seria talvez o paradigma mais evidente de uma escrita que passaria a assentar-se, a partir de então, nessa falta de experiência sem precedentes: a desapareição dos afetos na cidade moderna, o choque, a fascinação pela mercadoria, pelo transitório, pelo contingente aparecem como índices do novo, mas também como consciência irônica da dissolução do sujeito. Para Baudelaire, a arte seria a partir de então a única instância possível de elaboração de si, mas de um si mesmo que se afirma como pura artificialidade, assinalando o vazio o qual passa a encarnar. A modernidade na arte será pensada assim como essa operação em caracol, na expressão de Barthes, giro a partir do qual não reconhece nenhuma exterioridade em relação a ela mesma¹⁴⁶. Sua maneira de ser será a auto-referencialidade e a auto-crítica (a forma passa a encarnar suas regras, modelos e critérios). Como diz Compagnon, “a partir de Baudelaire, a função poética e a função crítica se entrelaçam necessariamente, numa *self-consciousness* que o artista deve ter de sua arte”¹⁴⁷. Analisando essa problematização da enunciação subjetiva na arte moderna podemos compreender com mais profundidade a aproximação entre o romance e o ensaio a partir do exemplo de Baudelaire, pois não só a escrita de ambos deve encarnar o gesto auto-crítico do artista, como também passam ambos a instaurar uma subjetividade que reconhece seu desaparecimento na escrita.

Essa concepção sofreria uma inflexão a partir da ruptura introduzida pela linguística saussureana e seus desdobramentos no estruturalismo francês, que acabam por excluir o sujeito de seu horizonte de interrogação, preterido pela investigação da linguagem e suas regras de funcionamento separadas da instância da fala e da vivência. Não me estenderei aqui a respeito do potencial de descobertas e de polêmicas introduzidas pelo conhecido giro linguístico nas Ciências Humanas, mas interessa-me assinalar o movimento posterior, de reintrodução do sujeito no mundo da linguagem e do texto. Não se trata, evidentemente, do resgate da noção de um sujeito biográfico e histórico da crítica tradicional, mas de um sujeito que passou a ser concebido a partir da noção de enunciação.

A difusão dos estudos de Benveniste reforçam a ideia de que é na linguagem e por meio dela que o sujeito se constitui. Ao dizer “eu” para exprimir o sentimento que tem de sua

¹⁴⁵ MATTONI, op.cit. p.74, e p. 104. FOUCAULT, M. O que são as Luzes?. op.cit, p. 342-344 e AGAMBEM, G. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p.54-56.

¹⁴⁶ COMPAGNON, Antoine. O prestígio do novo – Bernard de Chartres, Baudelaire, Manet. In: *Cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p.30.

¹⁴⁷ idem, ibidem, p.30.

subjetividade irreduzível, o locutor remete-se à instância de seu próprio discurso, a partir do qual põe em funcionamento todo um sistema de referências internas cuja chave é o “eu”. O indivíduo se define então “pela construção linguística particular de que se serve quando se enuncia como locutor”. A possibilidade da subjetividade está dada, portanto, pelo fato de que cada locutor apropria-se singularmente das “formas vazias” (como o pronome “eu”, os advérbios aqui, agora) apropriadas à sua expressão. A subjetividade assim concebida é fundamentalmente relacional, na medida em que o “eu” existe em oposição a um “tu”: a interlocução é a condição de constituição da pessoa no discurso, porque ela se constrói na reversibilidade dos papéis eu/tu mobilizadas no diálogo. Assim, no exercício da linguagem como discurso instauram-se todas as coordenadas que definem um sujeito particular¹⁴⁸. A noção de enunciação de Benveniste será enriquecida pela ideia do leitor/escritor desejante de Barthes¹⁴⁹: essa passagem é fundamental para entender o espaço de reflexão sobre a literatura que o ensaio passará a encarnar cada vez mais a partir do gosto e que se tornará o lugar primordial de exercício da crítica compartilhado por ensaístas e escritores de ficção, em uma tênue zona de fronteira que tende ao quase borramento dos gêneros, como vimos no capítulo 1.

De todo modo, ainda que a concepção de sujeito tenha se transformado substancialmente, o ensaio manteve como traço constitutivo fundamental do gênero a espontaneidade de um pensamento errante, que traz consigo as marcas de uma subjetividade sempre inacabada que pergunta por si mesmo e que se constitui no que lê e escreve.

Se tratei de desenhar em longo desvio as distintas configurações pelas quais se concebeu a noção de subjetividade na Modernidade, foi no sentido de reforçar que não há uma posição transcendente a partir da qual se apresenta um sujeito na escrita do ensaio. Essa reconstrução histórica, ainda que superficial se levamos em conta os problemas de ordem filosófica nela imbricados, apresenta-se como recurso crítico a partir do qual desnaturalizamos a noção de

¹⁴⁸ BENVENISTE, Emile. Estrutura das relações de pessoa no verbo, A natureza dos pronomes, Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Editora Nacional / EDUSP, 1976, cito aqui p.281 e 289. Em *Infância e história* Agambem pergunta-se pelo hiato assinalado mas não resolvido por Benveniste entre a esfera da linguagem e do discurso, ou seja, pela distância intransponível entre uma língua pura e o modo como é incorporada pelo sujeito. Para Agambem, é justamente porque existe essa distância entre as duas esferas que a linguagem humana se diferencia de todas as outras linguagens. É justamente porque o homem tem uma infância desprovida de linguagem, porque não fala desde sempre, que só pode entrar em seu reino transformando-a, tornando-a sua como discurso. O humano seria o instante, a passagem fugaz pela qual o símbolo abstrato é incorporado por um sujeito em um determinado momento, na relação específica com seu interlocutor. Esse trânsito é a história, a história da língua e do sujeito. AGAMBEM, Giorgio. *Infancia e Historia –destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p.61-80.

¹⁴⁹ BARTHES, Roland. Por que gosto de Benveniste. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 207-13.

sujeito como substância psicológica prévia à escrita e sublinhamos o caráter de conquista e descoberta que subjaz à história do gênero, desde Montaigne, atualizado por cada ensaísta que assume da pena para dizer “eu”.

Quem é o autor de um ensaio?

Se, como vimos, a concepção de sujeito foi revista a partir da teoria da enunciação, a concepção de autor e sua relação com o texto passou a ser motivo de profunda reflexão no campo dos estudos literários a partir dos anos 50, com Blanchot, Barthes e Foucault. Passo diretamente ao texto de Foucault e, a seguir, à releitura de Giorgio Agambem, já que ambas me parecem das mais interessantes para pensar o autor na literatura contemporânea e, no nosso caso, no ensaio.

Em “O que é um autor?”¹⁵⁰, de 1969, Foucault reflete sobre a relação entre texto e autor, investigação inspirada por comentários críticos recebidos por *As palavras e as coisas*. O autor parte da idéia já desenvolvida anteriormente por Blanchot e Barthes, a de que a escrita contemporânea fundamenta-se na abertura de um espaço onde o sujeito escritor não cessa de desaparecer. Os caracteres individuais do sujeito cedem lugar à ideia de sujeito concebido a partir da enunciação. Contudo, Foucault afirma ser necessário superar a simples reiteração da morte do autor para buscar localizar o espaço vazio deixado por essa desapareição bem como entender as funções que a noção de autor desempenha em nossa cultura.

Para isso, parte primeiro de uma diferenciação entre o nome próprio e o nome de autor, mostrando como o nome de autor não se situa entre o estado civil dos homens e tampouco na ficção das obras que marca, mas sim na ruptura que instala entre alguns discursos dotados da função autor e outros dela desprovidos: “a função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”¹⁵¹. Quais seriam, portanto, em nossa cultura, as funções desempenhadas por essa noção, já que ela não é exercida da mesma maneira em todas as épocas e em todas as formas de civilização?

A primeira função-autor, diz Foucault, instala um regime de propriedade no universo

¹⁵⁰ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Michel Foucault. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e Escritos v.3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

¹⁵¹ idem ibidem, p.274

dos discursos. Além disso, a noção de autor funciona como princípio de certa unidade de escritura, ainda que tal unidade não possa ser atribuída de forma simples e espontânea e sim por uma série de operações complexas (aproximações entre textos, características estabelecidas como pertinentes, continuidades admitidas, exclusões...), e que podem variar conforme a época, constituindo algo como regras de construção de autor. Em terceiro lugar, a função autor não é exercida da mesma forma conforme os diferentes tipos de discurso: essa diferença não se dá apenas entre a função de autoria no campo literário e no campo científico, por exemplo, mas pode se dar no interior de cada campo.

Por último, para Foucault, a função autor não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, podendo dar lugar a vários *ego* simultâneos, a várias posições sujeito, que podem ocupar diferentes classes de indivíduos. Ela se efetua na cisão, na distância que se abre entre o escritor real e o locutor fictício (o narrador): “Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício”¹⁵².

Por meio dessa análise das funções-autor em nossa sociedade, e diferenciando-se nesse sentido do passo dado por Barthes, Foucault está menos interessado em investigar a margem de liberdade a partir da qual o sujeito se apropria da linguagem para nela constituir-se, do que em descobrir, ao contrário, as condições, limitações e regras sob as quais um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos¹⁵³. Trata-se, como em Barthes, de quitar de um sujeito prévio à escrita o papel de fundamento originário do texto, mas em outro sentido: analisando a função de autoria como um dispositivo que restringe a livre circulação e manipulação das obras¹⁵⁴.

Em sua leitura desse texto de Foucault, já bastante posterior, Agambem¹⁵⁵ mostra como a identificação do sujeito-autor que se constitui a partir dos dispositivos que consolidam sua função na sociedade reitera um gesto que marca profundamente a estratégia foucaultiana: por um lado, a afirmação de um trabalho sobre o sujeito; por outro, o fato de que no contexto de suas pesquisas o sujeito como indivíduo vivo apareça sempre sob a luz dos dispositivos que o constituem.

Nesse sentido, a investigação do sujeito como indivíduo cede lugar ao levantamento das condições e das formas sob as quais o sujeito pode aparecer na ordem do discurso. Segundo Agambem, o próprio Foucault reconhecia a aparente aporia implicada no método e afirmava

¹⁵² idem ibidem, p. 279

¹⁵³ idem ibidem, p. 287

¹⁵⁴ Questão mais viva do que nunca, em pleno momento de crise do copyright.

¹⁵⁵ AGAMBEM, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p.55-63. O original em italiano foi publicado em 2005.

que rejeitar o recurso filosófico a um sujeito constituinte tinha por objetivo iluminar os processos pelos quais sujeito e objeto se formam e se transformam uns em relação aos outros, o que não significava agir como se o sujeito como indivíduo vivo não existisse¹⁵⁶.

Ao questionar-se sobre a figura do autor, é justamente essa aparente aporia que Agambem pretende investigar. Existe um sujeito-autor que, no entanto, se atesta unicamente pelos sinais de sua ausência ao constituir-se como autor, ou seja, ao constituir-se a partir de dispositivos e como dispositivo que o inscrevem em um mecanismo de poder. Como então uma ausência pode ser singular? O que significa para um indivíduo ocupar o lugar de um morto e deixar suas pegadas em um vazio?¹⁵⁷ Em outras palavras, o que Agambem se pergunta a partir de Foucault é se existe alguma possibilidade de pensar um sujeito como indivíduo, ainda que sob a luz dos processos de subjetivação que o constituem no discurso como autor.

Apoiando-se em outro texto do próprio Foucault, *A vida dos homens infames*, de 1982¹⁵⁸, Agambem procura trabalhar esse paradoxo. Nesse texto, escrito originalmente como prefácio a uma coletânea de documentos do século XVIII, Foucault analisa como os registros de internação de homens e mulheres daquela época assinalam a presença de uma vida para nós inacessível, mas também irredutível à marca infame pela qual essa existência se eternizou no arquivos do poder. Mais do que a inscrição em um discurso, porém, tais vidas foram “postas em jogo” por sua ética singular e transgressora. Para Agambem, a ética dessas vidas, grito mudo no umbral dos arquivos, gesto invisível que se advinha para além do discurso infamante, pode ser aproximada ao paradigma da presença-ausência do autor.

Se chamarmos de gesto o que continua inexpressão em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.¹⁵⁹

O autor “põe-se em jogo” permanentemente em sua obra. Seu gesto ilegível é atestado unicamente por essa presença incongruente que permanece irrealizada, como um vazio, na margem silenciosa da obra à qual dá vida. Junto com o autor, o leitor também se põe em jogo, realizando-se como gesto, aceitando ocupar o lugar vazio que permite a emergência da obra. Trata-se, portanto, de uma ética de escritura/leitura que implica autor e leitor em uma escolha: lançar-se ou não em um conflito, arriscar-se ou não no corpo-a-corpo com os dispositivos da

¹⁵⁶ idem ibidem, p.57

¹⁵⁷ idem ibidem, p.58

¹⁵⁸ Na versão dos ditos e escritos, v.IV o texto é datado em 1977.

¹⁵⁹ AGAMBEM, op.cit. p.59

linguagem.

Retomando a aporia apresentada no início, Agambem dá uma volta a mais no argumento para pensar que, assim como o autor deve permanecer como lugar vazio na obra e justamente assim sublinhar sua presença irreduzível, também um sujeito se deixa ver e resiste justamente no ponto em que os dispositivos o põem em jogo: “Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela”¹⁶⁰. Em suma, em sua releitura de “O que é um autor?” cruzada com reflexões da obra tardia de Foucault, Agambem sublinha uma perspectiva ainda não formulada no primeiro texto: a partir da luz lançada sobre o Autor pela noção de gesto, forma-se uma sombra que deixa adivinhar uma existência humana, uma ética de vida, embora ilegível e muda, no limiar do texto.

A ideia do autor como gesto poderia ser aproximada talvez à releitura da morte do Autor por Antoine de Compagnon¹⁶¹. Dialogando sobretudo com a tese de Barthes, ele discute a concepção de intenção que se pode depreender de todo o debate sobre autoria. Se a morte do Autor é sobretudo uma crítica justificada à busca das intenções originais do Autor para explicar os textos, por outro lado, diz Compagnon, talvez seja possível rever a radicalidade das teses “anti-intencionalistas”. Para Compagnon, tais teses exilaram a intenção autoral de tal modo que poderiam quase sugerir que os textos são concebidos como produtos do acaso, o que não confere com a maneira como lidamos com eles e nem com o modo como buscamos elementos para compreendê-los (ou seja, dificilmente relegamos à irrelevância conhecimentos sobre o contexto histórico ou dados biográficos do autor, por exemplo). Para a superação desse falso dilema, diz ele, a noção de intenção, reduzida a biografismos e sociologismos da crítica tradicional, precisa ser entendida de forma menos simplista. Seria necessário resgatar a intenção humana em ato que é o texto: origem de sentido do qual podemos desprender múltiplas significações. De certo modo, todas as leituras partem de conjecturas implícitas que respondem a essa intenção humana.

Ainda que o debate sobre a noção de autor não esteja circunscrito ao campo do ensaio, ele ganha contornos singulares em um regime de escrita cujo locutor em primeira pessoa relaciona-se com um nome de autor, referenciando-se a uma trajetória singular de leituras e experiências que uma análise ingênua tenderia a aproximar sem mediações ao escritor fora do

¹⁶⁰ idem ibidem, p.63

¹⁶¹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, cap.II.

texto. Afastada essa possibilidade, por outro lado, a noção de gesto ajuda-nos a não perdermos de vista a intensão humana que subjaz ilegível no texto.

De todo modo, a compreensão do ensaio solicita nosso olhar ao “eu” que se põe ao alcance, que se deixa ler, que quer falar e quer ser lido, e sobre o qual o autor projeta-se junto com outras máscaras que se intersectam na enunciação subjetiva. Compreender o modo como se constrói essa subjetividade no texto e as personas com que o autor a reveste para fazê-la pronunciar-se em primeira pessoa, é uma das chaves fundamentais para a leitura do ensaio.

Partindo da noção de função-autor assinalada por Foucault, Beatriz Colombi busca analisar especificamente a representação de sujeito na escrita ensaística. Segundo essa autora:

La primera persona del ensayo está contaminada de múltiples proyecciones, donde podemos identificar al escritor fuera del texto, a un hablante ficcional, a la voz del letrado y/o intelectual que se expresa en nombre de un sector especializado de la sociedad, es decir, a máscaras y entelequias dispares. El yo del ensayista no se identifica plena y exclusivamente con ninguna de ellas, sino que se conforma en su intersección¹⁶².

É portanto nesse intervalo onde oscilam múltiplas configurações que podemos ler quem está falando. A autora também chama a atenção para a projeção da voz do intelectual tão presente na representação do ensaísta, singularmente nos ensaios hispano-americanos do século XIX e início do século XX, que constituem o *corpus* por ela investigado. Essa voz do intelectual que se entrelaça ao enunciadador constitui uma das estratégias de persuasão retórica tradicionalmente importantes do ensaio. Em uma literatura de idéias, o *ethos* do sujeito letrado mostra-se como um fiador do discurso que reforça a argumentação¹⁶³.

Por outro lado, acercando-nos mais diretamente ao nosso tema, podemos nos perguntar pela particularidade dos ensaios cujos autores são reconhecidos, sobretudo, por sua trajetória como escritores de ficção, trajetória que se sobrepõe como representação à voz do intelectual, sublinhando ainda mais a atitude auto-reflexiva do ensaio, o estranhamento da linguagem a partir da qual desenvolve sua leitura singular da literatura e do mundo.

Cabe então, perguntar finalmente quais as configurações do ensaísta presentes em *El río sin orillas*? Com quais máscaras se reveste a subjetividade construída no texto? De que maneira esse sujeito se mostra invadido por seu tema? Qual o estranhamento que inaugura a escrita? A quem se dirige? É a partir de tais perguntas que poderemos ver a eleição de um lugar singular de onde o ensaísta conta sua história argentina.

¹⁶² COLOMBI, Betariz, op.cit. p.6.

¹⁶³ Idem ibidem, p.7

Para tal investigação detenho-me especialmente na apresentação do livro, buscando identificar marcas no texto a partir das quais se desenha um “eu” e se evidencia a eleição do lugar de fala, bem como as conseqüências dessa escolha para o relato. O foco na apresentação do ensaio justifica-se pelo fato de que é nela onde a construção desse lugar de enunciação configura-se explicitamente como um problema, além de nos permitir mapear o “momento de arranque” do ensaio¹⁶⁴.

O ensaísta viajante

Para o escritor argentino César Aira, há uma operação fundamental que sublinha a passagem de um escritor que transita da ficção ao ensaio. Na ficção, os personagens servem para anular ou neutralizar a enunciação da subjetividade do autor, e o romancista enfrenta-se com os temas do mundo por intermédio de seus personagens. O ensaísta, ao contrário, encara seus temas sem essa mediação. Ao transitar da ficção ao ensaio, portanto, o escritor deve estirpar como em uma delicada cirurgia, as instâncias mediadoras das personagens para permitir lidar com os protocolos da enunciação em primeira pessoa, inerente à escrita ensaística¹⁶⁵. Contudo, a delicada cirurgia de extração das personagens pode dar espaço a emergência de distintas vozes. O lugar de onde enuncia Saer em seus ensaios críticos, por exemplo, é muito diferente ao do ensaísta que vemos emergir em *El río sin orillas*: em muitos dos ensaios críticos reunidos nos três volumes *La narración-objeto*, *El concepto de ficción* e *Trabajos*¹⁶⁶, o autor assume um tom francamente polêmico o que lhes emprestaria, inclusive, certo tom dogmático, expresso na ânsia de “construir una posición, demarcar la región, decir el lugar desde dónde se narra”¹⁶⁷; a não ser em passagens que claramente se diferenciam do todo, não é esse o lugar de enunciação de *El río sin orillas*.

¹⁶⁴ Liliana Weinberg sugere ler o título como esse “momento de arranque”, imagem que me pareceu interessante estender à leitura das primeiras páginas do ensaio. WEINBERG, op.cit, p.188. Para algumas das questões lançadas contribuiu a leitura de SARLO, B. Del otro lado del horizonte. In: *BOLETIM*, n.9, diciembre de 2001, Facultad de Humanidades y Artes / Universidad Nacional de Rosario.

¹⁶⁵ AIRA, C. El ensayo y su tema. In: *Boletim*. Rosário: Facultad de Humanidades y Artes / Universidad Nacional de Rosario, n°9, dic. 2001, p. 12-3.

¹⁶⁶ *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999; *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004; *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

¹⁶⁷ SURGHI, C. La experiencia narrativa: ensayo, forma y frontera en Juan José Saer. In: OLMOS & CASARIN (coords.), op.cit. p.86. Pelo dogmatismo apontado nos ensaios do autor, Surghi prefere ler a estratégia ensaística de Saer nos seus textos de ficção, que incorporam em seu próprio fazer tateante e moroso um questionamento constante sobre a (im)possibilidade de narrar.

O ensaio inicia-se com a descrição do interior de um avião, a dez mil metros de altura, descrição que não se furta a nenhum dos lugares comuns presentes na atmosfera artificialmente confortável dos vôos: o sorriso das comissárias; a voz melodiosa em dois ou três idiomas; o filme que se buscou evitar cuidadosamente nos últimos meses... Essa descrição irritadiça do interior de uma aeronave antecipa o que vem a seguir:

El mito de reencontrar los afectos y los lugares de mi infancia y de mi juventud me incitó a efectuar esos viajes repetidos que se han transformado, después de casi una década, en una costumbre, lo bastante monótona como para generar, desde el punto de vista del placer, una ambivalencia notoria¹⁶⁸.

Da imagem que inaugura a escrita do interior de um avião destaca-se a ambivalência do nativo que volta repetidamente a seu lugar de origem com um misto de resistência e resignação ao costume. O tom irônico, um pouco sarcástico até, parece bloquear nesse primeiro momento a disponibilidade afetiva para o relato. Além disso, marca logo de início o lugar do crítico vacinado contra os lugares comuns potenciais de um texto cujo tema poderia resvalar facilmente em uma lista nostálgica de traços pitorescos locais.

Haverá mais adiante um ponto de giro em relação a essa reserva inicial, mas o que eu gostaria de sublinhar agora é esse ponto de partida em trânsito, de um lugar indefinido sobre o Atlântico, uma distância, uma perspectiva que não é mais a do nativo mas também não é a do estrangeiro, e que eu gostaria de aproximar à ideia de um olhar viajante.

Ecoando essa cena inicial, a imagem do deslocamento (de corpos, de olhares, de vozes, de águas e ventos, de populações, de outros viajantes) será reiterada em diversas passagens do texto. Relembro a epígrafe do Padre Cattaneo, lendo-a agora a partir da eleição do olhar viajante como mediador da escrita: *Y entrando en él, cuando se está hacia la mitad de su curso, se pierde de vista la playa, y no se ve otra cosa que cielo y agua a guisa de un vastísimo mar*. A perspectiva anunciada é a de alguém que chega e vê, deslumbrado, pela primeira vez. A segunda epígrafe, de La Fontaine, reforça e extrapola essa chave de leitura referida ao olhar viajante: *Mon voyage dépeint / vous sera d'un plaisir extrême. / Je dirai: J'étais là; telle chose m'advint: / vous y croirez être vous même*¹⁶⁹. Tais versos remetem ao prazer buscado por todos os amantes da literatura e, mais precisamente, da literatura de viagem.

¹⁶⁸ SAER, op.cit, p.12

¹⁶⁹ “O que minha viagem conta / Será de um prazer extremo para você / Eu direi: eu estava lá, tal coisa me aconteceu: / Você acreditará ser você mesmo”. Interessante ainda porque remete ao “estar lá” antropológico que trabalharei no próximo capítulo. Mais significativo, talvez, seja o fato de tratar-se de uma estrofe de La Fontaine, o que, inevitavelmente, remete o leitor à liberdade do fabular, desestabilizando o lugar de leitura.

A noção do entre-lugar, de Silviano Santiago, parece-me uma chave interessante para analisar esse lugar em trânsito a partir do qual o ensaísta irá debruçar-se sobre seu tema. Segundo o crítico, há um espaço intermediário a partir do qual o escritor latino-americano examina o próprio, buscando expressá-lo de um modo singular mas a partir de um já dito ou de um já escrito por outro¹⁷⁰. A ambivalência entre um “ver de dentro” ou um “ver de fora”, que nos sugerem as primeiras linhas de *El río sin orillas*, portanto, remete a um tópico fundamental do ensaísmo latino-americano.

Em um ensaio de 1930, *El escritor argentino y la tradición*¹⁷¹, Borges, parte da ideia de que

¹⁷⁰ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos – ensaios sobre a dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 12-3. Parece-me que essa leitura do entre-lugar de fato é uma chave importante de interpretação para o ensaísmo e a literatura latino-americanos até o presente. Contudo, ela é bastante marcada pelas relações que o escritor latino-americano estabelece sobretudo com a cultura européia/ocidental, mantendo, no fundo, a chave interpretativa centro-periferia que por muito tempo norteou a reflexão sobre o latino-americano em várias áreas do saber, ainda que guardando à periferia um polo ativo de transformação e diálogo. Deixaria aqui a questão sobre a possibilidade de repensar esse entre-lugar à luz das transformações recentes e talvez muito profundas que assistimos hoje com a reconfiguração do mapa da cultura mundial, pensando nas transformações econômicas, nas descobertas da tecnologia de comunicação e na formação de novas rotas de circulação e produção da cultura contemporânea. Podemos imaginar daí uma possível ampliação da esfera de diálogo que o escritor latino-americano estabelece com um outro? Para sublinhar tais inquietações remeto ao trabalho de Idália Morejón Arnaiz, que percorre um extenso corpus de autores como, Mário Bellatin, Bernardo de Carvalho, Carlos Aguilera, José Manuel Prieto, dentre outros, que deslocam o universo de suas ficções para a Ásia e Europa Oriental, mas procurando escapar aos rótulos do exotismo tradicional criados pelo Ocidente. Segundo a autora, na obra desses escritores, “Esos nuevos territorios no resultan hostiles al viajero, ni deslumbrantes, pues, de antemano, el Occidente ya los había construido e incorporado a su tradición artística; ellos surgen más bien como espacios de liberación. Los personajes y sus autores son, simplemente, extranjeros, lo que de varios modos los exime del compromiso a favor o en contra de la tradición del ‘nuevo mundo’ que ellos visitan”. MOREJÓN ARNAIZ, Idália. Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito. In: *Anais eletrônicos do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/index.html>. Acesso em: 20 de março de 2010.

¹⁷¹ BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: *Discusión*. Madrid: Alianza, 1997. Borges parece dialogar nesse texto com o ensaio que o dominicano Pedro Henríquez Ureña publicara um par de anos antes em *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Em “El descontento y la promesa”, Henríquez Ureña interpreta a oposição entre nacionalistas e cosmopolitas na literatura latino-americana como uma sucessão de gerações literárias que desde a independência oscilaram entre a busca de uma autenticidade americana nativa e a observância do modelo europeu. Tomando exemplos da história cultural de outras épocas (a Antiguidade Clássica ou a Idade Média), Henríquez Ureña mostra como o problema da busca de uma expressão genuína de cada nação era recente, e portanto, seria preciso matizar as inquietações em relação à persistente urgência romântica por uma expressão autêntica. Por outro lado, diz ele, um escritor na América teria de lidar sempre com o problema do idioma. Se, por excesso de rigor nativista, um músico decidisse renunciar do sistema tonal europeu, ele teria outras linguagens à disposição. Do mesmo modo, um artista plástico teria uma série de tradições artísticas autóctones com as quais dialogar. Um escritor, um poeta, ao contrário, não poderiam buscar uma expressão própria abrindo mão do idioma espanhol. Uma expressão americana, portanto, implicaria em um duplo vigor para impor sua própria tonalidade sobre a cor do idioma herdado. Para Henríquez Ureña, seria ilusório, contudo, encontrar essa tonalidade em fórmulas cristalizadas de americanismo, que poderiam prestar algum serviço mas acabariam esgotando-se rapidamente. Uma grande obra de arte, conclui ele, cria seus próprios meios de expressão, aproveitando das experiências anteriores mas as refazendo de modo singular. O escritor latino-americano, portanto, que constitui sua obra inevitavelmente a partir de um idioma que carrega consigo toda a história da tradição européia, não pode buscar sua expressão esquivando-se de sua própria sombra. Os exemplos usados pelo próprio Henríquez Ureña no ensaio (a cultura Antiga e Medieval, por exemplo) giram coerentemente sobre seu argumento. HENRÍQUEZ UREÑA. El descontento y la promesa. In: *La utopía de*

não seria possível pensar uma tradição com os rigores do purismo que muitos queriam emprestar, por exemplo, à *gauchesca*. O argumento segue o gosto borgeano pelos paradoxos: o culto argentino às cores locais, diz ele, além de recente, foi também herdado da Europa, e nesse sentido, por coerência, deveria ser rechaçado pelos nacionalistas. Tomando o exemplo de Ricardo Güiraldes e seu *Dom Segundo Sombra*, mostra sob o *criollismo* profusamente cultivado na obra as evidências de múltiplos aportes que inspiraram o autor: a poesia francesa de seu tempo, Kiplin (que escreveu sobre a Índia) e por meio deste, Mark Twain. Ainda segundo Borges, o falso problema dos nacionalistas não se resolveria simplesmente alargando os critério de pureza, fazendo a tradição argentina abrigar-se sob a esfera espanhola. Boa parte da história argentina é uma tentativa de apartar-se da Espanha e, por outro lado, tampouco haveria um gosto expontâneo dos argentinos (leia-se Borges) pelas obras espanholas. Mas então qual seria a tradição argentina, ou sul-americana? É toda a tradição ocidental, diz o autor, a qual o escritor sul-americano pode manejar com mais liberdade e irreverência que os próprios europeus, que devem, em princípio, zelá-la.

Relendo a este ensaio de Borges, Saer¹⁷² concorda com a validade da conclusão do autor, ainda que a julgue incompleta: Borges acertou ao reconhecer a tradição latino-americana sob um enfoque universalista, embora tenha deixado em segundo plano as transformações que o elemento local impõe às influências que recebe, do qual a obra de Borges seria um dos maiores exemplos.

Lembro que é a ambivalência entre um “ver de dentro” e um “ver de fora”, que marca a condição intervalar do escritor latino-americano, o que nos ocupa agora. A leitura que Ricardo Piglia faz de *Facundo* é especialmente interessante para entender os processos envolvidos na interação entre os elementos locais e a tradição ocidental para a criação de um olhar sobre o próprio. Em “Notas sobre *Facundo*”¹⁷³, o autor mostra como o livro reconhecido como inaugural da literatura argentina começa, estranhamente, com a história de uma frase em francês. A cena é conhecida: a caminho do desterramento, com o corpo ainda marcado pela violenta polícia rosista que o cercara no dia anterior, Sarmiento escreve a carvão em um muro a frase *On ne tu point les idées*. O enunciado permanece como uma incógnita ao inimigo, que desconhece o idioma francês. A distância entre a civilização e a barbárie é resumida assim, segundo Piglia, por uma cena onde está em jogo uma tradução: a diferença estabelece-se entre

América. Caracas: Ayacucho, 1989, p.33-45.

¹⁷² SAER, El escritor argentino en su tradición. In: *Trabajos*. op.cit., p.65-66.

¹⁷³ PIGLIA, Ricardo. Notas sobre *Facundo*. In: *Punto de Vista*, Buenos Aires, v. III, nº 8, marzo-julio, 1980, p.15-18

aqueles que tem acesso à cultura européia, e aqueles a quem este acesso está vedado. Mas a importância da citação não se dá apenas nessa cena inicial. Em um primeiro momento, *Facundo* parece estar mesmo a serviço de um regime de citações: o texto rodeia, explica e desenvolve a frase alheia, extraída da bibliografia européia da época. Contudo, ao mesmo tempo em que Sarmiento utiliza sua escrita para dar lugar às citações, por outro lado, ele as dissolve em seu próprio texto, distorcendo-as, transformando-as a seu serviço. A frase da cena inicial, por exemplo, é traduzida por Sarmiento como *A los hombres se degüella, a las ideas no*. Na mesma hora em que se afirma, a ostentação das referências culturais é assim desestabilizada pelos desvios das traduções, das atribuições equivocadas de autoria e de obras, das citações em segunda mão... Como mostra Piglia, a barbárie corrói e transfigura por dentro o gesto erudito, fazendo nascer desse paradoxo a literatura argentina.

A partir do breve exame destes ensaios, vale a pena voltar ao texto de Silviano Santiago. Para ele, a contribuição maior da América Latina para a cultura Ocidental viria justamente da destruição dos conceitos de unidade e pureza, recusados sistematicamente desde a colônia por uma estratégia de falsa obediência: “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento e desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo”¹⁷⁴. Se o silêncio representa a resposta do imperialismo cultural, falar, para o escritor latino-americano, significa falar contra, escrever, significa escrever contra. Como escreve sempre a partir de um já dito, de um lugar segundo na fila (a começar pelo idioma herdado) o escritor latino-americano precisa marcar sua presença, asinalar a diferença.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre assimilação e a expressão, - ali nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana¹⁷⁵.

Na própria análise de Silviano Santiago podemos identificar o entre-lugar que ele mesmo ocupa, entre a obediência e a rebelião, quando faz coincidir o gesto de nossas vanguardas ao argumento dos autores do pós-estruturalismo francês, Barthes e Derrida sobretudo. Contudo, ao deslocar para o âmbito da singularidade latino-americana o desafio que a princípio é de todo escritor contemporâneo (ser a voz segunda, submeter-se e

¹⁷⁴ SANTIAGO, op.cit. p.18-9

¹⁷⁵ idem ibidem p.28

simultaneamente rebelar-se em relação a um já dito), Santiago propõe um desvio do texto primeiro, sobrepondo-lhe significados, políticos inclusive, não previstos no contexto original.

Talvez seja justamente dessa condição intervalar, desse entre-lugar, que possamos entender a profusão de ensaios latino-americanos nos quais se apresenta o tema da viagem. O ensaísta de *El río sin orillas* pode assim ser inserido em uma longa e diversa linhagem de ensaístas que, retratando-se em trânsito, de uma certa distância, assumiram a condição do escritor-viajante que formula suas reflexões ao longo de um caminho em que a sorte e os encontros fortuitos são sua principal matéria¹⁷⁶.

Em *El río sin orillas* o ensaísta viajante letrado enfrenta-se com o paradoxo do recurso à biblioteca já que a busca de um relato sobre a Argentina passa pela eleição de fontes bibliográficas, o que supõem traduções e mediações: as crônicas da Conquista e da colônia, os relatos de viajantes europeus, alguns dos quais baseados em outros relatos de viajantes, formam múltiplos e preciosos registros que iluminaram e nomearam “cosas que antes de su paso se confundían en un magma indiferenciado”¹⁷⁷. De Pigafetta a Gombrowicz, o olhar estrangeiro constituiu desde o exterior muitas das melhores páginas argentinas, diz Saer, às quais o ensaísta deve recorrer, recortar, transfigurar para compor sua Argentina singular.

Depois desse largo percurso, proponho agora um retorno à cena inicial, do interior do avião, para examinar o entre-lugar do ensaísta a partir de outro ponto de vista. Afirmei acima que haveria um ponto de giro no modo reservado como ele se deixa ver nas primeiras linhas do ensaio. Daquele estado de ânimo ambivalente que predomina nas primeiras linhas, será produzido um desvio que romperá a descrição da neutralidade monótona do avião, desorientando por um instante o relato: trata-se de uma lembrança. Em uma de suas exaustivas viagens intercontinentais, sonolento, o ensaísta escutava a conversa cordial de alguns passageiros, abafada pelo ruído constante dos motores do avião. É então que ele se dá conta de que essas conversas apagadas que ouvia desde seu assento lhe recordavam as conversações de

¹⁷⁶ COLOMBI, Beatriz. *Viaje intelectual – migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Betariz Viterbo, 2004, p.15. Dentre os ensaios analisados pela autora sob essa perspectiva está *Visión de Anáhuac* (1915), de Alfonso Reyes. Nele o ensaísta assume a voz de um erudito viajante que percorre os corredores de uma biblioteca em busca de todas as representações que possa encontrar do antigo vale central mexicano. Ao longo do ensaio, Anáhuac torna-se uma imagem imprecisa e de perfil tão incerto como uma miragem, de tal modo que o viajante americano que assumiu a tarefa de explicar sua própria paisagem ao europeu, deve recorrer a parâmetros europeus para torná-la mais consistente. O “viajante americano” também recorre a um poema nahua pré-cortesiano, ao qual acedeu, no entanto, por uma tradução inglesa. Apesar de todo o deslocamento de sentido, haveria algo do poema que atravessaria a tradução, um quê “não europeu”, uma singularidade que, no entanto, deve aceitar a sua *transcodificação* para não desaparecer REYES, A. *Visión de Anáhuac*. In: *Última Tule y otros ensayos*. Caracas: Ayacucho, 1992, p.160

¹⁷⁷ SAER, *El río sin orillas*, p.102-4.

adulto que antes de dormir as crianças escutam de suas camas.

De pronto dejé de estar en el avión para encontrarme en alguna remota mañana de Serodino, en mi pueblo, una de esas mañanas soleadas y desiertas de los pueblos de la llanura, de modo que me vino, durante varios minutos, una impresión de unidad, de intemporalidad y de persistencia. Durante esos instantes el ritual, desgastado por la costumbre, recuperó, en la situación más adversa, el mito inextinguible¹⁷⁸.

É nesse ponto que o mito do lugar primeiro da infância e da juventude, antes soterrado pelo costume e pelo ambiente esterilizante dos vôos comerciais, insurge como recordação e impõe-se, inesperado. Como em um de seus poemas de *El arte de narrar*: “La infancia / es el solo país, como una lluvia primera / de la que nunca, enteramente, nos secamos. Y aunque / yo viaje, ahora, al mediodía, toda esta niebla común, perdurará”¹⁷⁹. Instala-se assim o tom, a voz que irá assumir o relato.

Segundo Phillipe Giles, o ensaio supõe um protocolo de leitura singular porque busca a adesão do leitor não por um mecanismo de convicção, mas sim por um princípio de simpatia: o ensaísta não garante um dito, mas um dizer¹⁸⁰. Em *El río sin orillas* esse dizer é alcançado a partir dessa cena, que afirma uma vida, uma história, um “eu” invadido pelo lugar da infância, lançando-se ao seu tema sem reservas por meio da experiência da escrita, ainda que sofrendo investidas e disputando com o tom irônico e a voz do intelectual.

Atingido ainda pelos efeitos dessa lembrança, o ensaísta diz recordar a voz do piloto que nesse mesmo momento chamava a atenção dos passageiros para a paisagem que se espalhava no exterior, abaixo deles. O autor alterna e sobrepõe os efeitos do “olhar para o interior de si” ao “olhar para o mundo”. A visão que atravessa a janela do avião, sensibilizada ainda pela lembrança da infância, será acrescida de uma perspectiva do alto, a visão panorâmica “que por um instante oferece um mundo legível, e não apenas perceptível”¹⁸¹. Diz o ensaísta:

La distancia, eliminando accidentes y rugosidades, resuelve todo en geometría (...) el que primero llamó 'delta', por su similitud con la mayúscula griega, a la confluencia de dos ríos, debió ser alguien que la estaba mirando desde lejos y en una altura, porque de otro modo no hubiese podido percibir el vértice perfecto que forma la tierra en el punto en que los brazos de agua se

¹⁷⁸ SAER, op.cit. p.13.

¹⁷⁹ A Böhlendorff. In: *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p.10.

¹⁸⁰ GILES, Phillipe. Ficción et argumentation dans l'essai. In: GLAUDES, Pierre. op.cit., p. 82.

¹⁸¹ Cito aqui Beatriz Colombi, novamente, que parafraseia um texto de Barthes (La torre Eiffel. p.139, nota 26). Um dos pontos importantes da análise da autora é o que aponta o significado da *visão* como a perícia distintiva do viajante.

reúnen¹⁸².

Dessa visão de pássaro, desse mundo que se oferece à leitura, o ensaísta observa a confluência dos rios Paraná e Uruguay e a enorme extensão de terra plana, imemorial e vazia que a cerca, e que eu gostaria de aproximar a uma imensa página cravada com uma letra, iniciando o relato: “Era mi lugar”, diz ele referindo-se a essa paisagem, “en él, muerte y delicia me eran inevitablemente propias”¹⁸³. Saer, é escritor do lugar, da cartografia de uma zona com contornos específicos, e *El río sin orillas* evidencia-se assim como parte desse imenso projeto que é a configuração da *zona*. Em diversos ensaios é possível perceber a eleição de um lugar a partir do qual o ensaísta traça diferentes estratégias de deslocamento simbólico, apoderando-se de um *aquí* como base de operações a partir da qual se produzirá a atividade de movimento do texto, combinando muitas vezes deslocamentos temporais e espaciais¹⁸⁴. Nesse sentido, o *aquí* do ensaísta Saer é o *aquí* do narrador Saer, a mítica Santa Fe e seus arredores¹⁸⁵ e a escrita de uma história do Rio da Prata parece anunciar-se como um movimento de expansão cujo núcleo está assentado nessa zona.

Na cena que analisamos agora os deslocamentos no tempo e no espaço estão totalmente entrelaçados a partir da perspectiva favorecida pela visão do alto. É interessante prestar atenção ao significado mesmo dessa grande angular que nos é oferecida. Buscando entender o significado da proliferação das metáforas visuais na Modernidade, o historiador Carlo Ginzburg mostra como as metáforas ligadas às noções de distância e perspectiva desempenharam e desempenham ainda uma função importante na tradição intelectual ocidental. Sugestivamente, o momento de invenção da perspectiva linear na pintura renascentista coincide com o surgimento de uma atitude crítica singular em relação ao passado¹⁸⁶. Nesse sentido, a visão panorâmica que acompanha o breve mergulho na infância do ensaísta antecipa a investigação do passado da paisagem que se oferece ao seu olhar.

Mas essa perspectiva de longo alcance, “que resolve tudo em geometria”, desaparece

¹⁸² SAER. op.cit, p.14-5.

¹⁸³ SAER, op.cit, p.15-16.

¹⁸⁴ WEINBERG, Liliana. Op.cit., p.76. Exemplar dessa perspectiva é o ensaio *El lenguaje de las tejas*, de 1937, Germán Arciniegas, o ponto de partida é dado também do alto de um voo, de onde o ensaísta pode observar em deslocamento a variedade e riqueza de cores dos telhados das casas abaixo, dos quais faz desdobrar toda a história do continente: os tetos de palha indígenas, os tetos de telhas espanhóis, as telhas metálicas galvanizadas da República. ARCINIEGAS, Germán. In: *América, tierra firme y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990, P.120-130.

¹⁸⁵ O capítulo 5 deste trabalho é dedicado à investigação desse tema.

¹⁸⁶ Quanto a esse ponto, o autor apoia-se sobretudo nos estudos do crítico da arte Erwin Panofsky e da historiadora Gisela Bock. GINZBURG, Carlo. Distância e perspectiva – duas metáforas. In: *Olhos de Madeira – nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 176-198. Cito aqui p.185 e 189.

logo em seguida, dando lugar a uma súbita aproximação. Buscando inspiração para seu relato, já em terra, ele se dirige às margens do Rio da Prata, à beira da rodovia que tangencia o Aeroparque. A expectativa era a de que a proximidade com o rio poderia mobilizar não apenas imagens e histórias a serem incorporadas na escrita mas também o ritmo e o sentido do relato a escrever. O ensaísta, contudo, depara-se com uma superfície de água lisa, incolor e vazia, aparentemente imóvel e resistente à qualquer significação, revelando-se apenas enquanto materialidade inapreensível ao observador postado à sua margem¹⁸⁷.

Somente depois de uma estadia em Santa Fe, durante a qual pôde mergulhar na bibliografia e convocar nos livros as primeiras histórias que lhe haviam fugido da observação direta, o ensaísta decide voltar ao posto de observação inicial. Ao invés da planície líquida uniforme e inabalável que encontrara da primeira vez, o rio se lhe aparece agora como substância espessa e turbulenta, crispada pela brisa intensa e na qual diversas tonalidades e reflexos se alteram em um jogo instável e cores¹⁸⁸.

Assim, há ao longo do relato um jogo entre o que à distância se aproxima e o que a proximidade aparta definitivamente¹⁸⁹.

O ensaísta como escritor

Vimos, até agora, por meio da representação inicial do viajante letrado, como o ponto de vista do ensaísta em *El río sin orillas* pode oscilar em dois sentidos: tanto entre um “olhar de dentro” e um “olhar de fora”, a partir do lugar intervalar do escritor latino-americano. A voz que assume o relato transita assim, entre a reserva crítica do intelectual e a afetividade do memorioso nativo, do ponto de vista da voz que assume o relato.

À projeção do viajante que aos poucos se deixa seduzir por seu lugar mítico de origem, sobrepõem-se outras figurações do ensaísta. Uma das marcas de nascimento de *El río sin orillas* é o fato de ele ter nascido de uma encomenda. Tal fato, narrado com destaque na apresentação, expõe duas ordens de problemas que o autor assinala com ironia: um deles é a soberba de um artista que levava em alta conta sua liberdade vendo-se então na situação de aceitar os desígnios

¹⁸⁷ *El río sin orillas*, p.29-31.

¹⁸⁸ *El río sin orillas*, p.39-40.

¹⁸⁹ Trata-se de Robert Musil, aqui parafraseado por Nicolás Casullo. CASULLO. La inquietud del alma. In: PERCIA, M. *Ensayo y subjetividad*. Buenos Aires: Eudeba, 1998, p.33-4.

de um editor. A questão foi resolvida depois de duas ou três semanas, ao cabo das quais, após a perda de algumas ilusões sobre o caráter absoluto de sua autonomia, aceita que o projeto lhe havia estimulado de tal modo que ele percebia uma coincidência entre liberdade e necessidade.

O outro problema que a encomenda lhe invocou é a modéstia que o fazia sentir-se incapaz de abordar um gênero novo, cujas regras não lhe eram totalmente conhecidas e lhe eram impostas do exterior, isto é, não faziam parte das normas que adotara até então para nortear sua escritura. Em nenhum momento esse *gênero novo* é nomeado, o que não é uma questão menor, como vimos no primeiro capítulo. De todo modo, é por esse gesto, uma hesitação, que o ensaísta se deixa ver mais uma vez apresentando a escritura do próprio ensaio como um problema.

Mais interessante é que este *hesitar* põe em cena um ensaísta que se reconhecia até então em uma trajetória que se dera na escrita de ficção, sobretudo. É como narrador, portanto, ainda que sem recorrer a “nenhum fato voluntariamente fictício”, que ele assume o desafio:

La ausencia de ficción debe entonces entenderse en el sentido estricto de ficción voluntaria (...), y ella resume mi única probidad, y si bien se trata de un límite constructivo, no deja de tener su lado estimulante, ya que me obliga a intentar la elaboración de un texto narrativo en el que, faltando el elemento ficticio que a menudo preside su organización, estoy obligado a replantearme mi estrategia de narrador¹⁹⁰.

Assumindo a enunciação de um escritor de ficções, ainda que lidando com um limite construtivo, ele sublinha a margem de liberdade que se resguarda para lidar com o gênero desconhecido. Isso tem desdobramentos na construção do texto. Ainda que em certa medida prevaleçam elementos de persuasão retórica, o ensaio será marcado fundamentalmente pela textura poético-narrativa que se reconhece na ficção de Saer.

Ao postular-se o lugar do escritor, o ensaísta sugere um tópico clássico na escritura ensaística, o que já assinalamos brevemente no capítulo anterior. Em muitos ensaios, o lugar de enunciação do ensaísta define-se por sua contraposição ao do especialista ou do tratadista, “lo que configura un sujeto de enunciación libre de condicionamientos, regulaciones disciplinarias, pertenencias académicas o marcos institucionales”¹⁹¹. Há uma série de marcas que colocam o discurso ensaístico no plano do aproximativo, reforçando o efeito de liberdade que cria em seu texto¹⁹².

¹⁹⁰ SAER, *El río sin orillas*, p.17.

¹⁹¹ COLOMBI, *Representaciones del ensayista*, op.cit., p.12.

¹⁹² COLOMBI, op.cit, p.12.

Alberto Giordano precisa essa diferenciação a partir do lugar de leitura. Enquanto o especialista predetermina-se fins e arma-se de instrumentos e métodos específicos que lhe permitem alcançar seus objetivos, o leitor ensaísta, ao contrário, está sempre em uma relação íntima com a casualidade, relação que por sua prática de leitura e escritura não pretende ocultar, senão afirmar. O que ocorre então, quando o ensaio se depara com os saberes aos quais se atribui um alto valor explicativo, pergunta-se Giordano. “Si la fuerza del ensayo es la dominante, la consistencia de esos saberes se descompone. La lectura deja ver (produce) grietas en las que se anuncia el inminente derrumbe del edificio teórico”¹⁹³.

Em *El río sin orillas* o confronto entre essas duas instâncias distintas de saberes – a do especialista e a do ensaísta – é narrada por meio de um relato que ficcionaliza o encontro do escritor com o amigo José Carlos Chiaramonte, reconhecido historiador argentino e diretor do Instituto Ravignani, da UBA. Foi a conversa com Chiaramonte e seus colaboradores, diz ele, que lhe muniram da “espinha dorsal” bibliográfica de suas pesquisas posteriores. A remissão a este encontro lhe permite agradecer à orientação do especialista, mas dá lugar a uma longa digressão sobre o impressionante temporal que atingiu Buenos Aires no dia dessa visita. Há um *desvio* de quase seis páginas de longos parágrafos para descrever a eletricidade, o estrondo, o vento a chuva e a escuridão na qual se vira imerso o escritor do interior do táxi que o levaria ao Instituto. Entre as trevas inusitadas, que duraram uns dez minutos, a ironia sinistra de um personagem de Shakespeare lhe assoma à mente: “*Mundo, ahora sólo quedan dos mandíbulas para triturarte*”. No Instituto, porém, os historiadores, inabaláveis em meio às inumeráveis goteiras, “enfrascados en sus archivos y en sus computadoras (...) no parecían haber percibido otra cosa que la lluvia torrencial”¹⁹⁴. O ensaísta reconhece o aporte do especialista e dos livros, mas se recorta um lugar específico de escrita, um lugar sujeito às interferências do mundo, sujeito a uma distração essencial e à casualidade com que mescla seu tema ao percurso singular de suas leituras. Mais do que isso, porém, o longo desvio da tempestade, bem como a cena do avião, nos permitem enxergar os procedimentos do narrador mobilizados pela representação do ensaísta como escritor de ficção.

A subjetividade desse ensaísta-narrador se constitui ainda na medida em que escolhe um interlocutor, e isso não é para ele um problema menor. Após aceito o projeto, a encomenda, o escritor mostra-se em sua mesa de trabalho a lidar com a dificuldade de pensar um livro sobre o

¹⁹³ GIORDANO. Del ensayo. In: *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, p.231-2.

¹⁹⁴ Idem ibidem, p.33

Rio da Prata que fora imaginado originalmente para um leitor europeu mas que pode vir a ser examinado por leitores argentinos com critérios mais exigentes. Ainda que ser argentino não seja exatamente uma especialidade, diz ele, essa é uma primeira dificuldade a resolver.

aparte de su prescindencia de todo elemento de ficción voluntaria, me gustaría que este libro no se distinga en nada de los que ya he escrito, de narrativa o de poesía, sobre todo porque, al igual que ellos, no se dirige a ningún lector en particular, ni especialista ni lego, ni argentino ni europeo.¹⁹⁵

Parafraseando o próprio Saer, o ensaísta elege como seu público um leitor de literatura, um leitor sem atributos.

Busquei me aproximar da representação do ensaísta de *El río sin orillas* na qual se encontram mescladas e oscilando diversas projeções como a do viajante, a do nativo, a do escritor de ficção. É desse lugar intermediário que hesita continuamente entre a afirmação de uma distância crítica ou de uma aproximação afetiva que desenvolve seu tema. Gostaria, no entanto, de chamar a atenção para uma passagem da apresentação do ensaio que tenderia talvez a suspender momentaneamente tais projeções, ou lançá-las em outro nível. Trata-se de uma trecho talvez discreto se comparado com o momento da irrupção da lembrança da infância, mas que ainda assim nos faz recordar daqueles mergulhos profundos no presente que fugazmente acometem os personagens de seus romances e contos. Diz o ensaísta: “Así que el lector debe imaginarme, (...) sentado en la penumbra del avión, insomne, a las dos o tres de la mañana, mientras el resto del pasaje duerme, flotando a diez mil quinientos metros de altura, entre el doble abismo de la noche y del océano”¹⁹⁶. A atmosfera comercial e ascética do vôo, que dera início ao relato, cede definitivamente sob a força dessa imagem de um corpo solitário, equilibrando-se precariamente entre a imensidão de ar e água, pura linguagem, enquanto ensaia em uma caderneta as primeiras descobertas do novo livro por escrever. Talvez seja finalmente daí, da margem desse precipício insondável e olhando para ele, o mesmo lugar de onde escreve suas ficções, que Saer se proponha a fazer a sua história do Rio da Prata. É aqui, me parece, que o texto mostra sua verdadeira ambição e sugere, apenas como gesto, uma ética, um sujeito que aceita sondar a escuridão e que “se põe em jogo” na borda calada do texto.

¹⁹⁵ SAER, *El río sin orillas*, p.20.

¹⁹⁶ idem ibidem, p.21

O entre-lugar da ficção

A perspectiva adotada pelo ensaísta em *El río sin orillas* e que busquei mapear nas sessões anteriores, aponta para um dos núcleos importantes da poética de Saer: a ambigüidade com que ele transita entre o sentimento de pertencimento e a fidelidade a um *lugar* e, ao mesmo tempo, a experiência do expatriamento. Para María Teresa Gramuglio, o traslado do autor à Europa foi um componente decisivo para sua matéria literária. Segundo o próprio Saer: “Respecto del país natal, el extranjero es una especie de limbo, y una suerte de observatorio también: es evidente que, después de cierto tiempo, el escritor exiliado flota entre dos mundos y que su inscripción en ambos es fragmentaria o intermitente”¹⁹⁷. Não é casual, assim, que em diversos textos o autor problematize a relação entre América e Europa, problematização que constitui tramas narrativas entre os personagens, criando simultaneamente um foco singular de distância e estranhamento que se inscreve no narrar. No conto “En línea”, essa oscilação entre dois mundos se ficcionaliza na conversa telefônica entre Tomatis e Pichón Garay, promovendo uma flutuação de coordenadas espaciais e temporais que se expressará em vários planos do relato e que proponho explorar por meio da noção de entre-lugar que viemos trabalhando neste capítulo, mas fazendo-a ecoar em diversas direções.

“En línea”¹⁹⁸ foi publicado em *Lugar*, de 2000, livro que reúne os últimos contos publicados do autor. Nessa obra percebe-se o adensamento dos núcleos poéticos constituídos por Saer ao longo de sua trajetória, ratificando alguns dos princípios que distinguem seu universo criativo. Por outro lado, nota-se em *Lugar* a busca por trilhas até então menos exploradas. A inovação mais notável, à primeira vista, é a verdadeira explosão da *unidade de lugar*: a zona santafezina imortalizada pelo autor em toda a sua obra abre-se ao cosmopolitismo de grandes cidades (Bruxelas, Madrid, Paris, Cairo, Viena, Buenos Aires...) ou de outras pequenas zonas espalhadas pelo mundo (o meio-oeste norte-americano, um quarto branco em uma região atingida por um acidente nuclear (Chernobil, presumivelmente). Em “En línea”, porém, a ação se desenha ao mesmo tempo dentro e fora do lugar primordial de suas ficções, a partir de alguns deslocamentos fundamentais iniciados já no romance *La pesquisa*, de 1994, ou anunciadas muito antes, com o conto “A medio borrar” e os argumentos “Me llamo Pichón Garay” e “En el extranjero” publicados em *La mayor*, de 1976.

¹⁹⁷ GRAMUGLIO, op.cit. p.366. SAER. Caminaba un poco encorvado. In: *El concepto de ficción*. op.cit. p.76.

¹⁹⁸ In: SAER. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, p.22-31.

Em uma primeira leitura, seria tentador sugerir que o conto é uma espécie de relato emoldurado. No caso, o telefonema entre os amigos pode ser visto como um contorno que prepara a emergência do outro conto, tema da conversa. Trata-se de uma história que se passa no mítico cenário das *Iliadas*, onde dois soldados gregos, jovem um e velho o outro, acampados próximos aos muros da inimiga Tróia, especulam sobre a autenticidade de Helena, sequestrada por Páris. Mas veremos que com o andamento de “En línea” a moldura e o interior do quadro misturam-se nos limites um do outro, a tal ponto que se torna difícil decidir pela tela ou pela moldura. Os planos temporais também se cruzam em uma lógica peculiar. Se no capítulo anterior analisamos a importância da transgressão dos gêneros literários para Saer a partir sobretudo da mescla de registros de prosa e poesia, aqui veremos também como o autor desestabiliza a noção do gênero conto em sua própria estrutura.

Vale a pena iniciar a leitura pelo parágrafo de abertura, no qual se evidencia a perspectiva do narrador:

Un domingo de noviembre, a eso de las tres de la tarde (allá en la ciudad debían ser más o menos las once de la mañana) Pichón recibió una llamada de Tomatis. Mientras se dirigía hacia el teléfono, ya que cuando empezó a sonar se estaba preparando un café en la cocina, iba pensando “Como es domingo, por la hora debe ser Tomatis”¹⁹⁹.

A ação apresentada nessa primeira cena parece das mais banais, descrita por um narrador que tenderíamos tradicionalmente a denominar em terceira pessoa: em um domingo de novembro, Pichón recebeu um telefonema de Tomatis. Dito assim, temos quase a pretensa transparência de um enunciado no estilo “a marquesa saiu às cinco horas”. Mas é o *quase* que nos interessa. Já nesse pequeno trecho evidencia-se um narrador que não pode abarcar tudo. Esse narrador interrompe o enunciado da ação com flashes de pensamento de um dos personagens, mas ainda que tenha acesso à interioridade desse protagonista, ele não se confunde com ela, não chega a se igualar à sua consciência, o que fica evidente pelos parênteses e pelas aspas que sublinham o uso do indireto livre e da enunciação direta dos pensamentos atribuídos a Pichón.

Proponho examinar ainda de perto a continuidade desse parágrafo inicial:

Desde luego que no lo pensaba en esos términos, con palabras, sino con esa manera peculiar que tienen de presentarse a la mente ciertos pensamientos, prescindiendo de palabras justamente, y aun de imágenes, con una evidencia

¹⁹⁹ En Línea, op.cit. p.22

inmaterial y fugaz pero clara sin embargo, precisa y brillante: “Por la hora, debe ser Tomatis”. Y era él, desde luego²⁰⁰.

O narrador marca a inevitável arbitrariedade que consiste em dar forma a uma imagem antes da imagem, a um pensamento que não chega a notar-se a si mesmo. Como traduzir em palavras um “(quase?) antes da palavra” completamente inacessível à representação? Daí evidenciar-se novamente a distância que guarda o narrador em relação à consciência da personagem, tornando possível que o primeiro ilumine o “ponto cego” da percepção e do pensar do segundo, ainda que sublinhando ironicamente a impossibilidade de sua tarefa. Em um comentário sobre o quadro *O censo de Belém*, de Brueghel, Saer chama a atenção para esse ponto de vista intermediário que desestabiliza simultaneamente a intensidade dramática da primeira pessoa e a onisciência tirânica da terceira²⁰¹, mais ou menos da mesma forma como valoriza a distância e a posição do narrador de Onetti em *Los adioses*²⁰².

O hiato de perspectiva entre narrador e personagem, mantido ao longo de todo relato, no entanto, é de algum modo preenchido por certa cumplicidade entre ambos. Um efeito sutilíssimo, que torna ainda mais singular a perspectiva do narrador, ao mesmo tempo irônica e afetada pela cena que descreve. Tal cumplicidade nunca se faz ouvir, mas parece aguçar a intuição para a eleição de detalhes que não seriam valorizados por um narrador indiferente. Nesse primeiro parágrafo, a aproximação afetiva é apenas sugerida. Quando ilumina o pensamento do personagem ao primeiro toque do telefone “*allá en la ciudad debían ser más o menos las once de la mañana*”, temos um duplo efeito. Primeiramente, informativo: o fuso horário convida à tradução de um intervalo de tempo a uma distância no espaço, que os leitores que já conhecem o ciclo saereano saberão de imediato tratar-se de Santa Fe e Paris (ainda que a primeira não seja nunca mencionada e a segunda o seja apenas em outros relatos). O segundo efeito sobrepõe-se ao primeiro: a cumplicidade implicada nesse “lá na cidade”, que não necessita de outros esclarecimentos, e que coloca a ambos, personagem e narrador, entre o “aqui” e o “lá”, dobrando a referência de tempo e espaço que constitui a enunciação estrangeira.

Dando prosseguimento ao argumento do conto, antes de anunciar o propósito de sua ligação, Tomatis promove a tradicional troca de palavras sobre o clima, anunciando que falava de seu terraço, refrescando-se à sombra, após ter passado toda a deliciosa manhã de primavera

²⁰⁰ En Línea, op.cit., p.22

²⁰¹ SAER. In: *La narración-objeto*, op.cit, p.190.

²⁰² SAER. Onetti y la novela breve. In: *Trabajos*, op.cit. p. 243-251, ver sobretudo p.246-7.

de céu azul, sem nenhuma nuvem, bronzeando-se nú ao sol. Pichón o escuta com certo ceticismo burlão, afinal, conhecendo o inimitável estilo paródico de Tomatis, seria precipitado acreditar na veracidade da “manhã deliciosa no terraço”, embora tampouco se mostrava possível escapar à força daquelas palavras que acabaram conquistando sua imaginação²⁰³. Ao imaginar a cena descrita ao telefonema, Pichón acrescenta-lhe ainda outros detalhes recolhidos de suas lembranças, que passavam a fazer parte ineludível do quadro: o amigo de cuecas, com um olhar sorridente e vivaz passeando ao redor, segurando um copo de água em uma das mãos e o telefone contra o ouvido, sob a sombra do toldo de lona verde projetada sobre o terraço de lajotas vermelhas. A contração extrema do tempo e o interesse por explorar quase obsessivamente os registros mínimos do pensamento, da imaginação e da percepção, tão característicos da prosa de Saer, mostram-se aqui pela descrição de uma disputa no interior da consciência do protagonista: de um lado, a captação dos estímulos mais imediatos que o cercam (o cheiro e o ruído borbulhante do café que deixara fazendo minutos antes; a visão das árvores nuas sob a garoa na paisagem cinzenta de Paris através de sua janela) e, de outro lado, as palavras transportadas de um a outro hemisfério, transformadas pelas interferências do telefonema, que emprestam certa artificialidade à voz de Tomatis e que, ainda assim, transmitem a imagem, quem sabe irreal, mas vitoriosa, da manhã santafesina de primavera. A cena combina a concentração extrema dos elementos descritos na consciência do personagem a um deslocamento espacial de imensas proporções que acompanha de um continente a outro os impulsos eletromagnéticos que chegam ao personagem na forma da voz distorcida do amigo.

Mais uma vez, vale chamar a atenção que só da perspectiva desse narrador, muito próximo ao pensamento de Pichón, mas em um intervalo que lhe permite acompanhar movimentos da consciência invisíveis ao protagonista, é possível acompanhar o jogo entre as palavras e a imaginação sobre a qual se projetam. Iluminando esse movimento, a conversa prosaica entre Tomatis e Pichón converte-se em uma metáfora da operação sempre surpreendente realizada pela ficção, reconhecida desde a poética aristotélica: como Tomatis ao telefone, o ficcionista triunfa ao abolir a prevenção crítica do leitor, seduzindo-lhe quando consegue impor-lhe como verossímil e verdadeira uma imagem transmitida apenas pelo

²⁰³ Antonio Marcos Pereira chama a atenção para o fato de que, focada sobretudo na importante dimensão de negatividade da narrativa saeriana, a crítica poucas vezes deu lugar à folga lúdica instalada entre as personagens, o que podemos verificar sobretudo a partir no ritmo ágil dos diálogos. PEREIRA, Antonio Marcos. Saer versus Aira – versões de uma antropologia especulativa. In: Anais do JALLA Brasil 2010, tomo II, p.55-61. Disponível em: http://www.propipi.uff.br/jalla/sites/default/files/Anais_JALLAII_tomoII.pdf. Acesso em: 24 de fevereiro de 2012.

instrumento imperfeito e distorcido de sua palavra.

Esse caráter metaficcional de “En línea” aprofunda-se quando Tomatis justifica o motivo da ligação: ele e Soldi (Pichón, enquanto escuta, atribui automaticamente a descoberta a Soldi) haviam encontrado outro texto anônimo, de cerca de nove páginas, com as mesmas características e com os mesmos personagens do datilograma anônimo de mais de oitocentas páginas que haviam antes encontrado entre os papéis de Washington Noriega, e que Pinchón tivera oportunidade de ver em sua última viagem a Santa Fe, episódio narrado no romance *La pesquisa*²⁰⁴.

Antes de relatar o teor das nove páginas, Tomatis manifesta sua dúvida a respeito da possibilidade de que o conto fosse um trecho descartado do datilograma maior.

Si se trata de un texto independiente, el hecho de que intervengan los mismos personajes, dice más o menos Tomatis, hace que su autonomía sea relativa, y que la novela siga construyendo la referencia principal, así que ese texto breve y otros que eventualmente pudiesen existir y fuesen apareciendo, formarían no una saga, para lo cual es necesario que entre los diferentes textos haya una relación cronológica lineal, sino más bien un ciclo, es decir, dice Tomatis con una pizca de pedantería más teatral que verdadera, un conjunto del que van desprendiéndose nuevas historias contra el fondo de cierta inmovilidad general.²⁰⁵

Nessa passagem, a escrita vira-se do avesso apresentando os mecanismos de sua própria organização, pois a dúvida que paira sobre o datilograma encontrado por Soldi pode ser remetida diretamente a “En línea”. Como se sabe, um dos procedimentos importantes da escrita de Saer, desenvolvido a partir de uma tradição difundida por autores como Balzac e Proust, é a criação de um grande ciclo narrativo, formado por relatos que se voltam para a mesma paisagem, para o mesmo grupo de personagens e por episódios que se esboçam em um texto para “perderem-se” em outro²⁰⁶. Da maneira como Saer utiliza esse recurso, seu sistema pode ser pensado como uma série indefinida de fragmentos diversos que se modificam e se interrelacionam mutuamente por meio de sofisticadas estruturas de articulação no interior e entre os textos, o que Júlio Premat denomina de “princípio de inclusão *a posteriori*”²⁰⁷. Segundo o crítico, a coerência da obra como um todo pode causar a falsa impressão de que os largos ciclos que acompanham capítulos da vida de alguns personagens e suas relações entre si

²⁰⁴ SAER, Juan José. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

²⁰⁵ En Línea, op.cit. p. 25

²⁰⁶ SARLO, Beatriz. Saer, um original. In: *Novos estudos Cebrap*, n. 73, São Paulo, nov. 2005, p.154.

²⁰⁷ SAER, In: Piglia & Saer. *Diálogo*, op.cit. p.17.

pareçam previstos desde o início. Contudo, em realidade, há um movimento contínuo onde o surgimento de cada fragmento promove uma mudança, às vezes profunda, em todo o conjunto que, transformando-se, incorpora o novo, permanecendo aberto a futuras adaptações²⁰⁸. Trata-se de um movimento gerado a partir de um princípio de incompletude e de cadência, pelo qual “escribir no es cerrar, terminar y completar, sino que supone una doble operación: fijar un sentido hoy y erguir otro, la otra mitad, para el futuro: un libro escrito tiene siempre una mitad ‘inconclusa y moldeable’”²⁰⁹.

A condição do estrangeiro encarnada por Pichón Garay, por exemplo, é um tema particularmente interessante de acompanhar na rede de associações que o leitor é instigado a estabelecer, e cujo efeito de totalidade pode variar conforme o elo pelo qual cada leitor inicia a cadeia. Em “A medio borrar”, Pichón é o narrador que descreve em um presente contínuo, a partir de uma negatividade extremada e cética, suas últimas horas em trânsito na cidade antes da partida definitiva ao exílio. Trata-se do relato da perda e da separação, contados a partir de um narrador que não se permite, ou não consegue, sentir. Não por acaso, “A medio borrar” sugere tanta proximidade com o segundo capítulo de *O som e a fúria*, de Faulkner, em que Quentin descreve seu perambular pela cidade horas antes de suicidar-se²¹⁰. O exílio é assim aproximado, no momento do desterramento, a uma experiência antecipada da morte²¹¹. A história política e os sentimentos do personagem em cada relato protagonizado por Pichón, contudo, transformam-se ao longo do tempo e ressignificam-se a cada fragmento, ainda que a sensação de estranheza, o olhar estrangeiro, continuem sendo sempre sua marca, seja em visita à terra natal, seja em um tranquilo domingo no apartamento parisiense, décadas depois de sua partida.

No parágrafo citado acima, o falso pedantismo de Tomatis é portanto quase uma piscadela de olho marcando um procedimento dos mais conhecidos pelo leitor da obra saereana, procedimento aqui duplicado no que denominei a “tela” e a “moldura”²¹². Nesse

²⁰⁸ PREMAT, J. Tiempo suspendido. In: Foro DE CRÍTICA CULTURAL. Departamento de Humanidades. Universidad de San Andrés. Lecturas de Juan José Saer: una celebración de “la zona” - Mesa de lecturas realizada en el Auditorio del Malba. Sep. 2005. Disponível em: www.udes.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT38-LECTURAS%20DE%20JUAN%20JOSÉ%20SAER.PDF. Acesso em 30 de abril de 2008, op.cit. p.6-7.

²⁰⁹ PREMAT, J. Saer: un escritor del lugar. In: *Héroes sin atributos – figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p.171.

²¹⁰ FAULKNER. *O som e a fúria*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. A referência a Faulkner é feita explicitamente no conto, quando os personagens se dirigem à barragem destruída para observar a cheia do rio, lembrando o episódio que forma um dos núcleo narrativos de *Palmeiras Selvagens*.

²¹¹ Conforme afirma o autor a respeito da experiência do exilado no breve registro autobiográfico de Razones. In: *Crítica cultural=Cultural critique*, op.cit, p.21.

²¹² Há uma informação interessante sobre esse conto, que não interfere diretamente em sua leitura, mas ajuda a

enlace dobrado dos relatos vemos reinventar-se uma vez mais a busca de formas novas e a atitude transgressora dos gêneros tão presente em Saer: “En línea” transborda para outros relatos, ao mesmo tempo em que mergulha onettianamente para dentro do registro ficcional instaurado em um desnível pelos personagens do primeiro plano.

Antes da emergência definitiva do “conto dentro do conto”, temos acesso ao relato dos dois soldados gregos apenas indiretamente e através da sobreposição de várias camadas de interferências: o que lemos é a voz de Tomatis, que conta livremente ao telefone o teor do texto encontrado, escutada por Pichón, mais ou menos reproduzida pelo narrador que acompanha todos os desvios da consciência de Pichón, sem deixar de lado as provocações ágeis do diálogo entre os interlocutores. O mecanismo de sobreposição das vozes e pensamento dos personagens e do narrador é tão complexo e delicado que nada parece sobrar. Mesmo os chistes entre os personagens nos tornam cúmplices de uma reaproximação, que já se havia iniciado em *La pesquisa* e aprofundam o tom afetoso do relato sem que o narrador ceda a pronunciar sequer uma palavra a respeito. O *topos* da confraria literária tão presente na tradição argentina reatualiza-se nesses dois personagens leitores e escritores: postados de um e de outro lado do Atlântico, distanciam-se e reencontram-se mas permanecem conectados, fazendo cruzar histórias, contos, romances, chistes e comentários literários sobre textos de todas as épocas, que atravessam o oceano por meio de conversas telefônicas, de correspondências, de visitas e encontros, mobilizados por esse entre-lugar por excelência que é a amizade²¹³.

entender a aspiração saeriana da “obra única” como forma de superção das barreiras de gêneros literários. A história dos soldados gregos é originalmente fruto de uma intenção frustrada do autor em escrever uma obra de teatro sobre Helena de Troya. Saer disse ter se defrontado primeiramente com a dificuldade de trabalhar o teatro clássico com o idioma do teatro argentino, mas ainda assim chegou a escrever o primeiro diálogo da peça. Após a escrita das dez primeiras páginas, contudo, o autor renunciou ao projeto, por não conseguir encontrar uma solução de continuidade entre esse trabalho e a sua obra narrativa. Depois de certo tempo, ao reler as dez páginas, Saer encontrou um modo de trabalhar com o núcleo inicial do diálogo esboçado, mas transformando o texto dramatúrgico em narrativo e enlaçando-o a outros relatos. SAER, Juan José et al. *Narradores y dramaturgos*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral / Instituto Nacional del Teatro, 2002, p.4-5. O argumento também aparece em um fragmento de “Atridas y Labdácidas”, de 1974, que não sabemos se é anterior ou posterior ao intento de elaboração do texto dramatúrgico. In: RAMA, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964-1980*. México: Marcha Editores, 1981, p.89-90. De qualquer maneira, considerando-se a data de publicação de “En línea” (de Lugar, 2000), fica evidente o longuíssimo tempo de maturação do argumento antes de encontrar a sua forma narrativa.

²¹³ Segundo Blanchot, “es el intervalo, el puro intervalo que, de mí a ese otro que es un amigo, mide todo lo que hay entre nosotros, la interrupción de ser que no me autoriza nunca a disponer de él, ni de mí saber sobre él (aunque fuera para alabarle) y que, lejos de impedir toda comunicación, nos relaciona mutuamente en la diferencia y a veces el silencio de la palabra”. BLANCHOT, Maurice. La amistad. In: *La amistad*. Madrid: Editorial Trotta, 2007, p.266. Sobre a confraria argentina, diz Piglia que, “Al revés de las amistades inglesas (‘que empiezan por excluir la confidencia y muy pronto omiten el diálogo’) las amistades argentinas (si es que existe esa categoría) son una combinación algo extraña de diálogos interminables y de confidencias discretas” PIGLIA, Ricardo. La amistad en Saer. In: SAER, Juan José. *Glosa – El entonado*. Edición crítica. Colección Archivos, 61.

Quando o conto do datilograma anônimo contado por Tomatis aproxima-se do climax, o narrador assumirá agora sem hesitação as rédeas do relato, interrompendo a descrição da conversa e antecipando em uma larga prolepse o desdobramento do telefonema poucos meses depois, quando Pichón receberá em seu apartamento um envelope com a letra de Soldi, cujo interior revelará uma cópia do datilograma. Pichón começará a leitura, e descobrirá que o texto escrito ao qual agora tem acesso (e que lhe pareceu bastante diverso ao que havia escutado de Tomatis) permanece ligado à voz do amigo escutada ao telefone e à imagem daquela manhã “deliciosa” de novembro. Somos lançados, então, ao encontro dessas vozes ausentes, a começar pelo autor anônimo, que se mesclam no presente absoluto da leitura do protagonista, agora em uma noite fria de inverno.

Es como si ese personaje misterioso que siembra sus escritos en bibliotecas ajenas, en cajones olvidados, en desvanes y en recovecos secretos, de escritorios, de dormitorios o de galpones, desde el polvo ignorado en el que yacen sus huesos, se apropiara de la voz de Tomatis, de las manos de Soldi que los pasaban en limpio, de los oídos y de la atención de Pichón, que era su receptor, para volver a la vida por el tiempo en que las palabras mecanografiadas o impresas saliesen de su sueño polvoriento²¹⁴.

É nesse momento que o narrador em primeiro plano cede espaço à enunciação do narrador do datilograma, que assume o relato do ponto em que o primeiro interrompera a conversa de Pichón e Tomatis, para continuar o conto dos soldados gregos. A partir daí, reapresenta-se o paradoxo da autonomia ou da incompletude do mesmo, pois oscilamos entre ler a enunciação direta desse novo narrador aceitando assim a unidade formal do fragmento, ou lê-lo sob o marco das múltiplas vozes que a ele se sobrepõem, reunidas na leitura de Pichón.

Caberiam ainda algumas palavras sobre o enigmático anonimato desse autor que semeou profusamente ao longo da vida seus textos órfãos em bibliotecas alheias. Não seria absurdo pensá-lo como uma homenagem a Macedonio Fernández, já encarnada no personagem Washington Noriega²¹⁵. Mas a questão da autoria parece ainda interessante se pensada à luz do já referido debate da morte do Autor. De certo modo, como vimos, todos os textos padecem dessa condição a partir da qual seus autores aceitam seu próprio desaparecimento na escrita²¹⁶.

PREMAT, Julio (coord.). Poitiers: CRLA – Archivos / Córdoba: Alción Editora, 2010, p.XVII-XX..p. XX

²¹⁴ En Línea, op.cit.,p.29

²¹⁵ Reunindo textos e declarações de Saer, Premat aponta para a eleição de uma dupla paternidade reunidas no personagem Washington Noriega: J.L.Ortiz, fundamentalmente, e Macedonio Fernández. In: PREMAT, Julio. *Saer: un escritor del lugar*. Op.cit., p.182.

²¹⁶ No conto, o autor anônimo dobra o jogo de presença e ausência já encenada ao telefone: o que é uma conversa

A afirmação reiterada do anonimato parece conferir um potencial imprevisível de liberdade ao fragmento, ecoando o sonho impossível da biblioteca borgeana de Babel, que parece realizado no encontro de vozes que a leitura de Pichón põe em movimento. Assinala-se assim uma comunidade de leitores e escritores que se encontram no entre-lugar da linguagem que atravessa e reúne múltiplos *aqui* e *agoras*.

Mas a matéria mesma do conto dos soldados gregos pode dar outro giro na noção intervalar do escritor latino-americano. Esse autor anônimo, já morto, seguramente, escreveu em Santa Fe o conto e o datilograma de mais de oitocentas páginas inspirado em texto pilar da tradição ocidental, *A Ilíada*, em um gesto que bem poderia ser comparado à irreverência irônica da antropofagia vanguardista.

Podemos ler aqui meta-referenciado, outro procedimento fundamental da escrita de Saer, que narra a história de sua produção textual, tanto do ponto de vista imanente (apontando os mecanismos de germinação e entrelaçamento entre os diversos fragmentos, como já vimos), quanto em suas relações com outros campos textuais, de modo a propor, segundo Mirta Stern, a reescrita de uma história Universal do Relato²¹⁷. Em “En línea”, o movimento inter-Atlântico de criação e releitura da tradição é tão intenso e sobrepõe tantas vozes e desvios à voz primeira, que desestabiliza a direção hegemônica Norte-Sul: Pichón, estrangeiro em Paris, lê no inverno parisiense uma *Ilíada* em espanhol temperada com o calor santafezino de uma deliciosa manhã de novembro. A condição descentrada do estrangeiro assumida pelo personagem mobiliza uma leitura desviante tanto da tradição universal quanto de sua própria tradição.

Porém, se a ficcionalização do próprio ato da escrita (pela acumulação de imagens da própria criação; pela introdução de personagens leitores e escritores; pelas citações e mecanismos intertextuais e auto-referenciados) converte os elementos do relato em símbolos de sua própria gênese²¹⁸, por outro lado, o desvelamento de todo o mecanismo não reduz o conto ao signo intraliterário. Ainda quando revela-se como pura representação, há na poética de Saer uma investigação infatigável sobre a possibilidade de aproximação com o sempre fugidio e

telefônica senão um intervalo de espaço e tempo que simultaneamente afirma uma presença e uma ausência, um encontro que se afirma na falta? O duplo vazio dos leitores e do escritor deixa emergir o texto. Assim, paradoxalmente, apesar de sua “autonomia relativa”, o conto dentro do conto ganha certo destaque como relato que o datilograma matriz não alcançaria em *La pesquisa*, com a enunciação sem mediação de outro narrador e dos personagens gregos, que se dará no último terço de “En línea”.

²¹⁷ STERN, M. Prólogo. In: SAER, J.J. *El limonero real*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981, p.IV-V.

²¹⁸ PREMAT, J. *La dicha de Saturno. – escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, p.16.

indizível *real*, o que mantém a escrita de Saer em permanente movimento. Nas palavras de Gabriel Riera, Saer busca tocar um ponto de realidade no qual o senso de experiência (morte, transitoriedade, desejo, alegria) continua “falando” a quem o queira ouvir²¹⁹.

Em *En línea*, essa investigação é encenada no conto dos soldados gregos, que colocarão em dúvida a realidade da Helena de Troya. Segundo o soldado mais novo, a mulher encarcerada no interior da cidade inimiga era apenas mera aparência, decorrente de um feitiço realizado por um feiticeiro egípcio para proteger a verdadeira Helena. Apesar do ceticismo, o soldado velho aceitará realizar a prova: os dois deverão esperar o amanhecer para, à luz da alvorada, poderem observar se o corpo da mulher que poderiam avistar ao longe não se desvaneceria por instantes, mostrando sua irre realidade. O conto dos soldados termina em uma atmosfera etérea e suave, mesclada de ilusão e sonho, na qual a alvorada que dilui tudo ao redor, mistura-se à percepção crepuscular do soldado velho em seu encontro conciliado com a morte, um instante antes que ela aconteça. Não se trata exatamente de um final, mas de uma diminuição gradual de luz e de vozes que nos aproxima de uma utopia de totalidade, de uma plenitude imaginada²²⁰.

O primeiro narrador não retoma a palavra, para “amarrar” o conto com os personagens do primeiro plano, ou da moldura, como vim chamando o relato da conversa telefônica, e o efeito de abertura provoca um estremecimento sobre os outros relatos enlaçados a esse²²¹. Impossível não pensar o que seriam as mais de oitocentas páginas que permanecem mudas em *La pesquisa*. Mas a essas alturas o fragmento já se impôs como relato e acabou por reunir a tela e a moldura no ponto de fuga da inesquecível alvorada. A trama universal da batalha de Troya dá assim lugar a uma interrogação sobre a amizade, o sonho e a transitoriedade do mundo e do homem, desenhando a narrativa de um encontro impossível com o real.

Começamos a nos aproximar da *antropologia especulativa* que configura o projeto literário do autor e a entender o duplo abismo da noite e do oceano no qual se instala o ensaísta insone e obstinado de *El río sin orillas*, com sua caderneta de anotações.

²¹⁹ RIERA, Gabriel, *Littoral of the letter. Saer's art of narration*. Lewisburg: Bucknell University Presses, 2006, p.20.

²²⁰ Tomo essa ideia de uma utopia de totalidade de Julio Premat, em seu comentário a *La grande*. PREMAT, Nota y sinfonia. In: *Crítica cultural=Critique cultural*. V.5, nº2, dez. 2010, p.124

²²¹ Poderíamos pensar, com Deleuze e Guatari, na *potência de desenquadramento* da pintura contemporânea, que abre a tela a um plano de composição infinito: “Estes procedimentos podem ser muito diversos, mesmo no nível da moldura exterior: formas irregulares, lados que não se juntam, molduras pintadas ou pontilhadas de Seurat, quadrados sobre ponta de Mondrian, tudo o que dá ao quadro o poder de sair da tela. Jamais o gesto do pintor fica na moldura, ele sai da moldura e não começa com ela”. DELEUZE, Gilles e GUATARI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Ed.34, 1992, p.223.

CAPÍTULO 3

O ESCRITOR, O ANTROPÓLOGO E O SOBRINHO DA ONÇA

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.
Oswald de Andrade

E então ela estava rindo. Era um riso como somente quem não fala ri. Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar. E ela continuou fruindo o próprio riso macio, ela que não estava sendo devorada. Não ser devorado é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida.
Clarice Lispector

O problema começa quando começamos a produzir descrições do mundo.
Marilyn Strathern

Nos capítulos anteriores procurei estabelecer alguns marcos de leitura que, por um lado, me permitissem reconhecer o diálogo que *El río sin orillas* estabelece com uma tradição de textos híbridos desenhada por Saer e, por outro, tornasse possível reconhecer a partir do livro alguns núcleos significativos da obra do autor, ainda que reconhecendo o lugar específico de enunciação da escrita ensaística. Nesse percurso, afirmei algumas vezes que *El río sin orillas* poderia ser lido como parte do projeto literário de Saer, pensado como uma antropologia especulativa.

Para explorar essa ideia proponho neste capítulo pensar relações entre dois campos discursivos distintos, mas que tem estabelecido diversas pontes de aproximação de parte a parte: da antropologia em direção à literatura e vice-versa. É evidente que essa reflexão entendida de modo amplo demandaria recursos de análise que não me estão disponíveis, e nos distanciaria em muito dos objetivos do presente trabalho, mas busco realizá-la como uma maneira nova de

nos aproximarmos de Saer. A ideia é deixar os termos de um campo ressoarem sobre o outro e abrir assim possibilidades de significações novas para a leitura de *El río sin orillas* nos capítulos que se seguirão.

A aproximação que procurei estabelecer entre o campo antropológico e o literário dá-se no sentido de imaginar uma área de intersecção entre eles, que pudesse evidenciar a dimensão poética da antropologia e a dimensão antropológica da literatura. Antes que promover esse encontro em uma esfera onde tudo se resumiria a diferentes dimensões do discurso (tudo é linguagem, tudo é ficção), optei por aproximar os dois campos pensando o modo como expressam um desejo de saber sobre o mundo, apesar de todas as dificuldades implicadas em realizá-lo.

A ideia de literatura como portadora de um conhecimento antropológico foi apenas mencionada por Saer em breves e poucas referências em seus artigos críticos e entrevistas. Antes que desenvolver longas teses sobre o tema, foi no exercício mesmo de sua escrita que o autor forneceu elementos para explorarmos o potencial interpretativo dessa imagem.

Pretendo estender a analogia sugerida pelo autor, projetando-a sobre a poética saeriana, afinal, como veremos, se os antropólogos apoiaram-se na literatura para refletir sobre o exercício da escrita antropológica, o inverso também pode ser instigante: apoiar-se em algumas questões fundamentais da antropologia para iluminar um modo de leitura e alguns dos procedimentos narrativos de um escritor de ficção.

Tal aproximação pressupõe certa arbitrariedade. Em todo olhar que cruza campos discursivos distintos tende-se a “transformar o Outro em Um quando, em verdade, há uma infinidade de vozes que o representa”²²², quer dizer, falamos em *a* antropologia, como se não houvesse diferentes concepções e vertentes que recortassem o campo, e o mesmo poderia ser dito em relação à literatura. Ainda assim, e sem desconhecer os princípios que distinguem as diversas linhas da antropologia, procuro pensar uma atitude e a curiosidade antropológicas como metáfora do narrador saeriano.

Não sem algum risco, faço operar a metáfora assumindo-a, em certa medida, literalmente, promovendo um cruzamento entre os textos de Juan José Saer e do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, aproximados na condição de leitores de um mesmo conto de ficção, “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa.

²²² SCHWARZC, Lilia K. Historia e antropologia: embates em região de fronteira. SCHWARCZ, Lilia K. E GOMES, Nilma Lino. *Antropologia e História – debate em região de fronteira*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.27.

Da antropologia em direção à literatura

Pensemos primeiramente em um horizonte de aproximação dos antropólogos em direção à literatura. Desde suas origens, ou pelo menos desde que superou os prejuízos que a uniam às ciências da natureza, a antropologia configurou-se a partir de uma curiosidade sobre o homem como produtor de metalinguagem, isto é, a partir do interesse voltado às formas diversas pelas quais os homens em diferentes culturas pensam seu próprio pensamento²²³. Tendo isso em vista, percebe-se que os problemas em torno à linguagem constituíram desde cedo um terreno comum de investigação dos antropólogos com outros cientistas sociais e com os literatos²²⁴. Como é sabido, tais investigações tomaram enorme impulso nos anos 50 e 60 a partir dos encontros disciplinares proporcionados pelo conhecido giro linguístico nas Ciências Sociais²²⁵.

Mais recentemente, porém, as relações entre os dois campos mobilizou novas questões quando alguns autores propuseram-se investigar os mecanismos de produção de sentido e as estratégias narrativas inerentes à escrita antropológica, a partir da teoria e da crítica literárias. Para Gilles Philippe, ainda que não esteja em questão a armadilha do “tudo é fictício” ou “tudo é literário”, os antropólogos passaram a enfrentar mais diretamente a dificuldade de demarcação da fronteira que divide o emprego expressivo e o emprego heurístico da ficção em seus textos, de diversos modos: sublinhando a percepção de que estratégias narrativas da ficção sempre garantiram maior poder de convencimento aos antropólogos, por um lado; por outro, buscando compreender como tais estratégias funcionaram também como recurso de análise (o

²²³ Amparo-me aqui na história da disciplina desenvolvida por Roberto DaMatta. *Relativizando*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

²²⁴ Para ficarmos com um exemplo bastante evidente, já nos anos 30 Fraz Boas mostrava como, além da disponibilidade lexical, as categorias gramaticais disponíveis em cada língua selecionam, classificam e exprimem diversos aspectos da experiência que devem ser expressos ou omitidos em uma cultura. Chamava a atenção, portanto, para um acervo de regras de organização das línguas que podem influenciar a maneira de exprimir as crenças, as manifestações poéticas e filosóficas em uma cultura e às quais os falantes da língua em questão devem adaptar-se. Em suma, para Boas, os processos gramaticais de cada língua carregam significações culturais que merecem estar sob a mira dos antropólogos. Em texto publicado em 1961, Jakobson atribui às descobertas de Boas nesse campo uma importante contribuição para a teoria linguística. Jakobson, A concepção de significação gramatical segundo Boas. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008, p.87-97

²²⁵ Na outra mão do que foi apontado por Jakobson na nota anterior, o estruturalismo de Lévi-Strauss irá apoiar-se na transposição do modelo linguístico saussureano para a antropologia, o qual irá irradiar-se para os demais campos do saber. É lógico que não seria o caso de explorar aqui todas as consequências epistemológicas da virada estruturalista, mas remeto à síntese de François Dosse em *História do estruturalismo*. v. I e II, São Paulo: Ensaio / Campinas: Unicamp, 1993 e 1994.

uso de metáforas, a investigação de uma narrativa ou a descrição de personagens tipo, por exemplo)²²⁶.

Há uma extensa bibliografia a respeito, mas os trabalhos de Clifford Geertz e de James Clifford sobre a escrita antropológica podem nos dar uma ideia de como os antropólogos têm enfrentado esse universo de questões. De diferentes perspectivas, ambos propõem uma mudança de atitude em relação à leitura dos textos clássicos da antropologia e uma nova percepção de seu ofício a partir da escrita, e por isso vale a pena que nos detenhamos ao menos brevemente sobre eles.

Em *A experiência etnográfica*²²⁷, James Clifford analisa a construção da autoridade antropológica ao longo do século XX, bem como a emergência de práticas textuais que surgem juntamente às críticas aos pressupostos que ancoram essa autoridade. Segundo o autor, desde seu surgimento como disciplina, a antropologia esteve apoiada na prática de uma representação cultural que, no entanto, há algum tempo está em cheque.

Até os anos 60, aproximadamente, os relatos etnográficos eram fortemente ancorados na ideia de *transmissão* de um conhecimento sobre o outro acumulado pela *experiência* pessoal intensa do antropólogo em seu trabalho de campo. Havia algo do romantismo, do positivismo e do realismo oitocentistas que se manifestava assim na antropologia do século XX²²⁸. A partir das transformações do contexto pós-colonialista, porém, os relatos passarão a incorporar em seu próprio tecido uma reflexão a respeito da escrita e da possibilidade de representação da alteridade. Como representar um mundo plural e multivocal que não pode mais ser reduzido à ideia de culturas independentes e delimitadas entre si?²²⁹. Para construir uma nova legitimidade do saber antropológico nesse novo contexto mostrou-se necessário criar estratégias metodológicas e de representação que evidenciassem as dimensões inter-subjetivas presentes em todo o processo de produção desses saberes.

Assim, ainda segundo James Clifford, as afirmações baseadas na autoridade experiencial que predominavam nos relatos etnográficos passam a ceder lugar à noção mais sofisticada de

²²⁶ PHILIPPE, Gilles. Fiction et argumentation dans l'essai. In: GLAUDES, *op.cit*, 2002, p.71. Um exemplo da preocupação apontada por Philippe encontra-se no seminário organizado por James Clifford e George Marcus, em 1984, cujos principais resultados foram publicados em *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, editado por ambos. CLIFFORD e MARCUS. *Retóricas de la antropologia*. Madrid: Ediciones Júcar, 1991.

²²⁷ CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica – antropologia e literatura no sec. XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. Nesse primeiro momento, não farei uma diferenciação rigorosa entre antropologia, etnologia e etnografia. Mais tarde, ainda neste capítulo, tratarei de diferenciar os discursos antropológicos e etnológicos, e a forma distinta como se apoiam nos registros etnográficos.

²²⁸ Idem *ibidem*, p.66

²²⁹ Idem *ibidem*, p.20

interpretação, herdada e transformada dos modelos de leitura textual. Essa noção contribuiu para a superação da confiança algo ingênua no poder de representação dos relatos e para dar maior visibilidade aos processos de criação (poéticos inclusive) pelos quais o antropólogo textualiza, constitui e torna significativo um objeto cultural (objeto esse que pode ser um processo interpretativo previamente elaborado pelo nativo)²³⁰.

O estranhamento da autoridade antropológica favoreceu ainda ao surgimento de uma concepção de alteridade pensada como a construção negociada de traduções e de sentidos, da qual participam o antropólogo (não apenas o ocidental) e seus interlocutores. Sendo assim, a escrita etnográfica passa a incorporar em seus modelos discursivos outras noções emprestadas da linguística e dos estudos literários, como a de dialogismo (o *eu/tu* benvenisteano) e a da polifonia bakhtiniana (pode-se perguntar por exemplo, quem é o autor das anotações feitas em campo)²³¹.

Clifford Geertz, em *Obras e vidas*²³², parte de preocupações semelhantes as de James, mas de uma perspectiva distinta. Para ele, ainda que haja objeções de toda ordem, já é hora de enfrentar o estudo da antropologia enquanto escrita. Os antropólogos sempre tiveram dificuldade em aceitar o fato de que a extensão de suas descrições, ou seja, a substancialidade factual dos relatos, nunca foi suficiente para garantir a credibilidade de um antropólogo. Essa garantia não advém sequer da elegância conceitual dos textos, haja vista que muitos daqueles que tiveram arruinadas suas bases de sustentação teórica continuam a dispor de notável poder de convencimento dentro e fora da academia. O que realmente empresta legitimidade aos antropólogos, diz Geertz, é a habilidade de apresentarem seus textos como consequência do fato de haverem realmente penetrado em (ou haverem sido penetrados por) outra forma de vida e de que verdadeiramente “estiveram lá”²³³. Nesse sentido, o que James Clifford denomina paradigma experiencial é para Geertz constitutivo da escrita antropológica de todos os tempos, ainda que não se possa dizer que o entendimento do que é a experiência no campo e as formas de representá-la sejam permanentes e imutáveis. Em verdade, a maneira como cada antropólogo-autor relaciona experiência e escrita é, para ele, o elemento fundamental de singularização de uma obra.

²³⁰ Idem ibidem, p.39. O autor refere-se evidentemente ao próprio Clifford Geertz, com cuja perspectiva mantém certa distância.

²³¹ Idem ibidem, p.43-8.

²³² GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas – o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. A edição original do texto em inglês é de 1983, quase contemporânea ao seminário organizado por J. Clifford e G.Marcus, portanto, mas anterior.

²³³ Idem ibidem, p.15.

Geertz vê na figura barthesiana do escritor-escrevente uma noção que ajuda a explicar como os antropólogos se assumem na condição de autores e o modo como lidam com as questões da linguagem: como escrevente, o antropólogo utiliza a linguagem como meio para escrever *algo*, comunicar fatos e ideias, interagindo no âmbito institucional que lhe é próprio (a sociedade, a Universidade, os governos); como escritor, porém, ele ambiciona a criação de um mundo verbal fascinante, assumindo como intransitivo o verbo escrever, buscando o *porquê* do mundo na forma de uma escrita. Para Geertz, os fundadores de discursividade na antropologia, antes do que inventarem métodos ou fundarem “escolas”, souberam invariavelmente explorar como escritores possibilidades inéditas de representação²³⁴. Ainda que guarde enorme distância com o estruturalismo de Lévi-Strauss, por exemplo, que ele vê como um discurso demais encerrado em si mesmo, Geertz reconhece em *Tristes Trópicos* uma obra com enorme poder de significação, elaborada sob o desejo de criação de um mundo e como uma linguagem confiante de sua própria novidade. Do mesmo modo, muito mais do que um método específico, o tom de estudada espontaneidade e sobriedade, o ponto de vista claro e fixo de Evans-Pritchard, o seu “Realismo de Akobo”, como o denomina Geertz, acabou por configurar a marca de nascença da Antropologia social britânica. Malinowski, por sua vez, trouxe para a disciplina, como talvez nenhum outro antes dele, a percepção do problema do discurso antropológico: ao deparar-se com os dilemas implicados na “observação participante”, o antropólogo defronta-se inevitavelmente com as alternativas da “descrição participante”, problema verdadeiramente literário, que Geertz vê como o grande legado malinowskiano²³⁵. Gostaria de agregar à lista de exemplos de Geertz o clássico ensaio antropológico de Gilberto Freyre: a originalidade da interpretação de *Casa Grande & Senzala* sobre a formação da sociedade brasileira seguramente deve tanto a Proust quanto a Boas, o que multiplica o potencial de significação da prosa do autor para muito além dos prejuízos conservadores da aristocracia decadente pernambucana que estão entre seus pilares²³⁶.

Procurando realizar uma síntese das questões apontadas por James Clifford e por Clifford Geertz até agora, podemos dizer que, embora de perspectivas bastante distintas, ambos

²³⁴ Idem ibidem p.32-4 e BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 31-39

²³⁵ Geertz dedica um capítulo a cada um desses autores, além do capítulo dedicado à norte-americana Ruth Benedict, professora de Margaret Mead, cuja ironia ácida e auto-reflexiva ele aproxima a Swift.

²³⁶ “estudando a vida doméstica dos antepassados sentimo-nos aos poucos nos completar: é outro meio de procurar-se o ‘tempo perdido’ Outro meio de nos sentirmos nos outros – nos que viveram antes de nós; e em cuja vida se antecipou a nossa. É um passado que se estuda tocando em nervos; um passado que emenda na vida de cada um; uma aventura de sensibilidade (...)”. FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p.LXV.

evidenciam simultaneamente o descentramento e a fragmentação do sujeito do conhecimento, os desvios inevitáveis da tradução, bem como, e talvez aí a novidade mais notável dessas análises, as estratégias narrativas de composição da escrita antropológica. Percebe-se de que modo os relatos antropológicos começaram a apontar o dedo para si próprios, marcando sua função de representação e evidenciando-se como co-produtores de sentido, e não mais como janelas transparentes que dão a ver uma realidade diretamente transcrita *no* e *do* caderno de campo. Superando a confiança de certo regime realista de escrita, os antropólogos passam a compartilhar de dilemas comuns ao romancista contemporâneo, conscientes da insuficiência da linguagem e dos limites da representação, ainda que isso não queira dizer, claro, que sua tarefa seja a mesma.

A antropologia especulativa saeriana

As considerações acima não esgotam o potencial de aproximação dos antropólogos em direção à literatura, como pretendo demonstrar mais adiante. Antes disso, porém, e pensando na outra mão do caminho que me dispus a percorrer, como olhar para as relações que se estabelecem da literatura em direção à antropologia, especificamente no caso de Juan José Saer? Seria possível pensá-las por temas e imagens que alimentaram alguns de seus relatos mais conhecidos. Mas o objetivo aqui, como já anunciei acima, é estender a metáfora sugerida por ele: a literatura pensada como uma antropologia. Naquele que talvez seja seu ensaio mais conhecido, *El concepto de ficción*, Saer afirma que o relato de ficção, ao desprender-se das amarras do verificável, multiplica as possibilidades de enfrentamento das contradições que constituem o que chamamos de real. Por essa característica fundamental, diz ele, por suas intenções, por sua resolução prática e pela posição singular do ficcionista, situado entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade, seria possível definir de um modo geral a ficção como uma *antropología especulativa*²³⁷.

Neste texto, ao apresentar a ficção como uma antropologia Saer expõe as linhas mestras de sua própria poética. Opondo-se à ideia de literatura como mero entretenimento, o autor pensa a ficção como um mergulho nas turbulências da realidade, poderoso meio de conhecimento sobre o ser humano e sobre o mundo, daí sua dimensão antropológica.

²³⁷ SAER. El concepto de ficción. In: *El concepto de ficción*, p.16.

O caráter especulativo da antropologia saeriana pode ficar mais evidente a partir da leitura que faz Saer de Roberto Arlt²³⁸. Na exploração da negatividade extremada vivida pelas personagens delirantes de Arlt, há uma pesquisa sobre os limites da condição humana que só é possível por meio da experimentação de uma linguagem desprendida de sua função referencial.

A partir dessas breves referências, creio que seria possível explorar a ideia da antropologia especulativa em Saer por meio de duas questões fundamentais: a primeira diz respeito à maneira como o autor entende e explora os vínculos entre linguagem, realidade e representação e a segunda refere-se à uma das questões centrais na antropologia, a das relações entre o mesmo e o outro.

Em relação à primeira questão, e a partir do que apontamos em alguns momentos deste trabalho, parece claro que Saer parte do pressuposto da autonomia da narração em relação a qualquer compromisso de representação a um referente fora do texto: a narração poderia ser almejada como a criação de uma forma pura, que aproximasse o trabalho do escritor ao do pintor não figurativo, por exemplo. No entanto, o autor afirma continuamente que a literatura almeja dizer algo sobre o *real*, mesmo admitindo antecipadamente a impossibilidade de fazê-lo. O fracasso reiterado da tarefa de representar faz com que cada escritor comece a tentativa sempre a partir de um novo começo, mas são essas tentativas que permitem ver de modo inédito algo sobre o mundo e sobre o ser humano, ideia que sublinha a dimensão antropológica que o autor enxerga na literatura.

Esse aparente paradoxo ganha relevo quando examinado à luz da polêmica que o autor estabeleceu com os escritores do *Nouveau Roman*, que remonta em outros termos à polaridade Sartre/Barthes que examinamos anteriormente. A fortuna crítica em torno a Saer mostra como o autor compartilha de uma série de afinidades e procedimentos com a narrativa identificada ao *Nouveau roman*, tendo sido inclusive tradutor de textos de Robbe-Grillet (*La playa*, 1967) e de Nathalie Sarraute (*Tropismes*, 1968)²³⁹. Dentre os procedimentos narrativos compartilhados por esses autores são evidentes a tensão entre o olhar e o mundo marcado pelas descrições objetivistas; a consciência de uma realidade fragmentada; as repetições com pequenas variações; a narração em um presente contínuo; a condensação temporal. Florencia Abbate, contudo, afirma que embora haja uma proximidade de perspectiva, Saer sempre manteve certa distância em relação a alguns dos pressupostos que fundamentam a práxis narrativa do *Nouveau Roman*,

²³⁸ SAER, Roberto Arlt. In: *El concepto de ficción*, p.92.

²³⁹ RIERA, Gabriel. Littoral, leteral. In: op.cit, p.57.

posição explicitada em “Notas sobre el Nouveau Roman” e na polêmica estabelecida com os autores da revista *Tel Quel* em “Lingüística-ficción”²⁴⁰. Nestes dois artigos Saer não critica os romances de Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ou Butor, mas sim, fundamentalmente, certo dogmatismo teórico que vê em seus textos críticos. Na questão que nos interessa agora, Saer não concorda, por exemplo, com a recusa prévia à representação postulada por eles²⁴¹. Para o autor, ainda que a literatura seja um trabalho com a linguagem e com nada mais, e ainda que se reconheça o intervalo intransponível entre a representação e o referente - um problema com o qual cada escritor se defronta particularmente - o trabalho encarnado com as palavras é mobilizado por essa tensão dialética entre linguagem e mundo, no ponto em que ambos se confundem como em um empastamento (nesse sentido poderíamos recorrer novamente à imagem da pintura não figurativa)²⁴².

Vê-se portanto que, para Saer, a autonomia da palavra literária não significa uma dissociação com o mundo e sim o contrário: ela é um encontro com o mundo no ponto em que se fundem mundo e linguagem: “escribir requiere ante todo la operación de sumergirse en la pasta viscosa del mundo y del lenguaje”²⁴³. Não é à toa que ao criticar as propostas teóricas dos *nouveau romanciers* como uma espécie de transcrição sem mediações dos princípios da linguística geral, Saer cite novamente a Sartre: “Sartre dijo una vez que se podría prescindir de la literatura pero que en ese caso se podría también prescindir del hombre”. Trata-se de uma opção real, diz ele. Em alguma medida, essa ideia nos aproxima do sentido antropológico que Sartre também enxergava na experiência literária²⁴⁴.

Para Florencia Abbate, entre Sartre e os telquelistas, a posição de Saer quanto a uma

²⁴⁰ ABBATE, Florencia. La posición estética de Saer. In: *Crítica Cultural=Cultural Critique*, v.5, nº2, dez. 2010, p.79.

²⁴¹ SAER. Notas sobre el *Nouveau Roman* e Lingüística-ficción In: *El concepto de ficción*, op.cit., p. 170-178 e 179-182, respectivamente. As aproximações e diferenças de Saer com o *Nouveau Roman* também são discutidas por Bernardo de Carvalho, mas observando a textura mesma dos relatos. No texto publicado originalmente como posfácio a *Ninguém nada nunca*, Carvalho mostra primeiramente a diferença estabelecida entre a perspectiva do *Nouveau Roman* em contraposição ao romance existencialista (Sartre e Camus, notavelmente), recusando a concepção humanista da natureza e propondo a desubjetivização das descrições, de modo a promover verdadeira cisão entre sujeito e objeto: o sujeito deve estar fora das coisas que descreve. Para Carvalho, Saer também recusa o antropomorfismo dos existencialistas, mas de outro modo: em suas descrições [tendo em vista sobretudo os romances e contos dessa fase] o próprio homem perde sua humanidade, tornando-se também um objeto dentro de um sistema de acontecimentos apenas e sempre iminentes. CARVALHO, Bernardo. A leitura distraída. In: *Crítica Cultural=Cultural Critique*, v.5, nº2, dez. 2010, p. 67-9.

²⁴² DALMARONI, Miguel. El empaste y el grumo - narración y pintura en Juan José Saer. In: *Crítica Cultural=Cultural Critique*, op.cit, p.129-143.

²⁴³ SAER, Lingüística-ficción, op.cit.181.

²⁴⁴ Em seu projeto utópico de literatura em uma sociedade sem classes, dizia ele que a literatura alcançaria a ser verdadeiramente antropológica na medida em que permitiria investigar em suas diversas manifestações a unidade indissolúvel da humanidade SARTRE. ¿Qué es la literatura? In: op.cit. p.284.

teoria estética seria melhor definida talvez pela concepção adorniana de autonomia artística, que se afirma na medida em que se mantêm os laços entre a arte e o que lhe é heterogêneo²⁴⁵. De modo análogo, ainda que de outra perspectiva, poderíamos entender a posição de Saer a partir da noção de metáfora viva de Paul Ricoeur, para quem a suspensão da referência no texto literário, sua autonomia, portanto, é a condição negativa que permite que seja liberado um modo mais fundamental de referência, uma inovação de sentido que faz vacilar e torna problemático o próprio sentido das palavras realidade e verdade²⁴⁶.

De todo modo, o que eu gostaria de ressaltar aqui é que em alguma medida a metáfora antropológica nos ajuda a entender a dimensão heurística da literatura para Saer, e essa ambição de um conhecimento sobre o mundo e sobre o ser humano, ainda que reconhecendo os limites e as dificuldades implicadas no trabalho com a linguagem.

Mas há uma segunda questão fundamental que propus explorar a partir da metáfora antropológica, e que diz respeito justamente às relações mesmo/outro, talvez a dimensão mais significativa do pensamento antropológico. Em *El río sin orillas* poderíamos dizer que essa perspectiva se mostra presente no tecido mesmo do relato que se faz por um cruzamento inextrincável entre a perspectiva subjetiva do ensaísta (lembranças, percepção, afetos) e a busca de um olhar pela perspectiva do outro (os múltiplos relatos que o antecederam). Mas vale sublinhar um trecho em que essa dimensão antropológica que Saer enxerga na literatura é explicitamente tematizada no texto.

Em uma passagem de *El río sin orillas*, Saer traz uma longa citação de uma carta de Flaubert:

“Es algo delicioso escribir. [Hoy he sido] hombre y mujer a la vez, amante y querida al mismo tiempo; estuve paseando a caballo en un bosque, en una siesta de otoño, bajo las hojas amarillas, y yo era los caballos, las hojas, el viento, las palabras que se decían y el sol rojo que les hacía entrecerrar los párpados ahogados de amor”²⁴⁷.

²⁴⁵ ABBATE, op.cit. p.81-2. Ainda assim, parece-me que o mais acertado seria mostrar a independência de Saer neste debate teórico, já que também não há uma coincidência plena entre as teses adornianas e a estética de Saer, no tocante, por exemplo, às questões do prazer estético. A forma como aparecem as posições bastante incisivas que ele assume em alguns artigos não o impede de dialogar intertextualmente com autores de diversas concepções em sua obra de ficção, sem o prejuízo de dogmas assumidos previamente.

²⁴⁶ RICOEUR, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2005, sobretudo estudo VII. Cito aqui p.338-343. Em *Tempo narrado*, volume III de *Tempo e narrativa*, Ricoeur prefere abandonar o vocábulo referência (em segunda ordem) por refiguração, explorando os vínculos que se estabelecem entre o mundo ficcional do texto e o mundo real do leitor por meio da mediação operada pela leitura. RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. v.III, op.cit., p.270-1.

²⁴⁷ *El río sin orillas*, p.210. Flaubert, não por acaso, disse em uma correspondência que praticava um “estilo canibal”. Apud: RIERA, op.cit., p.82.

A essa citação de Flaubert segue-se uma passagem em que o ensaísta sentado à sombra de uma árvore, na prainha de um pequeno afluente de sua *zona*, observa uma mulher da região que acompanha os netos em um banho de rio, enquanto levam um cavalo a beber água. Trata-se de um trecho do capítulo “Primavera”, quando o ensaísta aproxima-se de um “ponto de chegada” ao final do relato e quando justamente está refletindo sobre a literatura.

A observação da mulher e das crianças dá lugar a uma longa explanação a respeito das populações pobres habitantes das zonas marginais em pequenos povoados de todo o país. Trata-se de um olhar do letrado que descreve e explica sociologicamente a formação e as condições de vida de uma população historicamente excluída dos benefícios do desenvolvimento econômico do país ao longo do tempo. Contudo, as considerações sociológicas vão cedendo gradualmente a uma poderosa identificação do ensaísta com a mulher. Ele descreve sua aparência, seus movimentos discretos, e a empatia sutil estabelecida entre ambos a partir do gestual comum de cordialidade entre dois desconhecidos.

A mulher, provavelmente avó dos meninos, entra no rio levantando o vestido, esticando-o em um nó acima do joelho, deixando assim ver parte de suas pernas e acentuando as curvas do corpo sob o tecido. A sensualidade da cena não se traduz em um desejo pela mulher, mas sim pela feminilização das sensações que, como Flaubert, o escritor passa a experimentar:

Cuando los pies de la mujer entraron en el agua, una sensación súbita de frescura, intensa y deliciosa, me recordó la existencia de los míos y los traje al primer plano de mis sensaciones. (...) Yo experimentaba simultáneamente cada una de sus sensaciones y me costaba un esfuerzo sentir, por encima de ellas, las que en apariencia eran reales, es decir el contacto de las alpargatas secas que cubrían mis pies y la rugosidad seca del pantalón que rozaba mis piernas masculinas; el agua me ceñía hasta más arriba de las rodillas, y el ruedo mojado del vestido se pegaba contra mis propios muslos²⁴⁸.

A especulação “literária” invadiu o registro da “não-ficção” e ampliou o universo investigativo do ensaísta²⁴⁹. Por meio de uma projeção identificatória das sensações, ele se vê como a mulher, sentindo em suas próprias pernas o frescor da água que ela experimentava na pele, de modo que há uma “fusión momentánea que se produce entre la primera y la tercera

²⁴⁸ Idem ibidem, p.217.

²⁴⁹ Em “El concepto de ficción” o escritor afirma como a ficção soube, desde suas origens, afastar-se das amarras com uma pretensa verdade fora do texto lançando-se ao inverificável, sem com isso voltar as costas à realidade objetiva. É submergindo-se na turbulência dessa pretensa realidade objetiva e multiplicando as possibilidades de tratamento dessa realidade que a ficção se realiza. SAER. El concepto de ficción, op.cit., p.11.

persona, entre quien percibe y quien es percibida”²⁵⁰. Após essa digressão, ele conclui que “el fin del arte no es representar lo Otro sino lo Mismo”²⁵¹. Referindo-se a essa passagem, o crítico David Oubiña agrega que Saer também poderia haver escrito que “el fin del arte es representar lo Mismo como lo Otro”²⁵². Na cena acima é somente por meio desse estar no outro, possível pela ficção, que o ensaísta consegue superar a distância do letrado para mergulhar na singularidade de outra vida. Evidencia-se assim o potencial de descobertas sobre a alteridade e sobre o si mesmo como categorias que a concepção saeriana de literatura relaciona entre si, como em um discurso antropológico.

Na entrevista a Gerard de Cortanze, também publicada em *El concepto de ficción*, Saer menciona novamente a experiência poética como um instrumento de conhecimento antropológico, desde que livre de qualquer compromisso de representação. Se em Proust, diz ele, é possível encontrar os traços históricos, culturais e sociais de sua época, por outro lado, os descobrimentos que realiza por meio de sua escrita alcançam uma dimensão antropológica, um conhecimento sobre o homem de outros tempos e lugares, desde que haja leitores dispostos a lê-lo²⁵³. Por um lado, percebe-se mais uma vez a ideia de que é mergulhando na matéria singular e na concretude dos particulares que a literatura almeja um universal humano²⁵⁴. Por outro lado, destaco a figura do leitor como aquele que torna possível a mediação entre particularidades distintas. Ao esvaziar-se momentaneamente aceitando a voz de um outro, o leitor redescobre a si mesmo e vê seu próprio mundo de outra maneira²⁵⁵.

Desenvolvo a seguir essa questão da alteridade experimentando a sobreposição de olhares de uma antropologia que se nutre da literatura e de uma literatura que se vê como antropologia, por meio do cruzamento dos textos do escritor, Saer, e do antropólogo, Eduardo Viveiros de Castro, na condição de leitores-escritores.

²⁵⁰ DALMARONI, Miguel e MERBILHAÁ, Margarita. “Un azar convertido en don” - Juan José Saer y el relato de la percepción. In: JITRIK, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, v.11. Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 329.

²⁵¹ *El río sin orillas*, p.219.

²⁵² OUBIÑA, D. El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer. In: *Crítica cultural=Critique cultural*. V.5, nº2, dez. 2010, p.185

²⁵³ SAER. Entrevista a Gerard de Cortanze. In: *El concepto de ficción*, p.283

²⁵⁴ Nesse sentido o autor parece retomar a perspectiva de Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade”, texto no qual o filósofo aponta que é mergulhando no individuado que o poema lírico eleva-se ao universal humano, por tornar manifesto algo de ainda não subsumido ou acorrentado em um “universal ruim”: “A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal”. ADORNO, Theodor W. In: *Notas de literatura I*, op.cit., p.66.

²⁵⁵ Em um certo sentido, penso na figura do leitor barthesiano, como vazio momentâneo que deixa emergir o texto. Por outro lado, parece-me interessante também a perspectiva trazida por Ricoeur, ao apresentar a leitura como a mediação por meio da qual o dinamismo interno e autônomo da configuração narrativa é refigurado no mundo do leitor (a passagem de mimesis II à mimesis III, nas palavras do autor). RICOEUR, op.cit, p.268-270.

O escritor e o antropólogo, leitores de Rosa

Saer escreveu “Mis tíos narradores” originalmente como artigo para publicação em jornal e o mesmo foi posteriormente publicado no volume póstumo *Trabajos*²⁵⁶. O texto de Viveiros de Castro é parte de duas entrevistas, reunidas em livro²⁵⁷. Talvez, rigorosamente, não sejam textos comparáveis. Reúno-os aqui na categoria um tanto arbitrária de “exposições de leitura”, cuja comparação me interessa na medida em que seus autores enunciam de seus campos específicos, motivados pelo mesmo conto de Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê”, de *Estas Estórias*²⁵⁸.

No conto, um caçador de onças em seu rancho pobre e esquecido recebe um visitante desconhecido, que busca abrigo para descansar e tentar recuperar-se de uma febre. A voz do narrador é a do onceiro em sua conversa com o recém chegado, de quem não ouvimos palavra durante todo o relato. Aos poucos, embalado pela cachaça, o onceiro desconfiado começa a revelar pormenores de sua história: mestiço de mãe índia e pai branco, ele havia crescido na aldeia da mãe, mas traiu seus parentes ao tornar-se caçador de onças: pela linhagem materna seu tio seria a onça Iauaretê. Certa noite, no entanto, confessa ele ao visitante, apaixonou-se pela onça Maria Maria, reconciliando-se com seu passado e com seus parentes índios. No relato entrecortado, em que as palavras do tupi-guarani vão cruzando o português mesclado do ex-onceiro, o narrador revela que havia ele mesmo se metamorfoseado em onça, sugerindo que como bicho já havia devorado cavalo e gente. O conto vai alimentando certo suspense e a tensão entre as duas personagens: o branco, cansado e com sono, segura sua arma e tenta não dormir para não ser morto, enquanto o índio anuncia os sinais de sua próxima metamorfose. O clímax final é congelado e apenas adivinha-se o desenlace com a vitória de um sobre o outro.

Para o antropólogo Viveiros de Castro, esse conto de Rosa é um verdadeiro momento de ruptura narrativa e metafísica da literatura brasileira (e latino-americana e mundial),

²⁵⁶ SAER. Mis tíos narradores. In: *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, p. 73-77.

²⁵⁷ CASTRO, Eduardo Viveiros de. “O perspectivismo é a retomada da Antropofagia oswaldiana em novos termos” (entrevista publicada originalmente em uma revista peruana de antropologia) e “Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis”. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de / SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 114-129 e 226-259.

²⁵⁸ João Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p.126-159. Antes da publicação em livro, o conto já havia sido publicado separadamente em uma revista em 1961. No entanto, em nota apresentada pelo próprio autor, sabemos que o conto é anterior a *Grande Sertão: Veredas*, de 1956.

comparável ao que representou a *Metamorfose* para a literatura européia. Mesmo revelando as marcas da enunciação do antropólogo²⁵⁹, Viveiros de Castro evidencia na exposição de sua leitura um olhar para a literatura que vai muito além do uso estratégico da ficção na escrita e na análise antropológica. A meu ver, sua leitura supera inclusive a questão da consciência dos limites da representação entre os antropólogos, como apontei acima, ao permitir-se perguntar sobre o potencial de descobertas que se realizam no âmbito da literatura. Sob o viés do perspectivismo indígena, o autor interessa-se inclusive por especular sobre o borramento de fronteiras entre as ciências sociais e as artes²⁶⁰.

Perspectivismo ameríndio é um conceito que busca dar conta da ontologia e da epistemologia indígenas, que não separam os reinos da Cultura e da Natureza tal como os entendemos e tal como pressupõem as teorias antropológicas clássicas. O perspectivismo traduz a crença de que cada espécie seria uma forma, uma roupa, que esconderia uma interioridade humana. Assim, se pelos parâmetros da cultura ocidental os homens tem uma animalidade em comum com os animais, diferenciando-se deles por meio do acréscimo de certos atributos (a cultura), para as culturas ameríndias, ao contrário, homens e animais possuem em comum a humanidade, diferenciando-se por seus estados de ser (a onça é um humano em seu momento, em sua veste de onça).

Além disso, é comum na epistemologia indígena de diversos locais da América a ideia de que cada espécie vê a si mesma como humana. A onça vê-se como gente e vê os homens como antas. As antas vêem a si mesmas como humanas e vêem os homens como onças. Trata-se de uma cadeia relacional de predadores e presas, cujas diferenças não se estabelecem pela substância singular de cada espécie, mas sim pela distinção de pontos de vista. Existiria portanto um único modo de ver o mundo, compartilhado por homens e animais: a perspectiva é que faz a diferença – a perspectiva é a diferença. Tudo isso evidencia o caráter extremamente dinâmico e instável do mundo indígena: “se tudo pode ser humano, então nada é humano inequivocamente. A humanidade de fundo torna problemática a humanidade de forma”²⁶¹.

Pelo perspectivismo, a situação problemática típica na cosmogonia ameríndia é o

²⁵⁹ O aparato conceitual da disciplina e da filosofia contemporânea que norteiam a leitura e a especulação metafísica aparecem como a maior evidência. Mas há marcas mais sensíveis do etnógrafo experiente, se quisermos arriscar: a suposição da malária na febre do viajante, por exemplo, o reconhecimento do tupi-guarani, a referência ao parentesco da onça como prima cruzada. A marca mais interessante, no entanto, é o entendimento que Viveiros e Castro apresenta da situação do narrador: supõe tratar-se do registro da fala do onheiro feito pelo visitante, quase como um caderno de campo, p.245-6.

²⁶⁰ CASTRO, op. cit. p. 94-5.

²⁶¹ CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.377.

encontro na floresta, pois nunca se pode estar certo de qual é o ponto de vista dominante, qual é o mundo que está em vigor no momento do encontro com outrem²⁶². Sozinho no mato, o índio não deve nunca olhar para os olhos de sua presa, sob o risco de ver o humano que se encontra no interior da veste do animal, o que afetaria imediatamente o modo de enxergar a si mesmo. Apenas os xamãs tem a capacidade de transitar por entre os diferentes pontos de vista sem perderem sua situação de humanos.

Viveiros de Castro mostra como muito antes de que os antropólogos começassem a se dar conta da teoria dos pontos de vista presente na compreensão indígena do mundo, Guimarães Rosa já a experimentava ficcionalmente em “Meu tio o Iauaretê”. Vale a pena a leitura da cena do encontro na mata, quando o mestiço é acordado pela onça. O “olho-no-olho” instante de máxima instabilidade nos mitos indígenas, lapso de tempo perigoso que dá margem às transformações entre humano e animal, aparece no conto como um enamoramento, verdadeiro renascer do personagem:

Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... (...) Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam, pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente quer munguitar: tira mais não. Muito tempo ela não fazia nada também. Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita fineza. Pensei – agora eu tava morto: porque ela viu meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afofado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça.²⁶³

Para Viveiros de Castro, a presença mais poderosa do indígena na literatura brasileira é esse mestiço de branco e índia de nome africanado, Macuncôso, registrado microscopicamente em seu devir-animal²⁶⁴. Em verdade, segundo ele, assiste-se no conto a um duplo movimento de transformação, já que junto com o devir-animal do índio processa-se o devir-índio do mestiço “sua retransfiguração étnica por via da metamorfose”, mutação que faz convergir dois

²⁶² idem ibidem, p.396-7.

²⁶³ ROSA, op.cit. p.137-8.

²⁶⁴ Deleuze e Guatarri propõem pensar em devires-animais que atravessam homens e animais em uma aliança. Trata-se de uma espécie de involução criadora que arrasta o homem irremediavelmente para uma área de contágio animal. É nesse sentido que eles propõem uma releitura de casos clássicos da psicanálise como essa atração irresistível à rua ou à floresta, ao devir-cavalo ao devir-lobo, libertando os relatos da regressão doméstica ao triângulo edípico. A noção do devir-animal aparece na obra de Deleuze e Guatarri inspirada sobretudo da leitura da literatura moderna e contemporânea. Para eles, o escritor é esse feiticeiro que se deixa atravessar não por um devir-escritor, mas por devires-rato, devires-inseto, devires-lobo (p.21). Ainda para os autores, toda forma de arte, cantar ou compor, pintar, escrever não teriam objetivo maior do que desencadear esses devires (p.63), sejam eles o devir-mulher, o devir-criança, o devir-animal o devir-imperceptível. DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. 1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível... In: *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v.4. São Paulo: Editora 34.

movimentos opostos: a desalienação metafísica e a abolição física da personagem, no momento de sua morte sugerida ao final do conto. O antropólogo denomina esse duplo movimento de *diferOnça*, homenageando antropofagicamente o conceito de Derrida²⁶⁵, e mapeando os rastros da metamorfose do personagem na *oncização* mesma da língua ao longo do relato.

A teoria do perspectivismo pertenceria assim, ainda para esse autor, à mesma família política e poética da antropofagia oswaldiana, da qual “Meu tio o iauaretê” seria o ponto culminante, experiência perspectivista por excelência. No exercício desse estar no Outro por meio da língua, e colocando em cena dessa forma a cosmogonia indígena, o conto de Rosa promove um conhecimento antropológico por meio da antropologia do Outro, ou seja, mesclando-se à sua língua e expondo a forma como o Outro entende a humanidade e o mundo. Daí a filiação que o antropólogo estabelece com Rosa.

Interrompo no momento a leitura de Castro, para expor mais detidamente o texto de Saer. Lendo-o no conjunto de outros de seus ensaios de leitura, “Mis tíos narradores” pode ser visto como parte da exposição de uma biblioteca pessoal, que o autor desenvolveu ao longo de toda sua trajetória. Como afirma Ana Cecilia Olmos, a exposição das bibliotecas nos ensaios de leitura dos escritores de ficção é um meio pelo qual frequentemente eles deixam entrever as matrizes literárias de sua própria escritura, seja pelas afinidades que recortam, pelos contrastes ou desvios que estabelecem com e entre outros autores e obras²⁶⁶.

No caso de “Mis tíos narradores”, é o tema mesmo da eleição da biblioteca que está em questão. Em primeiro lugar, já como fizera Viveiros de Castro, há certa desestabilização de um canon tradicional ao fazer o conto ressoar alguns pilares da tradição ocidental, transcendendo o contexto brasileiro ou latino-americano. Na leitura de Saer, o ex-onceiro é emparentado ao Minotauro, meio homem, meio animal, atraído irremediavelmente pela aura de suas vítimas até receber a visita de um misterioso Teseu. Ao Minotauro, outros parentes são sobrepostos pelo autor: o bestiário onírico de Rosseau; Kafka; a literatura fantástica em sua vertente européia e platina. Veja-se que o autor desvia a leitura de qualquer aproximação com o realismo mágico, criticado por ele em outros ensaios como o gueto latino-americano por excelência no mercado europeu das letras.

²⁶⁵ CASTRO / SZTUTMAN (org.). Op.cit. p.128. Sobre o conceito de *différance*, Leyla Perrone-Moisés apresenta breve e interessante introdução que me permitiu aqui aproximar-me provisoriamente do movimento sublinhado por Castro. PERRONE-MOISÉS. O efeito Derrida. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.301-308.

²⁶⁶ OLMOS, Ana Cecilia. Disponer y exponer la biblioteca – el ensayo de lectura de los escritores de ficción. In: MAIZ, Claudio (org.). *El ensayo latinoamericano*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras UnCuyo, 2010, p.281.

Tematizando a eleição do parentesco literário, Saer aproxima a figura do ex-onceiro a de um narrador. Macuncôso desprende-se de sua fatalidade biológica, o pai branco, e escolheu reconhecer-se na linhagem do tio onça Iauaretê. Do mesmo modo, Dostoievski superou a fonte inesgotável de problemas da ascendência paterna para inserir-se na filiação herdeira de Gogol, Balzac, Cervantes, Shakespeare e Homero. Não é preciso um salto muito grande no argumento para perceber que nesse texto curto em que convivem sem muitas mediações autores tão diversos como Kafka, Rousseau, Dostoievski, é evidente que Saer está expondo os seus parentes eleitos: Guimarães Rosa é um de seus tios narradores.

Para além dessa declaração explícita, no entanto, é quando Saer evoca o tecido mesmo da prosa roseana que o parentesco faz-se texto²⁶⁷. Ao recordar os momentos poéticos que são para ele os mais intensos do conto, quando o ex-caçador descreve os animais, sublinha:

una riqueza sensorial inusitada, menos por las evidentes asociaciones eróticas que por la variedad de sensaciones táctiles, olfativas, visuales, auditivas y aún gustativas, una diversidad de texturas y de colores en la descripción de la piel del jaguar, y una prosa fluida, blanda y elástica a la vez para expresar sus movimientos (...) ²⁶⁸.

Como não ver aqui, nesse registro dos índices de percepção mais elementares, no fluir lento e elástico da prosa do outro, as marcas de sua poética: a expressão de seu próprio desejo de escrita espraçando-se no corpo das onças de Rosa?

A leitura desse artigo acaba assim por inspirar a investigação da metáfora antropológica por um novo caminho, fazendo-a refratar a divisão clássica da antropologia e da etnologia, que vim ignorando até aqui. Se a antropologia pode ser caracterizada por sua ambição metafísica, por um amor pelo conceito e pela especulação (auto)contemplativa que a aproxima da sistematização filosófica, a Etnologia, ao contrário, tem seu olhar atraído inelutavelmente pelo objeto, privilegiando as situações vividas, submergindo-se no detalhe, na descrição minuciosa da materialidade do outro²⁶⁹. Talvez por isso, Barthes fizesse referência ao discurso etnológico como o mais próximo de uma ficção: “É que o livro etnológico tem todos os poderes do livro amado: é uma enciclopédia que anota e classifica toda a realidade, mesmo a mais fútil, a mais

²⁶⁷ Sobre a leitura desejante ver BARTHES, Roland. Da leitura. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, p.39 e OLMOS op.cit.

²⁶⁸ SAER. “Mis tios narradores”, p.75

²⁶⁹ CASTRO / SZTUTMAN (org.) op.cit. p.88. Ver também BALANDIER, Georges. Etonografia, Etnologia e Antropologia. In: GURVITH, Georges (org.) *Tratado de Sociologia I*. v.I, Martins Fontes: São Paulo, 1977, p.148-150.

sensual”²⁷⁰. Nesse sentido, a forma como Saer lê a prosa de Guimarães é especialmente interessante para ser projetada sobre o narrador saereano, que transita o tempo todo entre o mergulho etnológico no concreto e a divagação metafísica do antropólogo.

Inevitável pensar no exemplo tão evidente, neste caso, de *El entenado*²⁷¹. Gostaria apenas de contrastar duas passagens que podem ilustrar a alternância do duplo registro etnológico e antropológico, como sugeri, na escrita de Saer²⁷².

Nesse romance, talvez o mais conhecido dos leitores brasileiros do autor, um jovem órfão participa como grumete de uma expedição ao Novo Mundo. Ainda que os dados referenciais não estejam presentes na narrativa, o relato alude à viagem empreendida em 1515 por Juan Díaz de Solís, descobridor do Rio da Prata, morto com parte de sua tripulação sob o ataque de índios desconhecidos ao desembarcarem em uma pequena praia do rio Paraná Guaçu. Do massacre os índios pouparam um jovem grumete, Francisco del Puerto, resgatado dez anos depois pela expedição de Sebastián Gaboto, segundo as crônicas.

Em *El entenado*, a narrativa se dá justamente do ponto de vista desse grumete parcamente documentado pelas crônicas. É ele o narrador que recorda os dez anos vividos entre os índios *colastiné*, até seu resgate pelos espanhóis que voltaram para dizimar essas populações durante o processo de conquista e ocupação da região. De volta à Europa, o ex-grumete foi acolhido em um mosteiro onde encontrou o padre Quesada, um pai espiritual que com amor e paciência lhe ensinou a ler e a escrever, franqueando-lhe um caminho pela “música silenciosa” dos livros. Após a morte do padre, o enteado abandona o convento e acaba por integrar-se a uma trupe de teatro mambembe na qual atuará representando o seu próprio papel na peça, criada a partir de suas aventuras como desterrado. Depois de alguns anos perambulando por cidades e vilarejos de toda a Europa, o grumete abandona a trupe levando consigo as crianças da companhia, que ficaram órfãs de uma das atrizes, que fora assassinada. O enteado então se

²⁷⁰ BARTHES, Roland *Barthes por Roland Barthes*, p. 98.

²⁷¹ SAER, Juan José. *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

²⁷² *El entenado* é talvez um dos livros mais comentados do autor. Aponto a seguir alguns dos comentadores: CORBATA, Jorgelina. Presencia del canibalismo en *El entenado* de Juan José Saer. In: *Juan José Saer – arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p.47-68. MONTELEONE, Jorge. Eclipse del sentido: de Nadie Nada Nunca a *El entenado* de Juan José Saer. In: SPILLER, Roland. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991, p.153-175; RODRÍGUEZ, Susana Alicia A. Cartografía de una lectura: la percepción y la representación de la alteridad en *El entenado* de Juan José Saer. In: *Abordajes y perspectivas 2* / Salta: Ministerio de la Educación. Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta, 2004; Para o tema que trabalho neste capítulo, os trabalhos de Gabriel Riera, de Paulo César Thomaz e de Amy Fass Emery apontaram questões especialmente interessantes. RIERA, Gabriel. Saer's fiction: “a speculative anthropology?” – The witness. In: *Littoral of the letter*. Op.cit, p.75-100; THOMAZ, Paulo César. *El entenado – práxis poética narrativa de Juan José Saer*. São Paulo, 2001. Dissertação - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; FERNÁNDEZ, Nancy. *Narraciones viajeras – César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

estabelece em uma vila mediterrânea, onde passa a viver de uma pequena imprensa com a ajuda dos filhos e agregados. A história é contada pelo ex-grumete já velho, que busca um significado para a sua vida na medida em que medita sobre os índios e sobre os sucessivos nascimentos pelos quais passou.

A primeira passagem para a qual chamo a atenção é o relato impressionante do primeiro ritual antropafágico presenciado pelo grumete logo em seus primeiros dias junto aos *colastine*²⁷³. O narrador demora-se nos pormenores de cada minuto de todas as etapas do festim, ora aproximando-se e transitando entre os indígenas ansiosos reunidos em torno à fogueira, ora distanciando-se um pouco, mas observando ainda em ângulo fechado as expressões dos rostos, os olhares, os movimentos das mãos, a mastigação, os filamentos de carne humana que tragam de mordida em mordida. A mesma riqueza de detalhes prossegue na descrição do ritual orgiástico que se segue ao consumo da carne e da bebida alcóolica: a coreografia dos corpos, o suor, os ruídos. Ao final, descreve a perturbadora autoflajelação a que se submetiam os índios, e o sangue que escorre das feridas após o transe extenuante e violento.

Nessa primeira narração do rito antropofágico o enteado parece refém da profusão dos pormenores que descreve em retrospectiva. Não se aventura a formular hipóteses ou explicações. Ao contrário, ao rememorar aqueles acontecimentos ocorridos havia mais de quarenta anos, o narrador busca representá-los a partir dos índices mais elementares de sua percepção, tal como os pode recordar. A reiteração dos detalhes, porém, ao invés de franquear um acesso à compreensão de todo o narrado, parece reforçar a precariedade dos fundamentos em que se sustenta a representação do outro. A alteridade radical com que se defrontava o grumete recém-chegado ao Novo Mundo permanece, assim, incognoscível²⁷⁴.

Apesar da distância intransponível entre o grumete e os índios, porém, o estranhamento profundo em relação ao que testemunha acaba por abarcar ao próprio

²⁷³ a descrição de todo o ritual, desde os preparativos até o anti-clímax, estende-se ao longo de quase trinta páginas. Na edição citada, p.48-76.

²⁷⁴ RODRÍGUEZ, S. Op.cit. cap.1. Amy Fass Every mostra como na tradição filosófica ocidental, pelo menos de Hegel a Sartre e Lacan a relação eu/outro foi correntemente articulada em termos do desejo do eu por um outro que elude sua compreensão, um outro cuja irremediável diferença produz um desejo que, frustrado, pode converter-se em violência. Mas a escrita antropológica é ela também uma tentativa de apossar-se de um outro que não pode ser apreendido. Há portanto uma relação inextrincável entre desejo, linguagem e imaginação antropológica. Every lê nessa chave o conto de Clarice Lispector “A menor mulher do mundo”, como uma metáfora da natureza predatória da atração do eu pelo outro e da antropologia como um discurso canibalístico e é nesse sentido que a autora aproxima Lispector e Saer, na medida em ambos associam o impulso antropológico da escrita à ingestão ritual do outro. EMERY, Amy Fass. Sa(l)vage ethnography – the cannibalistic imagination in Juan José Saer’s *El entenado*. In: *The anthropological imagination in Latin American literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1996, p.110-3.

observador que, desconcertado, descobre em sua própria boca a saliva estimulada pelo cheiro da carne humana que queima na fogueira. O Outro encontra sua morada no interior do Mesmo; o Mesmo descobre-se tão inacessível e incompreensível como um Outro.

Mas há uma segunda passagem do romance em que o narrador voltará a debruçar-se sobre o ritual descrito no início. Trata-se de trecho ao final do romance, quando se esclarece o papel de narrador e tradutor que os índios haviam lhe conferido, e que dá sentido à sua vida. Nessa segunda passagem²⁷⁵, a lembrança dos *colastiné* dá margem a uma longa digressão filosófica, quando o narrador os compreende à luz de sua própria trajetória órfã e errante, precariamente significada pelas palavras que desenha com sua mão trêmula ao final da vida. O rito imperioso e avassalador ao qual a tribo se entregava reiteradamente a cada verão dá lugar a uma série de especulações: seria, quem sabe, uma tentativa de dominarem a memória de um passado arcaico de indistinção em que devoravam uns aos outros e de conferirem alguma materialidade ao mundo frágil que expressavam em sua língua hesitante (os verbos *ser* e *estar*, exemplifica o narrador, não existiam entre os *colastiné*, que dispunham apenas do verbo *parecer* para referirem-se à presença dos seres e das coisas). Os *colastiné*, como o narrador, percebiam-se no ponto incerto de fusão das palavras com o mundo²⁷⁶.

Os estudos genéticos coordenados por Julio Premat trouxeram à luz o fato de que o primeiro projeto da escrita de *El entenado* era constituído pela ideia de elaborar ficcionalmente quatro confereências sobre uma tribo desconhecida. Deste projeto, a parte final do livro, que abandona o fluxo narrativo para estender-se em uma reflexão antropológica deve certamente a esse projeto original de especulação sobre uma tribo da qual só restou o nome²⁷⁷.

Paulo Cesar Thomaz chama a atenção para a incorporação do debate filosófico e antropológico, etnológico da contemporaneidade à explicação final que o narrador atribui ao ritual, ainda que a ótica ficcional se sobreponha às diretrizes positivas dessas disciplinas:

Saer apaga deliberadamente as fronteiras entre esses discursos positivos e o literário, assim como também o faz com as formas discursivas sobre as quais se constrói o romance (...). Desse modo, a antropofagia emerge no relato em meio a um texto repleto de resíduos discursivos de outros campos da ciência e

²⁷⁵ Idem ibidem, p.149-160 fundamentalmente.

²⁷⁶ Importante salientar que não há uma teoria pré-concebida da Antropofagia para “explicar” os *colastiné* de *El entenado*. O próprio Saer fez questão de afastar qualquer tentativa de substancializar uma teoria extratextual da antropofagia desses índios fictícios: “Todo en *El entenado*, si no es invención, no corresponde a ningún verdadero sistema, ni etnológico, ni lingüístico, ni nada. Hay contradicciones deliberadas, por ejemplo: el sistema de lo crudo y de lo cocido de Lévy-Strauss no funciona ahí”. Em entrevista a Linenberg-Fressard. Apud: CORBATTA, op.cit, p.59

²⁷⁷ PREMATA, Julio. Introducción. In: SAER. Glosa / *El entenado* – Edición crítica, op.cit., p.XLIII

da cultura, a um amálgama de pactos textuais subvertidos nas estruturas e formas pelo caráter ficcional e dubitativo do romance²⁷⁸.

Como no conto de Guimarães Rosa, a figura desse narrador que transita por diferentes pontos de vista, por diferentes registros discursivos e por diferentes temporalidades, materializa na escrita o desejo exploratório sobre a materialidade de um Outro/Mesmo inventado na língua, permitindo o questionamento mais amplo de visões de mundo estabelecidas como únicas e de significados assumidos como realidades *a priori*.

Talvez agora seja possível, finalmente, retomar a Viveiros de Castro para ensaiar uma nova intersecção entre ele e Saer. Sugiro pensar que do cruzamento de suas respectivas leituras de Guimarães Rosa evidencia-se a figura híbrida do escritor-antropólogo: solitário, estrangeiro sempre, metido numa *selva espesa*, explorando as (im)possibilidades de uma língua que lhe será sempre estranha nesse ambiente: a sua própria. Enfrentando os limites do já dito, ele escreve formas novas de vida, significações inéditas, gestos inesperados que desafiam seu poder de explicação, que desestabilizam os automatismos de seu próprio pensamento e desnaturalizam os códigos cristalizados pelo uso e pela norma de sua tradição. No mesmo lance, promove o reconhecimento de si mesmo em outras formas de existência, na alteridade da língua, alargando o horizonte dos possíveis do homem e dando a ver o potencial de sua liberdade.

Se, por um lado, são evidentes as diferenças do lugar de onde Saer e Viveiros de Castro enunciam suas leituras do conto, por outro lado, o escritor e o antropólogo acabam por convergir na condição de leitores desejantes a partir da qual buscam uma filiação, um tio narrador, e expõem suas descobertas sobre a literatura e sobre o ser humano. Como leitores, reconhecem-se ambos na voz do mestiço virando índio, virando bicho: são primos, dois sobrinhos do Iauaretê e apaixonados pela onça Maria Maria.

²⁷⁸ THOMAZ, Paulo César. Op.cit., p.130-1. Para Amy Fass Emery, o ritual canibalístico dos Colastiné torna-se uma metáfora do próprio ato da escrita e do desejo de transcender os limites inscritos na linguagem para apreender o outro. A imagem da Conquista, pela pena desse narrador dá lugar a uma reflexão filosófica do encontro de um eu frágil com um outro que espelha sua própria incompletude. Op.cit. p.124

CAPÍTULO 4

LA TRAMPA PANTANOSA –

UMA LEITURA DAS CRÔNICAS DE CONQUISTA EM *EL RÍO SIN ORILLAS*

*A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo
homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”.*

Walter Benjamin

*hombres sólidos que cayeron
desmoronados, y esta mano
que grabó el ademán de la vida
sobre mil cuerpos que el tiempo comió.
“El pasado”- Juan José Saer*

*Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo
regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma
tese de realidade ou irrealidade das coisas.*

Jacques Rancière

No capítulo anterior, ao discutirmos a ideia de uma literatura pensada como “antropologia especulativa”, segundo expressão utilizada pelo próprio Saer, acabamos por realizar uma breve aproximação com o romance *El entenado*. Essa aproximação antecipa a questão fundamental que será trabalhada no presente capítulo e que busca chamar a atenção para a importância das crônicas de Conquista como matriz mobilizadora da escrita de Saer e, mais especificamente, do capítulo “Verano” de *El río sin orillas*.

A releitura das crônicas de Conquista oferece um vasto repertório de temas, imagens e indagações que alimentam um tópico já clássico do ensaísmo e da literatura no continente. Colocando em evidência o extranhamento inaugural das culturas que se ignoravam reciprocamente e o espanto com a natureza desmesurada da terra desconhecida, as crônicas traçaram os primeiros contornos dos relatos acerca da América. Os mitos fundacionais e as paisagens imaginárias desses textos geraram uma intensa reflexão sobre a cultura, sobre a

condição singular do escritor latino-americano e sobre os quinhentos anos de relações entre o Velho e o Novo Mundo. Em *El río sin orillas*, Saer participa dessa imensa rede, iluminando nas crônicas o que elas apresentam ainda de inquietante para o leitor-escritor do presente. Proponho analisar de que maneira o ensaísta desestabiliza o lugar de leitura das crônicas, problematizando-as em sua condição de “textos fundacionais” e fazendo delas emergir questões nucleares da “investigação antropológica” que orienta seu projeto literário.

Nesse sentido, *El río sin orillas* será aproximado à escrita ficcional do autor a partir da análise de duas questões. Primeiramente, busco sublinhar o pronunciado gesto anacrônico compartilhado pelo ensaísta e pelo escritor de ficção, como um dos núcleos mobilizadores de sua poética. Em segundo lugar, apresento a ideia de que em todo o conjunto de textos saerianos que tratam da Conquista, e do qual *El río sin orillas* faz parte, tem-se não apenas um relato de criação da cartografia imaginária de suas ficções mas também a origem mítica da língua que a constitui, fruto de um exílio do real vivenciado por indígenas e espanhóis nos relatos do autor.

Apesar dessa matéria comum que parece reunir ensaio e ficção, a análise das crônicas de Conquista em *El río sin orillas* permite também explorar a linha tênue, flexível mas liminar que diferencia a escrita ensaística. Em meio ao relato da Conquista realizado pelo autor, abre-se um lugar de leitura singular que reafirma uma vez mais a singularidade de *El río sin orillas*. A aproximação e o contraponto entre o ensaio e a ficção serão estabelecidos sobretudo a partir de uma leitura do conto “Paramnesia”.

O nascimento do ensaio e as crônicas de Conquista – o tradutor inépto de Montaigne

A relação entre a escrita do ensaio e a leitura das crônicas de Conquista que trabalharemos na obra de Saer, poderia ser vista no marco de uma genealogia que se confunde com a própria origem do ensaio como forma discursiva.

Na apresentação “Ao leitor” já tivemos oportunidade de analisar a forma como Montaigne sublinha uma subjetividade enlaçada ao nome de autor que assume o protagonismo da escrita de seus *Ensaïos*. Nessa apresentação, diz Montaigne: “Quero que me vejam aqui em minha maneira simples, natural e habitual, sem apuro e artifício: pois é a mim que pinto. Nele meus defeitos serão lidos ao vivo, e minha maneira natural, tanto quanto o respeito público mo

permitiu”²⁷⁹. E prossegue: “Pois se eu tivesse estado entre aqueles povos que se diz viverem ainda sob a doce liberdade das primeiras leis da natureza, asseguro-te que de muito bom grado me teria pintado inteiro e nu”²⁸⁰. Nessa passagem, de um só golpe o ensaísta nos deixa ver a confluência de um duplo nascimento: anuncia o surgimento de um novo gênero de discurso e revela simultaneamente as marcas que a descoberta recente desse “país infinito”²⁸¹ trazia ao pensamento ocidental. A evidência da alteridade radical idealizada nas populações do Novo Mundo parece projetar-se na investigação de um eu ansioso por despir-se das vestes pesadas da tradição.

A forte correlação entre o nascimento dos ensaios e o descobrimento do Novo Mundo pode ser estabelecida não apenas pelo interesse dos temas trazidos nas bagagens dos viajantes que retornavam da travessia atlântica, mas fundamentalmente pelo modo como a abertura de perspectiva propiciada pelas navegações incidiu na gênese do ensaio²⁸². Mais do que a excitação causada pelas descobertas específicas ou pelas invenções do período o que se encontra é um sentimento crescente de descobrimento, uma ideia que influencia o pensamento e a expressão renascentista, segundo Michael Hall²⁸³.

Há outras passagens em que o tom de novidade utilizado por Montaigne para anunciar o aparecimento dos ensaios parece duplicar-se na fala sobre o descobrimento da América: “Nosso mundo acaba de descobrir um outro, não menos grande, maciço e musculoso do que ele, e no entanto tão novo e tão criança que ainda estão lhe ensinando seu abecê”²⁸⁴. Note-se que nos ensaios, tanto como nos diários de bordo e nos relatos de viagem aos quais Montaigne teve acesso, o que se anuncia como novo não é exatamente o “nunca antes visto”. Trata-se de um *novo* pensado como “retorno à perfeição da origem, à primavera do mundo, ou à ‘novação do mundo’, oposta à velhice outonal ou à decadência do velho mundo”²⁸⁵.

Talvez poucos textos sejam tão elouquentes dessa maneira de concepção do novo como o ensaio “Os canibais”, no qual o ensaísta busca dar visibilidade a esse outro excluído da

²⁷⁹ MONTAIGNE. *Os ensaios*. v.1, op.cit. p.4.

²⁸⁰ idem ibidem, p.4.

²⁸¹ MONTAIGNE, op.cit, p.303.

²⁸² WEINBERG, Liliana, op.cit, p.217. A autora mostra ainda como a imbricação dos diários e da literatura de viagem da época não incide apenas de maneira exterior ao ensaio mas faz parte de sua própria textura. p.249.

²⁸³ HALL, Michael L. The emergence of the essay and the idea of Discovery. In: BUTRYM, Alexander J. (ed.). *Essays of the essay – redefining the genre*. Georgia: University of Georgia Press, 1989, p.75.

²⁸⁴ idem ibidem, v.3, p.185.

²⁸⁵ CHAUI, Marilena. O mito fundador. In: *Brasil – mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000, p.62.

Modernidade²⁸⁶. Deste ensaio já tão comentado, gostaria de destacar o trecho em que Montaigne remete à lembrança do encontro com os três índios Tupinambás recebidos em Rouen por Carlos IX, em 1562. Diz o ensaísta: “Falei com um deles durante muito tempo; mas eu tinha um intérprete que me acompanhava tão mal e que por sua estupidez estava tão impedido de retomar meus pensamentos que praticamente não pude extrair disso prazer algum”²⁸⁷. Mais do que causa de irritação do ensaísta, no entanto, a ineficácia do tradutor é a expressão mais evidente da brecha inevitável entre os interlocutores de cada um dos dois mundos que se encontravam face a face. É sobre essa perda que se estende toda a escrita de “Os canibais”, ou, mais ainda, que se desenvolve boa parte da discursividade nascente sobre a América. A operação escriturária que se institui com a descoberta do Novo Mundo será a produtora de “verdades” sobre o outro – aquele cuja voz aparecerá nos textos sempre como vestígio impronunciável, resíduo incompreensível, “perda”²⁸⁸.

A partir dessa cena, podemos ver, não em Montaigne, propriamente, o inaugurador dessa linhagem que reúne os ensaios aos textos da Conquista que desembocam na obra de Saer, e sim no tradutor anônimo, cujo único registro de sua existência é o descrédito com que foi marcado pelas palavras do ensaísta. É de sua incompetência, do balbucio em sua garganta que não se faz palavra, do obstáculo que sua inépcia interpõe à comunicação entre os dois mundos, que podemos ver o núcleo fundamental dos problemas que Saer investiga em sua releitura da Conquista no ensaio e na ficção.

A leitura das crônicas e a fertilidade do anacronismo

A presença do tema da Conquista na literatura de Saer aparece já entre as primeiras publicações do autor. No romance *La vuelta completa*, de 1966, lemos a larga reflexão do personagem Horacio Barco a respeito do tema:

²⁸⁶ Segundo a datação de Villey, “Os canibais” teria sido escrito por volta de 1578. Nessa época, segundo ele, havia diversos relatos impressos de viagens sobre a costa brasileira. Mas ao que parece, porém, Montaigne teria baseado seu ensaio com base fundamentalmente em testemunhos orais. Em outros ensaios é evidente a referência à *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara. VILLEY. Nota ao ensaio “Os canibais”. *Os ensaios*. v.1, p.302-3.

²⁸⁷ MONTAIGNE. Os canibais. In: op.cit, v.I, p.320.

²⁸⁸ Segundo Certeau, a descoberta do Novo Mundo acaba por engendrar um novo funcionamento da palavra escrita, que adquire uma pertinência social e epistemológica que não tinha antes. Uma das regras do sistema que se constitui então como “ocidental” e “moderno” será justamente essa preeminência da fala sobre o outro e pelo outro. CERTEAU, Michel de. Etno-grafia – a oralidade ou o espaço do outro: Léry. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p.213-7.

La literatura, hecha casi siempre por conquistadores, no por conquistados y oprimidos, se ha empeñado en mostrarnos a sus víctimas como criaturas extrahumanas; así, creemos que entre los primates y los africanos, o los camellos y los beduinos, o los perros y los calchaquíes no hay ninguna diferencia y que el hecho de no descender en cuanto civilización y cultura del tronco greco-latino vuelve a los hombres feroces y bestiales²⁸⁹.

Ainda que se possa ver nessa fala do personagem uma evidente marca de época – a perspectiva do discurso historiográfico de esquerda dos anos 60 -, seria enganoso pensar que na obra de Saer a releitura do tema constitui-se apenas de uma inversão simples do paradigma instalado pela visão tradicional da história do ponto de vista dos conquistadores. Ainda que de uma perspectiva crítica, sublinhando a violência e a opressão implicados no choque entre indígenas e espanhóis, não é apenas esse aspecto que interessa ao autor refletir a partir da leitura das crônicas.

Podemos remeter aos contos “Paramnesia” (1967) e “El intérprete” (1976) e ao poema “La historia de Cristobal Colón” (1982), além do já comentado *El entenado* (1983). Levando em consideração as datas de publicação destes textos e a diversidade dos gêneros abarcados, fica evidente que a leitura das crônicas é realizada pelo autor em diversos momentos ao longo de sua vasta obra, não apenas como fonte de temas e imagens legados pela tradição mas, também por isso, como material que mobiliza uma reflexão profunda sobre a linguagem e o mundo²⁹⁰.

Em *El río sin orillas* o ensaísta compartilha com o narrador de ficção desse impulso à experimentação promovido pela leitura das crônicas de Conquista, e que serão matéria do capítulo “Verano”.

Já vimos que um dos traços mais evidentes na figura do ensaísta construída em *El río sin orillas* é a do escritor de ficção, e isso quer dizer que a forma com que assume a verve polêmica do ensaio e que constrói sua interpretação da história do Rio da Prata se dará por meio de um lugar de leitura/escritura que transgride frequentemente o tecido argumentativo do texto. Se é próprio da escrita ensaística transitar entre zonas de opacidade e transparência da linguagem, Saer explora essa ambiguidade até o limite.

No diálogo que estabelece com a ensaística hispano-americana, a imagem inédita da

²⁸⁹ SAER, J.J. *La vuelta completa*. Rosario: Editorial Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966, p.211-2.

²⁹⁰ María Bermúdez Martínez mapeia as presenças explícitas ou implícitas das crônicas na obra de Saer, dentre as quais destaca, além da crônica de Ulrico Schmidel, Hans Staden, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Bernal Díaz de Castillo. Podemos agregar ainda o diário de Cristóvão Colombo. Além das crônicas, pode-se citar o tópico do bom selvagem via Montaigne, Crusoe e outros e o relato etnográfico de Levy-Strauss. BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María. Vislumbres críticos: un horizonte de “deseo” y “alucinación”. In: SAER, Juan José. Glosa / *El entenado* – edición crítica. op.cit, p.589.

Conquista da América que o ensaísta busca construir será ancorada fundamentalmente em três pilares. Há, em primeiro lugar, a projeção do imenso espaço vazio constituído pela geografia pampeana. Distante da imagem resplandecente de Anáhuak, da profusão dos metais nas serras peruanas e da natureza pródiga das ilhas caribenhas ou da costa brasileira, o cenário da conquista do Rio da Prata descrito no ensaio é a sobreposição de dois imensos desertos, o de água e o de terra. A afirmação inicial é contundente: “La arqueología – toda ciencia es arqueología – es, hasta hoy día, inapelable: hasta la llegada de los españoles en la costa sur del río, donde está ahora Buenos Aires, no había nadie”²⁹¹. Além da ausência de populações sedimentadas, a região carecia de qualquer riqueza aparente e a paisagem não oferecia nenhum atrativo estético em particular. Mas essa imagem do vazio, metáfora ademais tão presente na literatura e no ensaísmo argentinos, converte-se também no “antes do verbo” de onde deve nascer o relato - um ‘zero’ mítico transformado em postulado de uma cronologia que se estenderá em progressão e que permanecerá inscrito nas transformações da genealogia e da história que percorrerá o ensaísta²⁹². Inevitável lembrar ainda do início seco e cortante de *Nadie, nada nunca*: “No hay, al principio, nada. Nada.”²⁹³. Evidencia-se assim, de início, o caráter meta-lingüístico que se desdobrará no texto: o lento e longo processo de conquista e ocupação da região platina desenrola-se na mesma medida em que a letra se estende sobre o branco da página²⁹⁴.

Sobrepõe-se a esse vazio inicial o tom irônico que assume o ensaísta, a partir do qual irá contrapor-se às cenas canônicas da Conquista (os feitos de Cortéz e Pizarro; o final trágico dos grandes imperadores indígenas; a ambiguidade singular de Malinche): “al sur de esa suntuosidad teatral, todo era más indigente y más anónimo”. A cena inaugural²⁹⁵ da conquista do Rio da Prata é a morte quase acidental de Juan Díaz de Solís por tribos anônimas seguida de um churrasco bastante banal, na livre interpretação do ensaísta, já que os navegantes desventurados dessa primeira expedição não receberam nem as honras que normalmente eram destinadas a inimigos reconhecidos. Do mesmo modo, o que se chama de primeira fundação de

²⁹¹ SAER. *El río sin orillas*, p.41.

²⁹² Remeto a Certeau, quando fala sobre a cronologia que se instala nos textos historiográficos, invertendo o tempo da prática (que é o do presente do historiador em direção ao passado que investiga) e que estabelece uma relação necessária com um “começo” de onde se inicia a narração, op.cit., p.99.

²⁹³ SAER. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p.11.

²⁹⁴ Trata-se de certo paradoxo pois a própria ideia do vazio, no caso argentino, como veremos no próximo capítulo, é um vazio já repleto das palavras que o nomearam reiteradamente. Saer debate-se portanto, não exatamente com o vazio, mas com as palavras que o preenchem.

²⁹⁵ Gabriel Riera chama a atenção para o fato de que a denominação “escena primitiva” utilizada por Saer lembra o *Urszene* freudiano indicando o status problemático do evento na narrativa do autor. RIERA, op.cit., p.79.

Buenos Aires, documentada pela crônica do bávaro Ulrico Schmidel²⁹⁶, não foi mais que a reunião de um punhado de casas de pau-a-pique, pois sequer pedras havia no local para as construções. Os primeiros habitantes acabaram seus dias morrendo de fome, após devorarem cavalos, couro e a si mesmos, invertendo o paradigma clássico da antropofagia ritual indígena. A partir dessas diferenças, o ensaísta esvazia a grandiloquência épica dos relatos do norte: “En cierto sentido, podemos decir que el Río de la Plata entra en la historia por la puerta de servicio”²⁹⁷.

O terceiro elemento importante na interpretação elaborada em *El río sin orillas* é a ideia de que na região do Prata, todo o longo e lento processo de ocupação se deu sempre por quem “estava de passo”²⁹⁸. Mesmo antes da conquista, os grupos indígenas que circundavam nas imediações, ao norte e ao sul, eram basicamente nômades e semi-nômades que viviam da caça e que evitavam como podiam as imediações da *llanura*. De certo modo, há aqui a projeção da Argentina futura, da imigração, sobre esse período inicial de ocupação, mas esse “estar de passo” esvazia a ideia mesma de um “ato de vontade” implícito na ideia de Conquista e dá margem a entendê-la, no Rio da Prata, como uma fatalidade: um pântano de dissabores em que se viram enredados os primeiros colonizadores.

Essa imagem da Conquista, constituída pela pobreza cênica, anônima e inglória, sobre um espaço vazio, onde durante muito tempo ninguém pretendia estabelecer-se, ainda que circunscrita geográfica e tematicamente (o Rio da Prata; o século XVI), promove um abalo mais amplo sobre as imagens de América Latina cristalizadas por parte da literatura que se propagou sob o rótulo “latino-americana”: à desmesura da natureza e à história como materialização do impossível, o ensaísta contrapõe a neutralidade e o tédio “do lugar mais inóspito do mundo”. Nesse sentido, o autor liberta as crônicas de sua sobreinterpretação pela estética do realismo-mágico e do gueto latino-americanista em que estes textos frequentemente são enquadrados²⁹⁹. Uma das pouquíssimas notas de rodapé de *El río sin orillas* é uma crítica a isso, justamente.

²⁹⁶ SCHMIDEL, Ulrico. *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay 1534-1554*. Madrid: Alianza, 1986. O ensaísta faz questão de lembrar que a crônica de Schmidel, foi escrita em alemão, às margens do Danúbio, cerca de trinta anos após os acontecimentos narrados. Acrescenta novas possibilidades de desvio entre as palavras e o passado narrado, que se somam aos desvios promovidos pelo próprio ensaísta no presente. *El río sin orillas*, p.66.

²⁹⁷ SAER. *El río sin orillas*, p.52.

²⁹⁸ Parece ecoar aqui as palavras de Martínez Estrada: “El hombre nada tiene que ver con la llanura en cuanto deja de andar; no tiene programa estando quieto, y la llanura es la marcha. Vino a poblarnos un pueblo de llanura, andariego; de caballeros, de peregrinos, de mendigos; venían solos y de paso. En ningún lugar dejarán huellas de su voluntad de quedarse”. *Radiografía de la Pampa*. Madri: ALLCA XX (Colección Archivos;19), 1996, p.42.

²⁹⁹ Veja-se, por exemplo, que na edição brasileira da crônica de Pigafetta há uma chamada em destaque na capa e na contracapa, advertindo ser aquele um livro considerado por García Marquez como um dos mais importantes de sua vida. PIGAFETTA, Antonio. *A primeira viagem ao redor do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

A força dessa imagem nova da Conquista será testada não tanto pela consistência de um tecido coerente de argumentos, ainda que os haja, mas por um *narrar* que transborda da leitura das crônicas. Parafraseando a Barthes, é possível dizer que em *El río sin orillas* o autor transita entre as questões características do ensaio e do romance. À pergunta “o que isso quer dizer”, o autor sobrepõe a questão “isso que enuncio pode ser seguido de quê?” ou “o que é possível contar com isso?”³⁰⁰. É o teor interpretativo do ensaio levado pelo impulso digressivo do relato, pelo desejo de sobrepor linguagens, de multiplicar os sentidos. O ensaísta apóia-se em certos procedimentos que se reconhecem também na escrita híbrida de seus textos de ficção, vacilando entre certa imposição para o prosseguimento narrativo do texto e um vagar meta-reflexivo, tensionados ambos pelo magnetismo da palavra poética.

Assim, ao iniciar o relato da expedição de Juan Díaz de Solís, que “no verão ardente” de 1516 descobriu por engano o Rio da Prata, diz Saer: “Lo que esos navegantes querían alcanzar eran las islas Molucas, y, como se dice, *de paso* descubrieron el río, sin saber hasta qué punto, internándose en esas aguas barrosas, entraban al mismo tiempo en las comarcas del desastre”³⁰¹. O ensaísta compartilha com o leitor um saber ignorado pelos protagonistas da cena, navegantes da primeira expedição ao Rio da Prata, convertidos assim em verdadeiros personagens trágicos. Mesmo o leitor que conhece os fatos narrados ficará no aguardo de um desenlace, à expectativa criada pelo anúncio do desastre. A criação do suspense é evidente e tende a empurrar a leitura para frente.

No entanto, logo em seguida, o fluxo narrativo se detém e cede lugar a um movimento especulativo que combina anacronicamente a leitura das crônicas à investigação metafísica sobre o sujeito e a linguagem, que transborda do relato histórico, e sobrepõe outro significado ao desastre anunciado:

Aunque de verdad avanzaban en el espacio, iban también retrocediendo en otro plano, en la dimensión insospechada del propio ser que, sin los límites frágiles que mantiene una sociabilidad convencional, vacila en el borde sin fondo de la regresión que desmantela, una a una, las capas de una supuesta esencia humana. En la geografía desmesurada de América los esperan aspectos semienterrados y semiolvidados de sí mismos³⁰².

³⁰⁰ BARTHES. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.350

³⁰¹ SAER. op.cit, p.43. Nesse sentido, os personagens não desfrutam da visão do alto, ou seja, do distanciamento espacial e temporal de que partiu o ensaísta no início para organizar o relato. Apelando à metáfora da pintura, cara a Saer, ao acompanhar a entrada dos conquistadores pela várzea do rio, é como se ele abandonasse a perspectiva e se dedicasse a explorar a espessura, a textura dos materiais, a temperatura e as cores no plano da composição.

³⁰² idem ibidem. p.44.

A exploração do Novo Mundo, assim, não apenas se despe do caráter triunfante do conquistador renascentista mas converte-se ainda no relato de um desencontro assustador entre a experiência do sujeito e a possibilidade de representá-la: a desolação daquelas terras, a doença, a fome, o abandono e a morte. Não se trata da dificuldade de expressão do desconhecido que se oferecia na forma de um excesso - como em Cortés: “por no saber los nombres no las expreso” - mas de investigar o estranhamento irremediável enfrentado por esses conquistadores do vazio, despidos subitamente dos instrumentos frágeis de representação/reconhecimento do mundo e de si mesmos. Imagem semelhante já havia sido explorada por Saer em seu poema “La historia de Cristóbal Colón”, no qual o navegador genovês converte-se no eu lírico que prescruta em um presente infinito o mar liso e branco, sem rochas, sem algas, sem nenhum vestígio³⁰³.

O que disse Susana Rodriguez em sua análise de *El entenado* é interessante também para acompanhar o procedimento de Saer em sua releitura deste passado:

No se respeta el binarismo que opone ficción e historia, identidad y alteridad, memoria y escritura, al ser puesta como problema la relación entre el lenguaje, la traducción y la interpretación, tríada de mediaciones a través de la que se representa el mundo en la apercepción del sujeto³⁰⁴.

Sob essa luz, as cenas de Conquista recebem a projeção do ato mesmo de desbravamento da linguagem. A desdita de Solís em *El río sin orillas* é evidência não apenas da distância entre dois sistemas de pensamento irredutíveis um ao outro, o do conquistador e o do indígena, mas também do intervalo intransponível, surpreendente, vagamente patético, algumas vezes trágico, que há em todo ato de comunicação.

Para além de uma alegoria do próprio ato de narrar, no entanto, tais questões remetem à dimensão antropológica da escrita do autor e a uma indagação mais profunda sobre o sentido do mundo, da vida, do real, que constituem a opacidade da experiência humana. Superando o caráter documental das crônicas, o ensaísta desvela na situação do conquistador que se traslada à América a margem estreita que separa o homem da loucura, do indiferenciado e do caos. A viagem transatlântica equipara-se assim a uma viagem poética, à beira do abismo em que se desmantelam os fundamentos conhecidos da linguagem expondo dimensões inexploradas do homem.

É a partir do desvio meta-reflexivo que o ensaísta retoma, como uma sucessão de

³⁰³ In: *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p.128.

³⁰⁴ RODRÍGUEZ, Susana. op.cit. cap.3 .

enganos e desencontros, a narrativa da expedição de Solís, as viagens de Magalhães, Elcano, Sebastián Gaboto e a empresa delirante de Pedro de Mendoza. Sublinho a idéia de que é como narrativa que a interpretação se sustenta, ou seja, há um dispositivo ficcional que em certos momentos se entrelaça à enunciação discursiva para sustentar a interpretação da Conquista proposta pelo ensaísta. Ainda que não institua um pacto ficcional que autorize o leitor a identificar o texto como um romance, por outro lado, como diz Ernst Bloch, o ensaio mostra-se permeável à velha paixão pelas histórias e se presta a pensar por elas³⁰⁵.

Pedro de Mendoza, para ficar com outro exemplo, personagem histórico parcamente documentado na crônica de Schmidel, é transformado pelo ensaísta em um proto-personagem dostoievskiano, agônico e contraditório, submerso nos delírios de uma febre “terrivelmente verdadeira” à qual se juntavam a sombra do arrependimento de um crime horrendo (a morte de um oficial mandado executar por ele). Fica novamente evidente o traço do narrador contemporâneo que projeta sobre o registro documental de outros tempos uma subjetividade que só emergiu no romance moderno.

O ensaísta sublinha desse modo o caráter de representação do relato e assume ironicamente o fracasso antecipado de sua empresa. Ele é um arqueólogo imprudente, permitindo-se escrever o passado com fragmentos de nada, ilusões: o presente imaterial das palavras recolhidas em lembranças incertas sedimentadas pela tradição³⁰⁶.

³⁰⁵ apud GLAUDES, Pierre. Introduction. In: *L'Essai: metamorphoses d'un genre*, op.cit., p.XVII e p.XXIII.

³⁰⁶ Caberia aqui apenas remeter ao debate, agora já menos polêmico, mas ainda produtivo para pensar, a respeito da escrita do passado pelos historiadores e pelos escritores de ficção. No campo dos historiadores esse debate esteve bastante polarizado aqui no Brasil sobretudo a partir dos anos 80 e mais notavelmente nos anos 90. Nessa época, quando eram ainda recentes as marcas do período ditatorial e quando se vivia o auge do processo de desmonte do Estado, chamar a atenção para os regimes discursivos que conformam os saberes disciplinares e para a dimensão narrativa da história foi visto por muitos como uma complacência a mais aos avanços do neoliberalismo sobre o campo intelectual: ler a *escrita* no trabalho dos historiadores equivalia a reduzir a realidade histórica a palavras impressas em uma página, dissolvendo em tinta a violência e as injustiças sofridas no passado por homens, mulheres e crianças de carne e osso. Se é fato que alguns historiadores enveredaram por esta forma extrema de entendimento do discurso historiográfico (para criticá-la ou para afirmá-la), também é fato que, arrefecido o caráter polarizado da discussão e a partir da leitura da própria produção historiográfica do período, foi possível entender melhor e avaliar a participação das narrativas na consistência da interpretação que os historiadores podem construir sobre o passado a partir dos vestígios documentais. Por outro lado, nessa polêmica a literatura parecia ser um regime de escrita isento do ônus enfrentado pelos historiadores. No fundo, prevalecia a noção herdada da *Poética* aristotélica segundo a qual a superioridade da poesia sobre a história é evidente pelo fato de a primeira não precisar submeter-se como a segunda à desordem empírica dos fatos tal como aconteceram. A leitura de outros autores que trabalharam essa questão, contudo, ajudam a tornar mais complexa e interessante a zona de fronteira entre os dois campos discursivos, o da história e o da literatura. Se, por um lado os historiadores passaram a se preocupar mais com as “leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto” (De Certeau, 1982: 66), por outro lado, pelo menos desde a revolução estética do romantismo, segundo Rancière (2009: 54), a literatura pode ser vista também como busca de penetração “na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens”, ou seja, há dimensões da realidade

Venho aqui salientando o anacronismo praticado pelo autor, que projeta sobre a leitura das crônicas a sua biblioteca, lugar anacrônico por excelência, onde convivem e se interpenetram diferentes textos, tempos e espaços³⁰⁷. Em certa medida, esse anacronismo assumido pode ser visto como um procedimento compartilhado pelos diversos ensaios que se debruçaram sobre o tema da conquista. Quando assume ostensivamente o presente de onde toma a palavra³⁰⁸, o ensaísta permite-se uma liberdade de leitura cujos riscos dificilmente seriam assumidos pelo especialista/ historiador.

Há algo de caricato nessa oposição ensaísta/especialista, já que os historiadores há algum tempo assumem com mais conforto o que há de irremediavelmente anacrônico no ofício, mas, ainda assim, prevalece a regra de ouro segundo a qual o anacronismo é o pecado maior em que pode incorrer: a atitude correta e prudente é buscar a chave que pode explicar os fatos e objetos do passado no passado mesmo. Trata-se, segundo Didi-Huberman³⁰⁹, de uma

que se tornam pensáveis apenas pela sua ficcionalização. Ainda na tradição francesa, poderíamos citar novamente a obra de Paul Ricoeur, que procurou não apenas estudar os vínculos entre história e ficção como regimes narrativos que configuram uma experiência do tempo, mas também os vínculos que ambos os regimes estabelecem com o mundo que antecede ao texto e com o mundo do leitor. Por meio dessas considerações, enfim, pretendo me distanciar da ideia que por tanto tempo opôs o texto historiográfico e o ficcional, mas não no sentido de dizer que “tudo é ficção”, e sim no sentido de apontar a busca comum de ambos os regimes discursivos por um entendimento da realidade, sempre fugidia. Talvez essa ideia já tenha ficado clara quando discutimos a “antropologia especulativa” de Saer, mas ela ganha novos contornos quando nos desbruçamos sobre o tratamento ficcional de fontes históricas, como nessa releitura das crônicas de Conquista. Não se trata, de dissolver a realidade do passado em discurso mas de, ao contrário, sublinhar a opacidade pela qual o passado inevitavelmente escapa ao presente que o questiona. Ainda que também no campo dos historiadores seja já um lugar comum que os eventos não sejam nunca acessíveis em si mesmos e sejam sempre articulados e moldados pelo historiador e pelas perguntas que orientam sua interpretação, o ficcionista mergulha nessa dificuldade e faz dela sua matéria. Sobre isso, nada mais eloquente que a declaração de Saer a respeito do grumete que deu origem ao personagem de *El entenado*: “un día leyendo la *Historia argentina* de Busaniche, me topé con las catorce líneas que le dedicaba a Francisco del Puerto, el grumete de la expedición de Solís que los indios retuvieron durante diez años y liberaron cuando una nueva expedición llegó a la región. *La historia me sedujo de inmediato y decidí no leer más nada sobre el caso*” (SAER, J.J. “Memória del río”, Clarín, Buenos Aires, 27 de febrero de 2000, reproduzido na edição crítica *Glosa / El entenado*, op.cit. grifo meu). ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992, p.53. RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção. In: *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p.52-62; CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: op. cit.; RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. op.cit; KOHAN, Martín. Historia e literatura: la verdad de la narración. In: JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*, v.11. Buenos Aires: Emece, 2000, p.245-258; JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria – las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995; GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: *Lembrar, escrever esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006.

³⁰⁷ Para outras leituras do procedimento anacrônico em Saer ver GRAMUGLIO, María Teresa. La filosofía en el relato. In: SAER, Juan José. *Glosa / El Entenado* – edición crítica, op.cit, p. 826. BASTOS, María Luisa. Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer. In: Idem Ibidem, p.881-894. BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María. Recuperaciones del pasado colonial en algunos relatos de Juan José Saer. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/recuperaciones-del-pasado-colonial-en-algunos-relatos-de-juan-jos-saer-0/html/00644720-82b2-11d1-acc7-002185ce6064_6.html. Data de acesso: 10 de julho de 2012.

³⁰⁸ Trata-se da tese que organiza a obra já citada de Weinberg.

³⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Ver também LORAU, X,

busca de homogeneização de tempos, a ilusão de uma concordância eucrônica. Tomo aqui as contribuições desse pensador sobre as limitações dessa atitude e, por outro lado, sobre a fertilidade do gesto anacrônico. Ainda que suas reflexões se dêem a partir do campo do historiador da arte, elas são interessantes para pensar o ensaio.

Em primeiro lugar, diz ele, há algo de ilusório na ambição dessa coerência eucrônica, já que não necessariamente os contemporâneos se compreendem melhor do que os sujeitos separados no tempo. Além disso, há nos próprios objetos, imagens e fenômenos do passado a sobreposição de tempos heterogêneos (o presente da experiência, a memória que convoca, o porvir que compromete o ato do registro), que formam anacronismos em sua manifestação mesma.

Sendo ainda o passado um fato da memória e não um dado objetivo, como já advertira Benjamin, não é possível partir dos fatos passados em si mesmos, e sim apenas do movimento que os recorda. Mediante esse movimento, presente e passado não cessam jamais de reconfigurar-se mutuamente. Mais vale, portanto, ainda segundo Didi-Huberman, reconhecer a riqueza da leitura anacrônica que pode gerar formas novas de compreensão do passado e do presente.

Assim, em *El río sin orillas*, além do distanciamento crítico que prevalece no ato de interpretação de textos do passado, há lugar para uma aproximação: ler as crônicas a partir da literatura e da filosofia de outros tempos permite recontar a história de modo inédito e descobrir os indícios de uma misteriosa empatia que cruza os diferentes “agoras”. Não é apenas o passado que sofre assim a investida do gesto anacrônico, mas também o presente passa a ser visto de um certo distanciamento, impregnado com as vozes que se escutam de outros tempos.

É dessa dissociação com o próprio tempo que se pode salientar a dimensão contemporânea da escrita de Saer, nos termos apresentados por Agambem. Segundo esse autor, a contemporaneidade é uma relação singular com o próprio tempo que se dá simultaneamente por uma adesão e um anacronismo. Aqueles que coincidem com sua época sem essa dissociação anacrônica, não podem ser contemporâneos porque, justamente, aderidos plenamente a seu tempo, não conseguem distingui-lo³¹⁰. Os contemporâneos mantêm uma distância e ao mesmo tempo os olhos fixos em sua época para nela poderem distinguir, não as

Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p.57-70.

³¹⁰ AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p.59.

suas luzes, mas suas trevas.

Sob esse prisma, o ensaio de Saer está muito próximo dos textos ficcionais do autor, que partem das crônicas como matéria de sua escrita, para prescrutar as sombras de seu tempo. Vale para Saer, portanto, o que disse sobre o anacronismo de *Zama*, de Di Benedetto:

El pasado no es más que el rodeo lógico, e incluso ontológico, que la narración debe dar para asir, a través de lo que ya ha perimido, la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa, que tiene lugar, del mismo modo que su lectura, en el presente. Al hacer más evidente ese pasado, al convertirlo en pasado crudo, nítidamente alejado de la experiencia narrativa, el narrador no quiere sino sugerir la persistencia histórica de ciertos problemas³¹¹.

Veremos a seguir como essa leitura anacrônica é produtiva também em sua ficção, a partir da leitura do conto *Paramnesia*.

A genealogia trágica da língua - Uma leitura de “Paramnesia”

Paramnesia foi publicado em *Unidad de Lugar*, de 1967, mesmo livro de “Sombra sobre vidro esmerilado”. Como já assinalado, trata-se de um livro de contos que segundo alguns críticos inaugura um segundo ciclo na obra do autor, marcado por um pronunciado gesto de experimentação formal, que seria aprofundado nos romances desse ciclo.

O argumento do conto pode ser resumido em poucas palavras: em um forte recém-destruído por um ataque indígena, às margens de um rio de algum lugar do Novo Mundo, um capitão em delírio percorre o campo repleto de cadáveres e pede ao frei e ao soldado moribundos que lhe falem das cidades espanholas. Embora não seja nunca referida, poderia-se ter em vista uma alusão distorcida à pouco documentada destruição do forte de Sanct Spiritu ou a alguma das expedições que instalaram pequenas fortificações rio Paraná acima ou abaixo, durante o lento processo de conquista da região. Mas poderia tratar-se ainda de qualquer outro forte instalado precariamente na América espanhola nesse período. Se em *El río sin orillas* as referências geográficas apresentam maior precisão, no conto a localização espacial e temporal é sugerida mas permanece borrada e acaba por compor, no conjunto da obra posterior do autor, sobretudo com *El entenado*, as origens míticas da zona primordial de suas ficções.

³¹¹ SAER. In: *Zama*. In: *El concepto de ficción*, op.cit, p.46.

O conto inicia-se com a descrição do protagonista, o capitão, acorçado em frente a uma fogueira que acabara de acender ao nascer do dia.

Más despacio todavía que en el crepúsculo del día anterior, el humo de la hoguera que acaba de encender ascendía disgregándose con compleja morosidad en el amanecer lento y sin viento, y el capitán olía el humo y el olor del fuego pero no las ráfagas de muerte que llegaban desde el patio cuadrado del real, así como escuchaba el rumor de la leña chisporroteante y no las voces, lamentos y maldiciones de los dos moribundos. Pero el crepúsculo del día anterior ya era un resplandor muerto, nítido y fantástico; su rígida imagen errabundeaba, entrando y saliendo, en la oscuridad de la mente del capitán (...)³¹².

A mescla dos registros de prosa e poesia é evidente nesse início, cujas frases poderiam seguramente ser divididas em versos. A recorrência sonora, o ritmo, o gesto marcadamente contemplativo do narrador, condensam a narrativa e detêm o desenvolvimento temporal do relato. O retardamento do tempo figurado pelos elementos que cercam o personagem (o lento amanhecer, a morosidade do desprendimento da fumaça, a ausência de vento, e portanto, de qualquer movimento do ar) será reforçada ao longo do conto: o rio, por exemplo, situado a poucos metros do forte, parece completamente imóvel.

A distensão temporal será anunciada apenas pela percepção frágil do protagonista que vê mínimas transformações no ambiente: o alargamento de sua sombra com o surgimento do sol no horizonte; a progressiva putrefação dos cadáveres; a lenta morte do frei. Do ponto de vista de uma concepção de relato que se define pela sucessão e variação de ações, o que se narra é muito pouco³¹³. Dizendo com as palavras do autor, também referidas a Di Bendetto, a narrativa está livre da prisão dos acontecimentos para poder investir em outro tipo de experiência. Toda a ação (o ataque indígena) parece ter transcorrido antes do ponto em que se inicia o relato, e é sugerida apenas como um evento exterior e inabordável na mente do capitão. Nesse sentido, o conto elude o registro épico das batalhas, característico das crônicas, e desenrola-se no anti-clímax da fragorosa derrota, quando os últimos sobreviventes apenas aguardavam a morte.

Tal como os conquistadores de *El río sin orillas*, privados da capacidade de significar sua experiência, o capitão de “Paramnesia” está preso em um obsessivo presente, do qual escapa

³¹² SAER. Paramnesia. In: *Cuentos completos*, op.cit, p.229.

³¹³ Noé Jitrik faz esse comentário sobre *El limonero real* e poderíamos reproduzi-lo para boa parte da obra do autor. JITRIK. 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: FCE, 1987, p.172.

por frágeis lembranças, que podem esfumaçar-se em seguida, ou por tímidas projeções a um futuro quase imediato:

“Uno puede levantarse y caminar hacia allí”, pensaba. “Puede caminar sobre las hojas y hacerlas crujir.” No podía sacarse esa idea de la cabeza. “Y puede”, pensaba, “levantarse y caminar, y ver desde allí, a la sombra, todo el fuerte. Cuando salga el sol voy hacia allí y miro en esa dirección para ver el real entero y la parte de playa que lo separa del río”³¹⁴.

“Ahora me levantaré, saldré del fuerte y caminaré hacia los árboles”, pensó³¹⁵.

“Ahora estoy yendo otra vez al fuerte”, pensó el capitán, seguido por su sombra³¹⁶.

Nesse tempo quase congelado, a dimensão espacial prevalece: como se uma câmera acompanhasse os passos incertos do protagonista em um longo plano sequência (não há cortes pronunciados no relato), temos uma espécie de esquadrinhamento do cenário constituído pela formação quadrada do forte semi-destruído, pela pequena praia que se estende em frente ao forte e inclina-se gradativamente até o rio, pela vista do barranco na outra margem e finalmente pelo pequeno bosque que contorna em semi-círculo a face posterior da paliçada.

A narrativa se produz a partir da descrição dos elementos que compõem esse espaço tal como evocados na imaginação do capitão ou tal como percebidos pelo seu corpo debilitado: a sensação dos pés afundando na areia; o estalido das folhas ao serem pisadas e a imaginação antecipada desse ruído; o cheiro de carniça e o esquecimento desse cheiro; a sensação de água do rio molhando cada parte do corpo; o tato transmitido pelas gemas dos dedos tocando a aspereza do adobe e o esquecimento desse toque. Trata-se de uma rede perceptiva posta em ato pelas sensações do personagem. Como no conto “En línea”, o foco narrativo se dá por um narrador em terceira pessoa que tem acesso à consciência ou às sensações do personagem, mas em um registro objetivo e, nesse caso, mais distante, sem qualquer aproximação afetiva, ou, de certo modo, compartilhando com o personagem de um rigoroso embotamento afetivo.

Preso a esse presente perceptivo, o capitão perdera a capacidade elementar de lembrar:

Recuerdo tenía uno solo, que volvía, y era el recuerdo de no sabía qué; un recuerdo que no tenía la fuerza suficiente como para traer consigo lo que recordaba y que estaba como entreverado y diseminado entre los árboles y la hojarasca del montecito³¹⁷.

³¹⁴ SAER. *Paramnesia*, op.cit, p.230.

³¹⁵ Idem ibidem, p.233.

³¹⁶ Idem ibidem, p.233-4.

³¹⁷ SAER. *Paramnesia*, op.cit. p.238.

A única recordação que podia ter o capitão, portanto, era a de sua impossibilidade de recordar. Os elementos ao redor parecem oferecer-se a um deciframento, expectativa que será sempre frustrada. Nesse sentido, o conto subverte não apenas o relato épico das crônicas mas também a forma tradicional do gênero conto, que alimenta a expectativa de explicitação de uma história oculta. O que se conta, no entanto, é a ausência de qualquer revelação possível.

O título do conto, que não se explicava de imediato, vai assim lentamente configurando-se como o núcleo gerador da tensão narrativa. Paramnesia é uma espécie de perturbação psíquica que altera a função da memória: o indivíduo pode tornar-se incapaz de reconhecer algo já visto muitas vezes ou, ao contrário, pode dar como conhecido algo ou alguma situação jamais vistos ou vivenciados (como em uma espécie de *deja vu*). Esse transtorno pode também impedir o reconhecimento de palavras, cujos significados o indivíduo se vê incapaz de atribuir, ainda que reconheça o significante. A diversidade das explicações que se atribuem ao fenômeno, antes que explicar ou trazer a “chave” para o conto, torna-se produtiva para abri-lo ainda mais.

Na escrita de Saer o ato de recordar é evidenciado em sua complexidade como matéria de constante questionamento. Não se trata de pressupostos teóricos colocados em operação, mas sim de múltiplas tentativas de apreender o fenômeno, experimentado de formas muito distintas pelas personagens, que se contrapõem de um a outro relato. Há dois argumentos de *La mayor* que ilustram bem essa exploração do tema. Em “Memoria olfativa”, um professor de filosofia defende seu empirismo afirmando uma espécie de *Carpe diem* que orienta seu entendimento sobre a vida: “prefiero un mundo que renace a cada momento, entero, a un pasado muy semejante a una fábrica abandonada...”³¹⁸. Desse ponto de vista, o professor estaria muito próximo à presentificação do capitão de “Paramnesia”, ainda que este último a viva de forma trágica. Em “Recuerdos”, o outro argumento de *La mayor*, uma voz que parece ser a voz ensaística vai além do argumento do velho professor, ainda que não se possa dizer que discordem:

Nuestros recuerdos no son, como lo pretenden los empiristas, pura ilusión: pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo por construir nuestra vida como una narración. Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior³¹⁹.

³¹⁸ SAER. Memoria olfativa. In: *Cuentos completos*, op.cit, 179-80.

³¹⁹ SAER. Recuerdos. In: op.cit., p.201.

Parece ser este justamente o argumento central de “La mayor”, conto que dá título ao livro e é, segundo Premat³²⁰, o mais saeriano dos relatos do autor. Nesse conto, uma voz em primeira pessoa instaura-se questionando o projeto proustiano de resgate do tempo a partir da emergência casual de lembranças involuntárias. Narrando em um restrito presente cada um de seus gestos, o narrador parece afirmar que o relato só se produz pela insistência de narrar, apesar da instabilidade das relações que o sujeito estabelece com o mundo e com sua própria consciência. Nesse sentido, as frases em estrito presente do narrador de “La mayor” – “Ahora estoy estando en el primer escalón, en la oscuridad, en el frío. Ahora estoy estando en el segundo escalón. En el tercer escalón ahora. Ahora estoy estando en el penúltimo escalón”³²¹ – fazem ecoar os lapsos de pensamento aderidos ao presente do capitão de “Paramnesia”: “Ahora estoy yendo otra vez al fuerte”. Nos dois casos, o registro obsessivo de cada ato parece figurar simultaneamente como busca de uma prova ou de uma refutação ao próprio ato de ser um eu, em um mundo inapreensível visto sobre o prisma de um heraclitianismo absoluto. Essa perspectiva radical é ironizada ou relativizada em outros relatos, de modo que a questão permanece sempre em aberto³²², mas ainda assim, em Saer, a recordação sempre resiste ao relato e é essa resistência o que alimenta a narrativa. Há uma oscilação constante entre a busca de libertação das lembranças e o anseio de recuperá-las.

A partir das considerações acima é possível questionar: o delírio do capitão é fruto de uma distorção ou, ao contrário, uma lucidez tão profunda que o impede de pactuar com qualquer ilusão de permanência a qual se costuma chamar de mundo? Se tudo o que se oferece como mundo é uma aposta na constância de elementos percebidos sucessivamente por um corpo débil, guardados precariamente na memória e reconstruídos como lembrança, então o que é o mundo? O que é o real? Essa palavra, “real” – que nas crônicas é usada para designar um forte militar, e que no conto aparece designando o forte mas também uma oposição a “irreal” ou a “ilusório” - sofrerá investidas e questionamentos que irão corroer progressivamente seu significado: parecerá tão inadequada para referir-se ao existente quanto a palavra forte para designar o conjunto frágil das construções arruinadas ao redor.

Assim, o que aparece no conto como a loucura/lucidez do capitão em “Paramnesia” ou no ensaio como o salto ao vazio dos conquistadores de *El río sin orillas*, configura-se como uma

³²⁰ PREMAT, Julio. Saer, nota y sinfonia. Op.cit, p.120.

³²¹ SAER. La mayor. In: op.cit, p.127.

³²² DALMARONI, Miguel e MERBILHAÁ, Margarita., op.cit. p.332.

das grandes questões que atravessam a prosa saeriana, tanto como tema como pelos procedimentos por meio dos quais essa desconfiância radical do que se apresenta como real converte-se em linguagem. Em Saer não há propriamente descrições do mundo, mas apenas séries sucessivas de estados de mundo sentidos ou percebidos fragmentária e parcialmente por um sujeito (sua consciência e seu corpo, primeiramente). Segundo Dalmaroni e Merbilhaá, a prosa saeriana, é assim mobilizada por um questionamento que se faz a partir do mais imediatamente tangível, detendo-se nas formas e texturas mais insignificantes que podem ser apreendidos pelas sensações.

Tratando-se de uma exploração sobre o real que se faz na linguagem, tal questionamento torna-se indiscernível analiticamente de uma indagação sobre o dizível acerca do real e sobre o sujeito da linguagem e suas possibilidades de representação³²³.

Nos personagens de Saer, como no capitão de “Paramnesia”, a própria interioridade subjetiva apresenta-se à consciência do sujeito como algo exterior e distante, objetivada e examinada criticamente em seu fluir incessante, daí também a centralidade do questionamento do ato de recordar.

Voltando ao conto, o capitão, como a pedir uma contestação à fragilidade irremediável do existente ao seu redor, ordena que o soldado ruivo ou o frei em agonia de morte lhe contem de Segóvia e Madri. Atendendo ao apelo, depois que o capitão aceita trazer água ao frei, o soldado narra um episódio que teria presenciado próximo a um dos caminhos reais que cruzavam os reinos espanhóis, antes de sua travessia atlântica. O episódio envolvia um acidente sem gravidade em uma das carroças da comitiva real, o que possibilitou ao soldado que visse o rei em pessoa. O capitão reage à anedota já escutada muitas vezes apenas com um gesto de incredulidade e desprezo. Mais tarde, repetirá o insistente pedido ao frei moribundo:

- Hazme creer que todo eso es real. Hazme creer que no hemos estado siempre tú y yo y Judas en este lugar, rodeados de carroña y que hay algún otro lugar que no sea éste. (...) - Hazme el cuento de que hay un océano y que nosotros lo cruzamos con el adelantado y él nos mandó en expedición hasta aquí. (...) - Dime, dime, cuéntame. A ver, cuéntame - dijo el capitán -. Cuéntame de los indios y de las picas envenenadas. (p.237)

Mediante o ceticismo inapelável que sustenta o relato acompanhando a consciência do protagonista, as verdadeiras vítimas da paramnesia seriam o soldado e o frei³²⁴, iludidos pela existência de cidades, de um rei, de um oceano e de índios, dos quais nenhum deles poderia ter

³²³ DALMARONI e MERBILHAÁ, op.cit., p.323.

³²⁴ BERMÚDEZ MARTÍNEZ, op.cit., chamou a atenção para essa inversão de perspectiva presente no conto.

prova: em meio às ruínas do forte, tudo isso seria uma fantasmagoria, o mesmo que nada.

No entanto, e paradoxalmente, a negatividade extremada que cerca a palavra no conto será extremamente produtiva, alimentando uma narratividade incessante cujo efeito acaba sendo afirmativo: apesar de tudo, a palavra enfrenta o desafio expresso na voz imperiosa do capitão, “- Dime, dime, cuéntame”.

O relato com o qual o soldado responde a esse mando também diz algo importante sobre a escrita do autor, que parece explorar nessa cena primitiva o passado de sua língua literária. Para desenvolver essa ideia, sublinho dois elementos paratextuais do conto, que viemos ignorando até agora. Trata-se, primeiro, de uma nota no início do livro na qual o autor adverte que a anedota contada pelo soldado ao capitão foi inspirada na carta LXIII do epistolário de Francisco de Quevedo. Além disso, é também de Quevedo a epígrafe do conto - “No se ve cosa en el sol que no sea real” - mote a partir do qual a narrativa se desenvolve como uma glosa em negativo.

Esses elementos fazem ressoar o fragmento de “Segóvia”³²⁵, um dos três poemas que Saer dedica a Quevedo em *El arte de narrar*. Diz o poema:

(...) Por estas avenidas, que fueron campo e incluso menos
nació, abuela de sí misma, mi voz. La cuna
de la lengua que han mecido, duramente, los años,
hasta dejar, frente a mí, o mejor todavía, en mí, residuos, astillas, polvo,
casi nada con qué edificar - y de ahí
han de nacer, si es que nacen, como panes, mis piedras.
Que trabaje, que golpee,
Dice incansablemente y desde el fondo la voz, a mi voz,
En el silencio que han dejado, en la vieja fragua, los herreros.
¿Herreros? ¿Y por qué? No ha de haber sido, finalmente,
fácil estar allí, como ahora, en sus horas,
en la misma irrealidad o mar de la lengua,
nadando, desde el shock del naufragio,
hacia islas inciertas
que ningún mapa hasta entonces señaló.

Nesses versos assiste-se à criação de uma genealogia na qual se reconhece o nascimento da voz que se pronuncia como eu: o berço de uma língua embalada pelo tempo, que dá origem às palavras (pó, farpas, resíduos) com as quais se pode edificar talvez o poema³²⁶.

Sendo assim, é possível pensar que “Paramnesia” narra também, pela anedota extraída de Quevedo, a persistência de palavras que se impõe, apesar de sua fragilidade, às ruínas e ao

³²⁵ SAER. *El arte de narrar*, op.cit, p.50.

³²⁶ A palavra *cuna* significa berço, mas também estirpe ou linhagem, como em português.

choque. Algo se conta, algo se relata. No entanto, essas palavras na boca do soldado trazem consigo as marcas inevitáveis da desterritorialização, da inadequação e da perda. O legado, não é Quevedo, exatamente, mas a sua palavra deslocada na boca do soldado.

Contudo, essa linha genealógica se complexifica se prestamos atenção ao deliberado anacronismo, também presente em *El entenado*, que consiste em ver no início do século XVI um embrião da sensibilidade barroca, já que os escritos de Quevedo surgiram aproximadamente um século após ao período inicial da Conquista. Essa sobreposição de camadas temporais é sublinhada em *El río sin orillas* quando Saer afirma que nos anos iniciais da Conquista e da primeira fundação de Buenos Aires a história tem “los rasgos espesos de una farsa sangrienta, y es imposible no relacionar esos acontecimientos con la irrealdad del mundo que unos pocos años más tarde obsesionaría a los artistas del Siglo de Oro”³²⁷. Entendendo dessa maneira, a palavra quevediana atingida pela lenta assimilação da experiência histórica vivida na América dá um giro sobre si mesma ao aparecer, antecipando-se, na fala do soldado desterrado³²⁸.

Sabemos que, do ponto de vista histórico, segundo a interpretações de autores como Todorov e Michel de Certeau, um dos pilares no qual se assentou a Conquista foi justamente a assimetria de poder estabelecida entre ocidentais e indígenas pelo distinto uso da palavra³²⁹. Na releitura da Conquista que mobiliza a escrita de Saer, essa assimetria existe, mas a prevalência ocidental se dá a partir de um trauma inaugural que aprofunda a insuficiência da palavra. O choque entre indígenas e europeus, dos quais somos todos originários, põe em cena o exílio do real vivenciado por todos, em um mundo que se decompõe em cada vã tentativa de nomeá-lo.

³²⁷ *El río sin orillas*, p.67.

³²⁸ Tomo emprestada a ideia da lenta assimilação da experiência histórica na literatura, da conferência do Prof. Davi Arrigucci Jr. proferida no VII Congresso Brasileiro de Hispanistas. Salvador, 5 de setembro de 2012.

³²⁹ Ao analisar a Conquista do México, por exemplo, Todorov afirma que não basta mencionar as cisões internas entre os indígenas e a superioridade bélica dos espanhóis (mais cênica que efetiva), para compreender a vitória relativamente rápida destes últimos. Segundo ele, o sistema de comunicação dos astecas, adaptado a um mundo ritualizado, mostrou-se totalmente ineficaz para dar conta do ineditismo da situação e para o enfrentamento de inimigos que não se enquadravam em sua forma de compreensão do mundo. Por outro lado, Cortez teria sido extremamente bem sucedido em armar um sistema de compreensão semiótica do inimigo, que lhe permitiu usar a seu favor a coleta de informações fundamentais e a produção de mensagens que confundiram ainda mais os indígenas. TODOROV, T. *A conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Certeau, analisa uma situação bastante distinta, mas que ainda assim remete à confiança do europeu na palavra colonizadora. Ao analisar a crônica de Jean de Lery que viveu cerca de dois meses entre os Tupinambá, na região da Baía de Guanabara, em 1556, o autor sublinha sobretudo o poder da palavra escrita, simbolizada ao mesmo tempo como arquivo e como espada. A palavra escrita, vista pelos próprios indígenas como uma espécie de feitiçaria, era percebida por Lery como direito divino e exclusivo dos europeus. Enquanto a voz selvagem não pode fixar-se e perde sua origem, a palavra escrita tem o poder de “reter” o passado e criar uma base jurídica que irá justificar o poder ocidental sobre o novo continente. Ao mesmo tempo, enquanto a voz selvagem se vê limitada ao círculo evanescente de quem pode ouvi-la no momento em que é pronunciada, a palavra escrita pode superar indefinidamente a distância para fazer-se cumprir. A voz selvagem então aparecerá apenas como irrupção que se insinua como irreprodutível no seio do discurso escrito sobre o outro. CERTEAU, op.cit., p.217-9 e 235.

Até serem chacinados pelos arcabuzes espanhóis, o canibalismo dos índios Colastiné, em *El entenado*, servia como um rito dissimulador da fragilidade do real que sua língua expunha permanentemente. É essa mesma fragilidade que os conquistadores espanhóis de “Paramnesia” e de *El río sin orillas* se vêem incapazes de expurgar. A língua criada em um mundo de reis, castelos e cidades evidencia ainda mais a distorção da palavra ao ser transposta ao vazio platino. A origem mítica da *zona* saeriana e o núcleo pulsional da língua que a conforma é fruto dessa dupla matriz de desencontros.

O conto “El intérprete”, ainda que referido à cena peruana, também pode ser evocado para reforçar a ideia de Conquista como criação trágica de uma língua na obra de Saer. Nesse argumento de *La mayor* o narrador protagonista é o velho Felipillo, conhecido personagem histórico, indígena que serviu como tradutor de Pizarro durante a Conquista do Peru. No conto, ele caminha em uma praia enquanto reflete sobre sua língua partida em dois - a aprendida de sua mãe e a outra, que ressoa nele como um poço sem fundo - e pela qual ele notificara a Atahualpa sua sentença de morte. A língua bifurcada remete também à língua da víbora, pois, segundo a interpretação corrente, a tradução de Felipillo foi definitiva para a derrota do imperador Inca. A chegada dos espanhóis na lembrança arrependida do tradutor significou a perda irreversível da infância de sua língua e a instalação de um intervalo intransponível entre as palavras e o mundo vivido em sua consciência.

Vê-se assim, que a língua espanhola da prosa de Saer deixa de ser um elemento já dado, aquém da literatura³³⁰, para constituir-se em uma espécie de pulsão inaugural, núcleo problemático duramente forjado durante naufrágios e enfrentamentos perdidos no tempo.

O espaço arcaico da infância

Vimos até agora trabalhando em *El río sin orillas* e na ficção de Saer a forma como o autor põe em relação de modo inédito os fragmentos reconstruídos de uma multiplicidade de tempos, e como esse procedimento é produtivo na leitura que faz das crônicas da Conquista, que alimentarão uma espécie de gênese mítica da geografia e da língua a partir da qual desenvolve sua poética.

Apesar de, nesse sentido, o ensaio compartilhar dos procedimentos do autor de ficção, é

³³⁰ BARTHES. Que é a escrita? In: *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.9-10.

possível estabelecer o contraponto que irá demarcar o lugar singular da escrita do ensaio. Em *El río sin orillas*, há uma passagem em que se encena a irrupção de uma descontinuidade, a abertura súbita de uma fresta que desorganiza a cronologia, e pela qual a narrativa da Conquista se desloca a outro plano: uma espécie de movimentação tectônica que reunirá diferentes camadas temporais em um único evento. É por esse portal que se evidencia novamente a presença de um sujeito enlaçado ao nome de autor, que marca um lugar de leitura que não é reproduzível na escrita ficcional.

A passagem inicia-se com o relato da expedição de Sebastián Gaboto, quando este manda construir, em 1527, o forte Sancti Spiritus, primeira fundação espanhola em solo argentino. Tal empreendimento é o resultado da desobediência desse navegador veneziano às ordens de Carlos V, já que ele deveria ter seguido viagem diretamente às Molucas para carregar-se de ouro, prata e outras riquezas e voltar à Espanha. O ensaísta “perdoa” tal desobediência já que, para ele, Gaboto apenas interpretou um pouco mais livremente as ordens do rei, pois esperava encontrar no interior do continente o caminho às ditas riquezas, e construiu o forte como um entreposto de salvaguarda. Mas, admite o ensaísta, sua opinião é interessada, já que: “el fuerte de Santi Spiritus fue fundado, casi sin ninguna exageración, enfrente de mi casa”³³¹. Trata-se do mesmo gesto do poeta que torce a seu modo a história para deslocar livremente ao sabor dos afetos a fundação de Buenos Aires para uma quadra de Palermo, “mi barrio”³³².

A casa referida pelo ensaísta é a casa familiar, cujas imediações constituem “el espacio arcaico de mi infancia y uno de mis primeros recuerdos justamente, unos cuatrocientos quince años después de la fundación del fuerte (...)”³³³. A narrativa parece ceder aos caprichos da memória e o ensaísta abre espaço ao breve relato autobiográfico. Em certo domingo, passando com a família a tarde na beira do rio de sua região natal, ele foi surpreendido por uma sanguessuga que se grudara em seu peito:

Como si ya estuviese sentado en algún lugar de la costa con los dedos elevados sobre las teclas de la máquina de escribir, me veo a mí mismo desde el agua, llorando y chapaleando, los brazos separados del cuerpo con espanto y repulsión, con la sanguijuela negra pegada en diagonal entre las tetillas, yo mismo no mayor que cinco años, enceguecido por el agua y las lágrimas, y la luz del sol sin dudas, a espaldas del recordador que se apresta a consignar el recuerdo, pero de frente al chico que sale, en dirección este-oeste, del agua vagamente dorada y se pone a patallar, aullando, en el barro gredoso de la

³³¹ SAER. Op.cit, p. 57.

³³² BORGES, Jorge Luis. Fundación mítica de Buenos Aires. In: *Primeira Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.150.

³³³ SAER. Op.cit., p.56.

orilla³³⁴.

Antes mesmo de mencionar o fato lembrado, este se vincula indissoluvelmente ao ato da escrita (“Como si ya estuviera en algún lugar de la costa con los dedos elevados sobre las teclas de la máquina de escribir”)³³⁵. Nesse jogo entre o lembrar e o escrever é criada uma ciranda de espelhos em cujas superfícies são refletidas e se perdem as imagens efêmeras de um corpo que não podemos saber onde está. O “eu” do ensaísta se desdobra entre a figura antecipada do “escritor” (“como si ya estuviera sentado...”) e o “eu” lembrado, o menino (“me veo salir a mí mismo desde el agua”, “yo mismo, no mayor que cinco años...”). Mas, há um terceiro “eu” que se assinala no texto, desprendido da cena e de cujo plano de visão (“a espaldas del recordador... pero de frente al chico...”) sublinha mais uma vez o caráter de representação do relato, agora do registro autobiográfico, e a impossibilidade de aceder ao já acontecido³³⁶.

A subjetividade que se desenha a partir dessa passagem, portanto, marca uma linha que separa *El río sin orillas* dos outros relatos do autor sobre a Conquista, apesar dos tantos traços em comum. Note-se que não se trata de um relato autobiográfico tradicional, que pretende uma confissão ou um desvelamento, mas sim da demarcação de um lugar singular para narrar: “el hecho de haber nacido, unos pocos siglos más tarde, casi enfrente del fuerte de Santi Spiritus erigido por Gaboto, me permite en tanto que observador privilegiado, apoyar con datos empíricos lo que salta a la vista de los relatos históricos”³³⁷.

Há, sem dúvida, uma assumida ironia ao apontar-se como “observador privilegiado”, pois na cena mesma lembrada o ensaísta apresenta os desvios a que estão sujeitas as tentativas de recriação de fatos distantes no tempo – a possibilidade e impossibilidade de recordar.

A construção mesma da cena só foi possível a partir da reunião fragmentária dos relatos familiares. A partir dos vários testemunhos dessa tarde de domingo, ele sabe que em pouco tempo um adulto tratou da situação. No entanto, na lembrança, resiste a imagem do menino desamparado e só. É justamente o que desvia do fato testemunhado, portanto, o que dá o tom do relato, um dilaceramento emotivo inacessível que extravasa para a leitura das crônicas.

³³⁴ SAER, op. cit, p.57.

³³⁵ Como nas espirais borgeanas, trata-se da “imagem logicamente absurda de uma absorção integral da consciência por si mesma, ou da literatura no ato de escrever”. NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996, p.73.

³³⁶ Como em Walter Benjamin: “Recordações, mesmo quando são ampliadas, não representam sempre uma autobiografia. (...) Pois a autobiografia tem a ver com o tempo, com o desenrolar e com aquilo que constitui o fluxo da vida. Mas aqui trata-se de um espaço, de momentos e do inconstante. Pois mesmo que surjam aqui meses e anos, eles o fazem sob a figura que têm no momento da rememoração” apud SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p.111.

³³⁷ SAER. Op.cit., p.57.

É essa disponibilidade para a irrupção da experiência de um sujeito que parece produzir no ensaio a falha no tempo cronológico, a descontinuidade que permite atualizar uma configuração remota saturada de tensões³³⁸. O ensaísta lendo as crônicas e o adulto voltando ao corpo do menino, podem vislumbrar, anacronicamente, ainda que em um lampejo, o passado como um presente. A história da conquista entrelaça-se assim à memória da infância, e dissolvem-se juntas nesse lugar inacessível que se habituou chamar de passado, onde os acontecimentos começam a esfumaçar-se, como as nuvens, no instante mesmo em que sucedem³³⁹. É a partir do esforço vão de recuperar a experiência destes tempos arcaicos, contudo, que o ensaísta pode vislumbrar um sentido, ainda que fugidio, para seu relato, sobrepondo-se com a palavra ao vazio neutro do lugar que lhe aparece como o mais despojado de toda a América.

³³⁸ DIDI-HUBERMAN, op.cit, p.41 e BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Obras escolhidas v.I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 229-231.

³³⁹ SAER. *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008, p.193.

CAPÍTULO 5

TRADIÇÃO, POLÍTICA E VIOLÊNCIA NO RIO DA PRATA

então o Sol se dissipou imediatamente, não submergindo nem se escondendo atrás das nuvens, mas foi como se alguém o tivesse apagado ou arrebatado. No mesmo instante se fez noite escura e, com força incrível começou a cair uma chuva que amoleceu completamente a estrada sob meus pés.

Walter Benjamin

Ao longo da leitura de *El río sin orillas* que viemos fazendo até agora, tivemos diversas oportunidades de sublinhar o registro poético, narrativo e metaliterário que se inscreve na interpretação que Saer faz da história argentina, configurando o livro híbrido que aproxima-se à ficção do autor, ainda que guardando a marca indelével de participação do gênero ensaístico: trata-se de uma escrita cuja subjetividade construída no texto encontra-se enlaçada a um nome de autor.

No presente capítulo, porém, proponho o exame mais cuidadoso do capítulo “Invierno”, que nos apresentará um contraponto à leitura realizada até agora. Para retomar brevemente o teor de cada capítulo do livro, lembro que no primeiro deles, “Verano”, o ensaísta narra como se deu a formação em meio aos dois desertos, o de terra e o de água, da região chamada Rio da Prata, desde as primeiras tentativas frustradas de Conquista, até os fluxos migratórios de finais do século XIX e início do século XX. Na segunda parte do livro, “Otoño”, o ensaísta dedica-se a percorrer o entrecruzamento de textos, sobretudo de escritores viajantes, que acabaram por legar as principais imagens da região. Ao longo desses dois primeiros capítulos, a combinação de diferentes tipos de vestígios (crônicas, relatos de viajantes, mapas, imagens, recordações; considerações de ordem filosófica) e a releitura anacrônica que os submete ao presente da enunciação e aos afetos pessoais do ensaísta evidenciam a complexidade da reconstrução histórica e desestabilizam a leitura de textos canonizados pela tradição literária

e historiográfica, multiplicando as possibilidades de significação que emergem da escrita.

Em “Invierno”, a história da formação da sociedade argentina e de seu imaginário cultural serão revisitados a partir de uma posição específica do autor ao analisar as tensões e os antagonismos que atravessam o campo político argentino desde os anos 40 até a última ditadura militar.

Certamente, não faltaram em “Verano” e em “Otoño” referências à violência entre os diversos grupos populacionais que se viram frente a frente durante o processo de ocupação do território, mas predominavam a tonalidade poética e afetiva, bem como o impulso à narração. Agora contudo, os procedimentos narrativos sofrem mudanças significativas, causando uma espécie de boicote à eficácia literária evidente nos capítulos anteriores, o que não deixa de causar certo estranhamento ao leitor. Esse outro registro lembra o discurso mais incisivo dos ensaios críticos nos quais Saer recorta-se um lugar político e estético bem definido, a partir da polêmica. Evidentemente, estou carregando parcialmente nas tintas ao demarcar fronteiras tão claras de “Invierno” em relação aos demais capítulos. É claro que nos outros capítulos há também a enunciação discursiva, bem como há em “Invierno” momentos que se aproximam do registro poético, como a evocação dos armazéns de ramos gerais das regiões pampeanas³⁴⁰. De qualquer maneira, a diferenciação vale para demarcar tonalidades dominantes.

Proponho, portanto, em primeiro lugar, analisar em que consistem tais mudanças de registro, sobretudo em relação ao lugar de enunciação, ao tom da voz assumida pelo ensaísta, à releitura da tradição e à concepção de linguagem que passa a presidir o texto em “Invierno”. Esta análise será contrastada, por um lado, à leitura do conto “El camino de la costa”, analisando o *topos* da violência e sua tradição platina em um dos primeiros contos do autor. Por outro lado, serão lidos dois argumentos “Me llamo Pichón Garay” e “Amigos” enfocando-se a dimensão política na ficção saeriana. A intersecção temática entre o ensaio e os relatos ficcionais permitirá explorar a peculiaridade inquietante de “Invierno” em relação ao conjunto de *El río sin orillas*.

Entre o florete e o *cuchillo*

O ensaísta inicia o capítulo “Invierno” tecendo algumas considerações que em síntese pretendem mostrar que a tradição de violência que parece marcar a história argentina, não é

³⁴⁰ *El río sin orillas*, p.165-6.

uma especificidade, e sim a contracara da violência estabelecida no mundo “civilizado”. Parece assim, de antemão, evitar uma visão polarizada ou uma identidade específica argentina sob o rótulo da barbárie. Após retomar, como uma síntese das sessões anteriores, o período de formação, acaba por apresentar a grande questão que tensionará o capítulo até o fim: como o sonho de uma sociedade formada majoritariamente por uma classe média diversa, relativamente pacífica e conformista, ainda que contraditória, pôde dar origem ao pior dos pesadelos, a última ditadura militar³⁴¹?

É procurando investigar essa questão que o ensaísta percorrerá novamente a tradição literária argentina, inaugurada com *El matadero*, de Echeverría, passando por *Martín Fierro* e pelo universo épico borgeano, mas enfocando sobretudo os processos sociais de simbolização da violência no imaginário platino. Essa análise é feita a partir de um lugar de enunciação distinto, que parece bloquear a voz afetuosa que emergira desde a lembrança da infância no interior do avião, na cena inicial do ensaio.

Veja-se a descrição dessa cena, evocada pelo ensaísta para ilustrar a familiaridade dos habitantes das zonas rurais não apenas com a morte violenta de homens e animais mas, mais especificamente, sua intimidade com o sangue, os tecido e as víceras:

En los años cuarenta, en Serodino, vi un hombre, flanqueado por dos policías, que caminaba vociferando, con las manos apretadas contra el vientre ensangrentado para que no se le escapan los intestinos. Como no lograba entender lo que decía, le pregunté a un curioso que miraba la escena como yo, y que me contestó riéndose, subyugado por alguna misteriosa comicidad en lo que estaba viendo: “Dice que mañana va a llover”³⁴².

Não é tanto no conteúdo do relato que podemos apontar a dissonância que nos chama a atenção neste trecho, mas na voz que se pronuncia. Trata-se novamente de um excerto autobiográfico, situado no seu *lugar*, mas ao qual o ensaísta parece não permitir um desdobramento emotivo, como em outros momentos. Ao invés de acentuar a perspectiva da infância, e de extrair todos as consequências que esse dado poderia trazer ao relato, o ensaísta escolhe a maior neutralidade da datação cronológica “En los años cuarenta...”, e narra, a partir daí, com mais objetividade e concisão, passando ao largo da dificuldade de narrar um evento como esse, gravado na lembrança de um menino. Prevalece a frieza e o sarcasmo do homem a seu lado que, incomodamente, era um curioso como ele.

O gesto dessacralizante reitera-se na leitura que faz da tradição literária argentina, por

³⁴¹ *El río sin orillas*, p.171.

³⁴² *Idem ibidem*, p.175.

meio de um regime de citações que passa a operar de modo distinto. Se antes as passagens (poéticas, irônicas, descritivas) formavam uma espécie de tecido que se entremalhava à poesia do próprio ensaio e/ou o mote narrativo que mobilizava a escrita a partir de uma multiplicidade de vozes, agora serão sobretudo selecionadas como reforço ao gesto de desencantamento que predomina em “Invierno”.

Vale a pena contrastar dois trechos extraídos de um cronista bastante caro ao autor, o engenheiro Ebelot, um dos responsáveis pela execução dos trabalhos da sanja de Alsina, no século XIX. Se no capítulo “Otoño” o testemunho desse viajante alimentou um denso jogo intertextual, imprimindo maior complexidade à experiência histórica, agora, ao contrário, suas palavras serão apropriadas como prova de verdade para desmistificação da experiência literária, levando ao ridículo os versos borgeanos sobre o passado épico da linhagem paterna³⁴³.

A relação ambivalente a respeito de Borges pode ser mapeada em diversos artigos críticos de Saer, mas gostaria de contrastar dois textos bastantes distintos, para entender a atitude que prevalece em *El río sin orillas*. Em “Borges novelista”³⁴⁴, de 1981, Saer pergunta-se sobre os motivos de Borges nunca haver escrito um romance. Neste artigo, esse fato é valorizado como uma solução singular encontrada pelo autor para superar as limitações históricas a que havia chegado o romance realista. Assim como outros grandes escritores do século XX, para se tornar um “romancista” Borges não erigiu um romance e sim uma forma singular de narrar.

Essa mesma questão é resgatada em “Borges como problema”, de 1999, mas será respondida de modo bem diverso: “debo recordar que según sus propias declaraciones, que probablemente eran sinceras, la novela no lo atraía demasiado, pero es de hacer notar que en medio de todas sus actividades debieron faltarle el tiempo y la paciencia para escribir una”³⁴⁵. Ao invés da singularidade de Borges, reconhecida em outras ocasiões, neste artigo prevalece a imagem decrépita de sua figura pública no final da vida. Além disso, Saer escolhe a dedo um trecho bastante infeliz de um artigo de 1944, a partir do qual desdobra a presença de um pensamento proto-fascista no autor, justamente em um dos momentos áureos de sua produção. Vale destacar que esse texto foi proferido por Saer na abertura de um colóquio internacional sobre Borges, realizado na Universidade de Londres em 1999, e podemos imaginar o verdadeiro balde de água fria despejado sobre a audiência. Mais do que um mal estar de influência, a atitude provocativa em relação a Borges parece bastante direcionada à crítica mitificante que

³⁴³ Idem ibidem, p.176.

³⁴⁴ In: *El concepto de ficción*, p.281.

³⁴⁵ SAER, Juan José. In: *La narración-objeto*, op.cit, p.119.

ronda a obra borgeana, limitando sua leitura e estreitando o cânon literário argentino dentro e fora do país.

Em *El río sin orillas* predominará em “Invierno” a leitura polemista. O distanciamento buscado pelo ensaísta em relação não apenas ao autor, mas a seu legado literário, será acentuado em um juízo bastante duro ao tom elegíaco emprestado nostalgicamente por Borges aos duelos de faca e aos *compadritos* suburbanos por ele ficcionalizados. Saer reduz os personagens borgeanos a tipos sociológicos, herdeiros dos problemas da Argentina clássica patriarcal, gestados por uma sociedade autoritária que sustentou equívocos de toda sorte. Nesse sentido, a interpretação de *El río sin orillas* em “Invierno” parece acompanhar o tom pessimista de Martínez Estrada, que não acreditava na domesticação paulatina do *cuchillo* pelo processo civilizador. Em *Radiografía de la pampa* não há nenhuma crença de conversão: o *cuchillo* é ferramenta, mas continuará mantendo os vínculos arcaicos com o sangue, a morte e certa ritualística violenta³⁴⁶.

Martín Fierro, o herói por excelência da literatura argentina, não terá tratamento muito distinto ao que o ensaísta reservou aos *gauchos* e *compadritos* de Borges, e será convertido em um personagem raso, racista e truculento, ainda que sua estupidez não seja exclusividade local:

Martín Fierro mata porque sí, excitado por la borrachera, sin ningún atenuante, agravando más bien su caso con una provocación racista, con la misma gratuidad un poco demente con que dos o tres legionarios franceses tiran de un tren en marcha a un árabe que ni siquiera les ha dirigido la palabra³⁴⁷.

Para sublinhar o tom polemista de “Invierno” basta comparar esse trecho com o já comentado “Martín Fierro una cuestión de género”, publicado apenas um ano após *El río sin orillas*. Nesse artigo, Saer retoma o debate que dividiu o cenário literário argentino desde 1913, quando Lugones conferiu a Hernández o título de “poeta nacional” e classificou seu *Martín Fierro*, até então tido como uma obra popular de segunda linha, como a grande epopéia argentina³⁴⁸. Argumentos de toda ordem foram levantados pelos homens de letras do país para questionar e demonstrar as contradições da atribuição feita por Lugones, mas Saer destaca as leituras de Borges e Martínez Estrada que, cada um a seu modo, tornaram o texto de Hernández ainda mais enigmático e singular, ao ressaltarem não os traços exóticos do protagonista, mas sim a sua universalidade: “Las contradicciones morales de Martín Fierro lo

³⁴⁶ WEINBERG, op.cit, p.148-9.

³⁴⁷ *El río sin orillas*, p.174.

³⁴⁸ In: *El concepto de ficción*, op.cit. p.54.

descalifican como héroe nacional, pero lo enriquecen en tanto que personaje literario, acrescentando su verdad humana y su universalidad”³⁴⁹. Se neste artigo o autor revaloriza a complexidade e as contradições do personagem (e, junto, a leitura de Borges), na sessão “Invierno” de *El río sin orillas* o ensaísta detêm-se ao gesto de desqualificação moral que tem por efeito certo esvaziamento da densidade literária do texto.

Percebe-se por esses exemplos, que a mudança no regime de citações sugere uma mudança no lugar de leitura e, portanto, de escrita. O ensaísta bloqueia em parte a experiência estética compartilhada pela leitura, e suas citações servirão agora sobretudo a disputas simbólicas e ao debate político, que ficarão mais evidentes no decorrer de “Invierno”³⁵⁰.

Antes de avançar, proponho a leitura de “El camino de la costa”, um dos primeiros contos publicados por Saer, no qual é possível perceber a elaboração poética em diálogo intenso com o imaginário violento dos personagens marginais da tradição platina, dos quais ele parece distanciar-se em “Invierno”. Esse diálogo não se estabelece no sentido puramente “estetizante” do tema da violência, mas faz dele um mote de investigação das contradições humanas que mobilizam a investigação antropológica de sua literatura.

El camino de la costa

“El camino de la costa”³⁵¹ foi publicado pela primeira vez em 1964, na efêmera **Zona**, revista de circulação bastante restrita. Permaneceu, portanto, praticamente desconhecido do público até sua republicação em *Cuentos Completos*, de 2000, mais de três décadas depois. O conto foi escrito na mesma época em que eram publicados os contos de **En la zona**, onde o cenário da periferia portuária nos arredores de Santa Fe é o lugar da velha lei que perpassa as rudes relações entre as personagens. Nesta época, inserido no grupo de escritores que estabeleceu forte relação com o Instituto Cinematográfico de Santa Fe, percebem-se sinais de contato entre sua narrativa e o neo-realismo italiano como a eleição de personagens marginais, a marca da oralidade na escritura e o trabalho de caracterização das personagens

³⁴⁹ Idem ibidem, p.59.

³⁵⁰ Sobre os vários graus de relação entre a escrita do ensaio e as leituras dos ensaístas ver WEINBERG, op.cit., p.128.

³⁵¹ In: *Cuentos Completos*, op.cit., p. 287-294.

fundamentalmente a partir de seus atos³⁵².

Em “El camino de la costa”, Beltrán, o protagonista, é um jovem pescador que volta a seu povoado natal, após cinco anos de permanência na prisão, a fim de acertar contas com um antigo inimigo. O inimigo em questão é Clemente Salas, um homem maduro, quase velho, também pescador, com quem a mãe de Beltrán fora viver anos antes. Antes disso, no amanhecer de certo dia, oito meses após a morte da mãe, Beltrán dirigira-se à casa deste homem e o golpeará quase até a morte, sob o olhar aterrado do filho de Salas, que tinha então treze anos. Fora esse o motivo de sua prisão. No presente da narrativa, Beltrán, de volta, caminha novamente pelo caminho às margens do rio que atravessa a cidade, rumo à casa de Salas, com sua faca no bolso do casaco, a fim de matá-lo. Beltrán encontra Salas envelhecido e paralisado por um derrame, dormindo em uma poltrona à frente de uma fogueira no pátio do rancho humilde. A luz da fogueira, sobrepondo-se à do entardecer, como uma luz cenográfica, desnaturaliza o que ilumina. O espaço do texto se evidencia e o tempo se detém, tornando possível o estranhamento. Ao observar detidamente o velho, Beltrán chega a perceber o absurdo da situação, e podemos perceber um princípio de lucidez que, se tivesse força para se impor, poderia demover o protagonista do ato insensato que estava prestes a praticar. Contudo, seus pensamentos são interrompidos pelos movimentos de Salas que, ao acordar, pede a Beltrán que o mate, mas não consegue impedir que este perceba às suas costas a chegada do filho de Salas, empunhando uma faca. Tem-se aqui a tópica primordial da *gauchesca*, o duelo de facas. Dá-se um verdadeiro bailado entre os oponentes concluído pela morte do jovem filho de Salas: atingido por Beltrán, o sangue lhe escapa das entranhas encharcando o chão de terra batida.

O narrador, em terceira pessoa, comparte com o protagonista as incertezas de seu destino, sem conseguir apresentar qualquer explicação que o ajude a entender a gratuidade de seus atos. Não há um motivo oculto. Uma leitura que buscasse no triângulo edípico a motivação inconsciente para o impulso destruidor seria enganosa. Não se trata de uma possibilidade eludida “por trás” do ato do personagem e sim de uma explicação plausível que o narrador acompanha na própria mente de Beltrán, o qual, ele mesmo, julga insuficiente, sobretudo após os cinco anos em que passou na prisão planejando friamente cada passo. A situação edípica, nesse caso parece sugerir mais a figura trágica de Édipo que, no meio do caminho, não consegue reconhecer o enigma de sua própria vida. No caso do herói sofocleano

³⁵² ROMANO, Evelia. 1º Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Los cuentos de Juan José Saer en los sesenta: Punto de partida de una literatura sin atributos. Disponível em <http://www.geocities.com/aularama/ponencias/rstz/romano.htm>. Acesso em 25 de abril de 2008, p.3.

há um desconhecimento, uma ignorância, em relação às suas infrações, e isso o levará à sua desdita, quando finalmente reconhece seu destino. Beltrán, ao contrário não ignora os motivos de suas violações, mas sua ignorância é justamente não saber o que o leva a cometê-las, apesar de reconhecê-las de antemão. Enquanto busca refletir sobre seus atos, o personagem chega a pensar que Salas poderia, inclusive, ser seu pai, o que nunca poderá provar. Beltrán continua preso em seu enigma (em certo modo transgredindo a noção tradicional de tragédia que poderíamos invocar na leitura).

A busca de sentido perpassa as reflexões do protagonista em todo o conto: “la muerte o la cárcel las recibiría con alivio y con gusto si le hubiera sido posible encontrar un sentido a lo que estaba haciendo, ya que por lo menos sabía que no podría dejar de hacerlo”³⁵³. O protagonista vê o oponente morto no solo e seu pai, que chora um pranto interminável. O entardecer ao redor, como em outros momentos da ficção de Saer, é completamente indiferente aos fatos. Beltrán retoma o caminho da costa rumo ao povoado, mas interrompe sua volta a meio caminho, pensando que a única libertação possível seria escolher para si um outro mito, o de salvar um homem e não o de matá-lo. Com esse pensamento, dá meia volta rumo ao rancho de Salas, e o conto termina sem que saibamos ao certo o desfecho desse retorno – talvez a morte e a libertação de Salas.

Na leitura do conto é possível estabelecer algumas relações com textos clássicos de Borges. Como se sabe, diversos dos poemas e contos borgeanos convocam a violência percebida ou ouvida na infância, reelaboradas em sua Buenos Aires: o cenário marginal dos arrabaldes; os *compadritos* e seus respectivos códigos de ética; os duelos de facas; a *llanura* que circunda as cidades; o Martín Fierro, são elementos recorrentes em sua escrita. O duelo seria a matriz que rege a vida de suas personagens marginais, assim engrandecidas pelo *ethos* da coragem: “Essa ética que, nas palavras de Borges, se sustenta ‘na dura e cega religião da coragem, de estar pronto para matar e morrer’, inscreve na sua poética a nostalgia por essas vidas que, alheias aos devaneios intelectuais, se consumiam na vertigem da ação violenta”³⁵⁴.

Como em “El fin” e em “El sur”, de Borges, o duelo de “El camino de la costa” se dá ao entardecer, hora em que a *llanura* se converte no *lugar prenhe de segredos*. Como em “El fin”, um paralítico converte-se no espectador privilegiado de um duelo, mas agora o paralítico não é um observador distante que será a testemunha de um ato valoroso. O paralítico de “El camino...” é

³⁵³ Idem ibidem, p.291

³⁵⁴ OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008, p.60.

o pai que assiste preso em seu corpo paralisado o filho sangrar até a morte. Como na “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, há um personagem que pergunta por seu destino, mas que, ao contrário do personagem de Borges, mesmo mediante o ato extremo continua sem respostas.

Nota-se em Saer um diálogo profundo com essa tradição, mas que passa ao largo da valorização do *ethos* da coragem. O duelo de facas de “El camino de la costa” não se corporifica num ato redentor e no reconhecimento de uma linhagem honrosa. Ao contrário, o duelo saeriano encarna um ato inexplicável: o assassino não encontra nenhuma razão para a atitude irreversível e covarde, e continua a ser um homem só e prisioneiro. Para o marginal saeriano não há libertação, não há redenção, não há coragem ou lealdade, apenas a ausência de sentido.

Violência e política na história recente da Argentina

Após a leitura do conto, parece mais evidente a pergunta: por que a mudança no registro em “Invierno”? Por que se produz esse esvaziamento literário de uma tradição explorada pelo autor em suas ficções? Tal esvaziamento acentua-se e explica-se ao desenrolar da sessão, quando o ensaísta se dedica ao relato da história política recente do país. Neste momento, parece transladar-se a uma espécie de tribuna, de onde cartografa, a partir de uma posição política pré-estabelecida, as responsabilidades, omissões e vítimas do processo que culminou com a última ditadura militar.

Na opinião do autor, o legado peronista sobressai como um dos principais responsáveis pela catástrofe, por tornar-se o núcleo originário de correntes de extrema direita e de extrema esquerda totalmente inconciliáveis, e que já haviam iniciado um processo violento de enfrentamentos em meados dos anos 60³⁵⁵. A polaridade política originada a partir desse núcleo acentuou-se no início dos anos 70. Por um lado, assistiu-se à criação da AAA (Alianza Anticomunista Argentina), por López Rega, ainda durante o governo de Isabel Perón. Por outro, houve a radicalização dos grupos de esquerda, em particular dos *Montoneros*, cujas lideranças mais notórias, ainda segundo o ensaísta, desfrutavam da segurança do exílio enquanto assistiam ao massacre de milhares de jovens militantes enviados por eles a missões praticamente suicidas. A opinião pública, por fim, não seria menos responsável pela hecatombe, primeiro aplaudindo as façanhas guerrilheiras mais violentas, e depois apoiando decisivamente

³⁵⁵ *El río sin orillas*, p.182.

a instalação do regime autoritário³⁵⁶.

Nota-se que em toda a longa explanação desse processo, a interlocução do texto, nesse momento, não é mais estabelecida com um “leitor de literatura”, como anunciado no início do livro. Ao invés disso, um leitor que discute ideias políticas específicas do campo social argentino passa a ser incorporado simbolicamente. Mudam assim as estratégias de comunicação e o ensaísta insere-se em uma tradição específica do ensaio. Podemos recorrer à tríplice matriz do gênero que Walter Mignolo estabelece do ponto de vista da enunciação³⁵⁷: o ensaio configura-se como uma indagação hermenêutica, no caso de Montaigne; como uma reflexão filosófica formal, no caso de Locke e Bacon, ou como postulação assumidamente ideológica, em Voltaire. Em “Invierno” a vertente voltairiana, que poderia ser pensada com relação ao ensaio sarmientino no contexto argentino, assume claramente o primeiro plano.

O ensaísta não se mostra disposto a investigar os condicionantes históricos da emergência do peronismo, o que implicaria em analisar com mais vagar as diversas visões do fenômeno e o jogo de forças políticas em contextos específicos da história do país. Ao contrário disso, o peronismo é analisado como uma linha contínua que se inicia nos anos 40 e 50 e segue apenas por desdobramentos internos nos anos 60 e 70, até o presente da enunciação do ensaísta, já no governo Menem. Além disso, uma fala que almejasse mais do que a afirmação polêmica implicaria uma análise ampla dos debates sobre o desenvolvimento surgidos na América Latina, e mais especificamente na Argentina, a partir da inclusão de novos atores sociais na arena política a partir dos anos 40, dominada até então pelas correntes liberais ou pelas oligarquias tradicionais³⁵⁸. Sem atentar a essa conjuntura, fica difícil ir além de uma leitura ideológica do fenômeno peronista no país, que na fala do ensaísta parece sustentar-se apenas por uma combinação de demagogia e autoritarismo. Se estes elementos estão fortemente presentes no governo de Perón, tanto quanto estiveram no governo de Vargas, no Brasil, ainda assim são insuficientes para explicar a complexidade do fenômeno populista nestes países, como

³⁵⁶ Idem ibidem, p.186.

³⁵⁷ Aqui citado por WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. México: UNAM, 2006, p.246

³⁵⁸ Ainda que focado fundamentalmente na análise da formação do pensamento econômico brasileiro, Ricardo Bielschowsky traz um amplo panorama dos debates políticos e econômicos que opuseram liberais, desenvolvimentistas de diversas correntes e socialistas no Brasil e na América Latina, dos anos 30 aos 60, a respeito das possibilidades de superação do subdesenvolvimento e da pobreza no continente. Antes que circunscritos às cátedras universitárias, tais discussões são inseparáveis da vida política e da história latino-americana, expressando-se no diálogo e no enfrentamento mais ou menos acirrado entre diferentes grupos de interesse e com a participação dos movimentos sociais, tendo desdobramentos específicos em cada um dos países. BIELSCHOWSKY, R. *Pensamento econômico brasileiro – o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

atentaram análises clássicas sobre o tema³⁵⁹.

Além disso, na opinião do ensaísta em “Invierno”, o grau crescente de polarização política e os conflitos cada vez mais violentos na sociedade argentina nos anos 60 e 70 são atribuídos fundamentalmente à existência e à atuação do presidente deposto no exílio, o que é uma evidente simplificação do quadro de embates entre os agrupamentos políticos, os sindicatos e as forças armadas na Argentina após 1955³⁶⁰. Tal simplificação aponta para uma espécie de recurso retórico, a diatribe, pela qual o autor simula um oponente fictício a quem provoca incisivamente para dar maior clareza ao seu posicionamento anti-peronista.

A pergunta que se faz o ensaísta sobre como teria sido possível que o sonho razoável de uma classe média relativamente pacífica se transformasse no pior dos pesadelos, parece reforçar essa estratégia retórica, já que a própria questão entra em desacordo com a imagem de uma história extremamente conflituosa trabalhada na primeira parte de “Invierno”.

Assim, se ao longo dos capítulos anteriores viemos ressaltando em *El río sin orillas* a escrita de um texto que se volta constantemente sobre si mesmo, assinalando a resistência que o real e o passado oferecem à sua apreensão, agora, sobretudo nesse momento de “Invierno”, o autor abre mão de explorar os limites da linguagem para transitar mais livremente no corpo a corpo do argumento: retira o vidro esmerilhado de sua prosa. Tomando emprestada a imagem de Martínez Estrada em *Radiografía de la pampa*, é como se o ensaísta largasse o florete, cujo manuseio evidencia a resistência e o atrito da lâmina com o ar, e se apossasse do *cuchillo*, que parece não oferecer nenhuma oposição ao impulso que o conduz: “El lance del cuchillo como exhibición carece de sentido (no es un espectáculo: es una intimidad), mientras que en el juego

³⁵⁹ Refiro-me às obras de Octávio Ianni e de Francisco de Oliveira que, no caso brasileiro, passaram a questionar a ideia de “passividade das massas”. Na visão desses autores, para além do forte componente de manipulação, o populismo encarnou uma aliança provisória do Estado com os trabalhadores, os quais alcançaram a satisfação de demandas até então ignoradas na política tradicional. IANNI, Octávio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. WEFFORT, Francisco C. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

³⁶⁰ Marcelo Cavarozzi traça um amplo quadro das dificuldades de rearticulação de uma comunidade política nacional após 1955 (cindida pelas controvérsias quanto à progressiva integração ou completa erradicação do peronismo e quanto aos diferentes modelos sócio-econômicos a serem implementados). Em meio a tais debates, a partir do início dos anos 60 ficou cada vez mais pronunciada a tendência de apoio de setores liberais e de segmentos da burguesia nacional à instalação de regimes não democráticos. De outro lado, nesse mesmo período evidenciou-se com força a pouca predisposição de diversos setores sindicais em contribuir com a estabilidade de governos que continuavam a proscrever o peronismo da legalidade política. Em meio a esse quadro conflituoso, soma-se a progressiva centralidade que as forças militares passam a auferir-se como fiel da balança, sobretudo a partir da queda de Arturo Frondizi, em 1962, passando pelo governo de Onganía, em 1966, até a eclosão do golpe de 1976. CAVAROZZI, Marcelo. *Autoritarismo y democracia (1955-1996) – la transición del Estado al mercado en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

de la espada y del florete, la exhibición es el verdadero fin”³⁶¹.

Isso não se explica apenas pelo tema. Em princípio, poderíamos pensar que a política e a discussão sobre a história recente do país poderiam ser menos propícios ao registro literário na obra de Saer. No entanto, na ficção do autor, esse mesmo período da história argentina recebeu outro tratamento: a questão política se evidencia não por um discurso e uma opinião que se comunica, mas a partir dos conflitos e das múltiplas visões que a constituem. Para explorar esse contraste, proponho a leitura do argumento “Me llamo Pichón Garay”³⁶², de *La Mayor*, que permito-me citar na íntegra:

Me llamo Pichón Garay. Vivo en París desde hace cinco años (Minerve Hotel, 13, rue de Ecoles, 5ème). El año pasado, en el mes de julio, Carlos Tomatis pasó a visitarme. Estaba más gordo que nunca, ochenta y cinco kilos, calculo, fumaba cigarros, como viene haciéndolo desde hace siete u ocho años, y nos quedamos charlando en mi pieza, sentados frente a la ventana abierta con las luces apagadas, hasta que amaneció. Todavía recuerdo el ruido complejo y rítmico de su respiración que se entrecortaba en la penumbra cuando la temperatura del diálogo empezaba a subir.

Dos o tres días después se fue a Londres, dejándome inmerso en una atmósfera de recuerdos medios podridos, medios renacidos, medios muertos. Algo había en esa telaraña de recuerdos que recordaba el organismo vivo, el cachorro moribundo que se sacude un poco, todavía caliente, cuando uno lo toca despacio, para ver qué pasa, con la punta de un palo o con el dedo. Después la cosa dejó de fluir y el animal quedó rígido, muerto, hecho exclusivamente de aristas y cartílagos.

Me llamo, digo, Pichón Garay. *Es un decir.*

Neste texto breve o narrador em primeira pessoa, Pichón Garay, lembra a visita do amigo em seu apartamento em Paris. Há um clima definitivamente muito diferente ao do telefonema amistoso que se desenrola, em *En Línea*, entre os mesmos personagens, anos depois. Mas não sabemos o que discutiram ao longo desses dois ou três dias da visita e muito menos o que provocou em certos momentos “o aumento da temperatura” do diálogo. O narrador eludi o teor da conversa, a qual é recoberta pelo registro da respiração entrecortada do amigo, tal como recordada por ele. A descrição das lembranças “meio podres”, que se sacodem como “cachorro morto” ainda após um ano na memória do narrador, sugere nada mais que uma atmosfera. O encontro entre os amigos e as marcas que esse encontro deixa na memória são vistos assim sob a ótica desconfiada da possibilidade de representá-lo, e sob a dúvida mais profunda, anunciada nas duas últimas frases do breve argumento, de que essa memória instável

³⁶¹ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, op.cit. p.34.

³⁶² In: *Cuentos Completos*, op.cit., p.199.

possa sustentar a identidade de um sujeito.

Ainda que sobre esse terreno movediço e fragmentário da memória subjetiva, no entanto, uma narrativa vai se construindo a partir das projeções que esse argumento receberá de outros relatos, como o romance *La pesquisa*, que acompanha uma reaproximação de Tomatis e Pichón. Os motivos do afastamento nunca serão completamente elucidados, mas diferenças quanto à permanência de Pichón em Paris após o desaparecimento do irmão, Gato Garay, aparecem na origem do intervalo que se interpôs entre os amigos durante muitos anos, sem que seja possível reduzir essa diferença a erros e acertos de um ou de outro lado, ou sem que seja possível esclarecê-las de todo, já que as opções de cada um são sugeridas por diálogos entrecortados, flashes de pensamento, lembranças, ou sob o olhar de outro personagem mais jovem, que não esconde a admiração que sente por ambos. O leitor dessa saga não pode permanecer assim confortável no transcurso contínuo e linear de uma narrativa política de causas e efeitos e defronta-se com uma linguagem sempre refratária e desafiadora, impossível de ser reduzida a dicotomias, mesmo quando as vozes estão claramente inscritas em um campo comum de resistência ao terror dos anos de chumbo.

Assim, no núcleo ficcional que reúne os principais personagens da saga saeriana, a história argentina não é apenas um contexto completo e já dado, e nem um pano de fundo autônomo que simplesmente ambienta as histórias. Tampouco é matéria obstruída, à qual se chegaria por intermédio de uma leitura alegórica que a trouxesse à luz, ainda que seja possível essa leitura. De todo modo, como outros elementos que compõem o inacessível real, a política é captada por meio da experiência subjetiva e fragmentária dos personagens e, portanto, arredia à sua apreensão pela linguagem ou à sua redução a estereótipos discursivos. Nesse sentido, o que escreve Saer sobre *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia, valeria igualmente para suas ficções do período:

bajo el terror, lo real y lo ficticio, lo histórico y lo narrativo, lo político y lo policial, se entremezclan y se confunden, y la novela abunda en medias palabras y en recelos, en sospechas y en ironías, en esperas inciertas y en misterios no resueltos. Y es esa ambigüedad que sigue vibrando por debajo de la reflexión lo que, justamente, la justifica (...) como novela³⁶³.

Ángel Leto, amigo de Tomatis e Horacio Barco, é também um personagem que permite investigar mais a fundo a dimensão política dos relatos ficcionais de Saer. Em *Glosa*³⁶⁴, Leto

³⁶³ SAER. Historia y novela, política y policía In: *Trabajos*, op.cit p.146.

³⁶⁴ SAER. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.

protagoniza com o Matemático a caminhada de vinte e uma quadras por Santa Fe, durante a qual buscam juntos reconstruir, por meio de diversas versões, um evento ocorrido na casa de Washington Noriega ao qual nenhum dos dois esteve presente. Ao longo da caminhada, por meio de movimentos regressivos e progressivos no tempo conduzidos pelo narrador, podemos compor parcialmente a trajetória de Leto: a decisão súbita que o fez saltar do ônibus a caminho do trabalho e encontrar-se casualmente com o Matemático, os problemas familiares que o atormentavam desde muito antes e em especial naquela manhã, e a prolepse por meio da qual o narrador apresenta o momento culminante em que, muitos anos depois, Leto se suicidará com uma pastilha de cianureto durante o cerco de agentes militares que o surpreenderam no cumprimento de uma ação de guerrilha. É esse mesmo personagem que durante a caminhada não mede esforços para que o Matemático, visivelmente perturbado com a possibilidade de sujar as calças brancas, passe incólume por entre dois carros. Uma sutileza que pretende passar despercebida, a fim de não constranger o amigo, gentileza espontânea e comovente, que contrasta com o destino trágico e solitário do personagem anunciado poucas páginas depois³⁶⁵.

Leto é um personagem complexo, que em *La vuelta completa* é um intelectual jovem, desempregado, leitor de Baudelaire, Conrad e Sartre, de formação católica, com simpatias ao socialismo e cujas escolhas rumo à radicalização política acompanhamos por saltos em “Amigos” e *Glosa*. Em “Amigos”³⁶⁶, Leto encontra-se no apartamento de Tomatis, que estava em viagem, às vésperas do dia em que deveria matar um homem a mando da organização da qual fazia parte. Ele pensa no assassinato que estava por cometer e no significado da morte, reflexões que contrastam com a descrição do ambiente agradável do interior do apartamento, onde folheava um original deixado pelo amigo. Em um misto de frieza e ceticismo, talvez, Leto não parece ter muitas dúvidas quanto à retidão de sua missão, mas sim quanto à sua eficácia: ainda que o indivíduo estivesse morto no dia seguinte, persistiria sempre a marca indelével pela qual sua presença continuaria inscrita na memória de outros. As reflexões do personagem nessa situação extrema, portanto, parecem criar uma dissonância com outros relatos nos quais a realidade se desestabiliza pela fugacidade atribuída à presença material das coisas, apenas captadas pela memória e rapidamente esquecidas. É bastante difícil atribuir a Leto a sombra de um arrependimento, ainda que suas perguntas pareçam corroer por dentro as certezas que o impulsionam em sua atividade clandestina, sem que o impeçam de cumpri-la.

³⁶⁵ Idem ibidem, p.176.

³⁶⁶ In: *Cuentos completos*, op.cit. p. 190-192.

Importante dizer que “Amigos” foi publicado na coletânea de argumentos de *La mayor* escritos entre 1969 e 1975, e que constrói o personagem no momento de radicalização de um segmento da esquerda, anterior ao golpe de 1976. Não é possível encontrar em nenhum dos diversos fragmentos em que Leto aparece ao longo da saga uma explicação clara para a opção limite que veio a assumir. Os motivos que o levam a aderir à luta armada e ao isolamento permanecem envoltos em enigma, meias palavras, silêncios, como nesse trecho de “Amigos”: “Barco lo había encontrado en la cocina de sua casa, en otro amanecer lluvioso, y sin indiscreción ni sorpresa, aunque habían pasado ocho años desde la última vez que se habían visto, le dio las llaves”³⁶⁷. Como entre Pichón e Tomatis, também nesse caso se evidencia elipticamente um distanciamento entre os personagens, distância que se abre por visões de mundo e trajetórias distintas, que não podem ser assimiladas uma a outra. A política aparece novamente como terreno de uma disputa conflitiva de sentidos, impossível de ser estabilizada em uma leitura apaziguadora³⁶⁸. O não-dito entre Leto e Barco mantém ecoando, sem que se resolvam, diversas das questões sobre as quais se pensou a política na época, inclusive a respeito da legitimidade ou ilegitimidade da luta armada como opção no horizonte político-ideológico de então. A opção insondável dos personagens e a impossibilidade de consensos dão lugar assim, na ficção, à investigação sobre os laços que podem atar a trajetória de uma vida – as relações que estabelece com os outros, a ética que a orienta, suas contradições, seu desespero – à contingência histórica que a enlaça. Segundo Florencia Abate:

Saer capta la historia y la política en la inmediatez de las pulsiones, muestra sus efectos en la vida de los individuos. No se trata de explorar los acontecimientos salientes, no se retoman las líneas centrales; se indaga en la sustancia de esos hilos delicados que conforman, en cualquier momento histórico, un fragmento de la trama que forjan los modos subjetivos en que se experimenta una realidad social³⁶⁹.

Evidencia-se assim a forma como o autor procura trabalhar os nexos entre estética e política em sua própria obra, de modo que um polo tensione o outro permanentemente. O conflito que se estabelece na relação entre a linguagem e as coisas que constituem a força de sua literatura é também o que em sua ficção sempre impediu a conversão da política em dogma. Essa opção estética não é tão óbvia, se chamamos a atenção para o horizonte de possibilidades

³⁶⁷ Idem ibidem, p. 190.

³⁶⁸ DALMARONI y MERBILHÁA, op.cit., p.341.

³⁶⁹ ABBATE, Florencia. La historia en las ficciones de Saer. In: SAER. Glosa / El entenado – edición crítica, op.cit., p.674.

que se apresentava aos escritores de esquerda de sua geração, que começaram a publicar seus primeiros textos em meados dos anos 60, como é o caso de Saer.

Ao fazer um balanço retrospectivo das posturas assumidas pela crítica literária argentina de esquerda dos anos 60, Maria Teresa Gramuglio³⁷⁰ mostra como nessa época as discussões eram pautadas majoritariamente por temas mobilizados pela teoria marxista. Nesse contexto, a relação entre literatura e política era concebida a partir de sua forma mais extrema, isto é, apostando na absorção da prática estética pela função política. Para o conjunto de críticos dos quais a autora fazia parte, a concepção de vanguarda estética estava então atrelada à ideia de vanguarda política, reunidas ambas sob a aspiração comum de transformação social, da qual *Operación Massacre*, de 1957, texto denúncia de Rodolfo Walsh, era o exemplo por excelência. Essa postura, segundo a autora, não encobria certa esquizofrenia do grupo, pois essa exigência convivia simultaneamente com a valorização de experiências artísticas que dificilmente se enquadrariam nos mesmos parâmetros³⁷¹.

O depoimento de Gramuglio, ainda que do ponto de vista da crítica literária e não especificamente dos escritores, mostra a difícil equação que se apresentava aos intelectuais dedicados às letras naquele momento. Para Saer e para muitos jovens escritores de sua geração, segundo palavras do próprio autor, o contato com as proposições estéticas de Adorno apontou um caminho a partir do qual foi possível articular uma concepção mais complexa de arte, sem cair nas simplificações habituais de boa parte dos teóricos marxistas e sem sacrificar, por outro lado, os problemas sociais que se discutiam então. Ainda segundo Saer, essa descoberta tornou possível ao mesmo tempo entrar em contato com um repertório de autores que não apareciam nos estudos marxistas clássicos (como Beckett e Kafka) e, ao mesmo tempo, resgatar Borges (além de Arlt) ao cânon literário de seu grupo de interlocutores em Santa Fe³⁷². Sabemos que além das leituras de Adorno, Saer dialogou ainda com outros autores (Sartre, Barthes) que lhe permitiram construir um caminho próprio de busca a respeito das relações entre política e literatura em sua ficção. Desse modo, desde a publicação de suas primeiras obras, já se nota o predomínio de procedimentos que recusam a transparência também em relação às questões e à história política do país, e que acabam por constituir narrativas elusivas e complexas³⁷³.

³⁷⁰ GRAMUGLIO, María Teresa. Estética y política. In: *Punto de Vista*, 26 de abril de 1986.

³⁷¹ Idem ibidem, p.3

³⁷² SAER. Entrevista em Princeton, apud RIERA, op.cit. p.140. O autor refere-se sobretudo aos ensaios “Palestra sobre lírica e sociedade” e “Sinais de pontuação” de *Notas de Literatura I*.

³⁷³ *Nadie nada nunca*, publicado em 1980, durante a plena vigência da ditadura seria talvez o exemplo mais evidente.

Se tal discussão esteve na ordem do dia ao longo dos anos 60, ela sofrerá um novo giro e se aprofundará com a deflagração dos sucessivos golpes militares no continente e, mais especificamente na Argentina. Como mostra Paloma Vidal, na situação de esgarçamento dos vínculos sociais sob a ameaça do horror, muitos escritores passaram a ver na literatura um instrumento de reorganização de consensos: “como se a literatura tivesse o poder de tapar as faltas, alguns relatos fecham-se em torno de identidades subjetivas e políticas, produzindo e reproduzindo uma coesão artificial onde dominam divisões, buscando recuperar uma unidade perdida”³⁷⁴. Outros escritores, ao contrário, mergulham nas fraturas do presente sem cederem ao maniqueísmo e à instrumentalização da linguagem, elaborando a resistência e a sublevação no interior da própria palavra. Segundo Nelly Richard, no outro lado de uma concepção de arte heroica e monumental:

havia novas construções de obra que não quiseram somente responder à contingência figurativa do “não” (Não à ditadura) mas, além disso, atravessar com sua reivindicação todo o regime de discursividade que tinha convertido a rigidez dicotômica do sim e do não em um reduto carcerário³⁷⁵.

Ainda que a autora refira-se especificamente ao contexto cultural chileno, trata-se de um debate muito importante na literatura latino-americana de todo o período, e ao qual já me referi rapidamente no capítulo 1. Se Saer optou claramente por explorar em sua literatura o segundo caminho, podemos retomar os objetivos que norteiam esse capítulo e nos perguntar novamente pela especificidade da discussão política do período recente em *El río sin orillas*.

Em “Invierno” há uma ruptura com a margem de autonomia literária que o ensaísta havia se reservado desde o início do livro. A essas alturas, já está claro que os temas da política e da ditadura militar não explicam *per se* essa mudança de registro, já que em suas narrativas o escritor os enfrentou com os recursos da ficção, dialogando nesse sentido com toda a tradição da literatura moderna, que teve de lidar incessantemente ao longo do século XX com o problema de narrar a violência e o horror. Mas, enquanto a literatura de Saer se alimenta do que resiste a ser recordado, afirmado ou concluído, em “Invierno”, ao contrário, o autor busca a edificação de sentido a partir da expressão peremptória de sua opinião, no contexto dos debates sobre a construção da memória do período precedente.

Na composição dessa memória dos anos de chumbo, que tem a função de refletir sobre o que esteve obstruído ao longo dos anos da repressão, o núcleo fundamental do relato será a

³⁷⁴ VIDAL, Paloma. *A história em seus restos – literatura e exílio no cone sul*. São Paulo: Annablume, 2004, p.37.

³⁷⁵ RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas – arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.56.

análise da atuação dos militares (o extermínio planejado do período; a apuração impressionante do número de mortos e desaparecidos; as táticas sistemáticas de tortura e de difusão do medo; o apoio financeiro e ideológico norte-americano), a partir de dados que o ensaísta empresta de relatórios de apuração, de declarações governamentais tornadas públicas, de depoimentos de vítimas e de sua interpretação das informações sobre o período (como a leitura dos pseudônimos utilizados pelos torturadores).

Trata-se de não esquecer o que ameaçava ser esquecido pelos acordos do período da transição. Vale lembrar que após o julgamento das Juntas Militares, em 1985, a apuração das responsabilidades pelo terrorismo de Estado fôra bloqueada pelas leis de *Punto Final* e de *Obediencia Debida*, durante o governo de Raúl Alfonsín, e que quando da publicação de *El río sin orillas* fazia apenas um ano que os militares haviam sido beneficiados pelo indulto concedido por Carlos Menen, em 1990.

Contudo, apesar de participar desse trabalho coletivo de elaboração social do luto, o autor assinala regiões de conflito no que poderia parecer um espaço de integração e unanimidade no contexto pós-ditadura. O ensaísta aproveita a porosidade das fronteiras do ensaio para se expor na *ágora*, incorporando textualmente e tomando posição em um debate que se dava publicamente “fora” do texto, a saber, o legado peronista na Argentina. Disposto ao conflito, aborda temas polêmicos, quando ainda se discutiam as possibilidades de reconstrução de uma nação esfacelada pela violência ainda recente e quando se travavam disputas efetivas no campo da justiça e da reparação.

Assinalo, por exemplo, a seguinte passagem sobre o poeta santafesino Paco Urondo:

el poeta Francisco Urondo, por ejemplo, uno de mis más viejos amigos, siguió siéndolo después de hacerse Montonero y entrar en la clandestinidad, y nunca dejábamos de vernos cuando pasaba por París; conociéndolo desde mediados de los años cincuenta, de la época en que tomando un vino jovial, discutíamos sobre Char, sobre Juan L. Ortiz, Apollinaire o Drummond de Andrade, en las orillas del río Paraná, todavía hoy, quince años después de su muerte, me intriga a menudo, perplejo, no sobre sus motivaciones, que le pertenecían íntimamente, sino sobre sus posibilidades de dialogar con esa masa obtusa de instinto de muerte, de oportunismo y de megalomanía que eran los dirigentes Montoneros³⁷⁶. (p.186)

O que permanece como motivo íntimo e incompreensível e os possíveis dilemas da

³⁷⁶ *El río sin orillas*, p.146. Veja-se o depoimento de outros intelectuais a respeito de Francisco Urondo. http://www.agenciawalsh.org/aw/index.php?option=com_content&view=article&id=4837:no-todo-es-verso&catid=93:no-todo-es-verso&Itemid=113.

adesão do poeta à luta armada não chega a mobilizar a escrita, que se orienta à condenação explícita das lideranças montoneras. Como efeito, despida das questões de um tempo desesperado, paira implicitamente sobre a escolha de Urondo a incômoda sugestão de ingenuidade ou de equívoco histórico. Os silêncios entre amigos, as meias palavras e as tensões pouco esclarecidas entre as personagens que permanecem pulsando na ficção, não tem espaço para emergir no ensaio e acabam sendo recobertos pela opinião do ensaísta. O gesto mais forte é assim a comunicação de um juízo a respeito da radicalização de alguns grupos, desde meados dos anos 60 e na primeira metade dos 70.

De qualquer forma, vê-se a recusa pelo ensaísta de um “nós” unificado e essencializado como nação, lugar de enunciação desenhado em muitos relatos de memória do pós-ditadura, que alimentaram a imagem de um consenso artificial apenas interrompido pelo golpe e à espera de um desenlace redentor no presente. A imagem de uma Argentina vítima e unida, portanto, cede no ensaio ante a lembrança dos desacordos e da aquiescência muda que tornou possível o desastre³⁷⁷. Por meio dessa voz destemperada, que contrasta com os demais capítulos de *El río sin orillas*, o ensaísta evidencia e participa das disputas simbólicas em torno à narrativa da memória na esfera pública argentina, reiterando a necessidade de um debate que se sobreponha à tendência solenizante do passado.

Podemos nos perguntar claramente se com esse gesto o texto não se aproxima incomodamente das teorias que igualam as responsabilidades entre os crimes de Estado e a ação das guerrilhas, bidemonização que permitiu que se acionasse o botão do ponto final. Creio que essa questão não poderia ser respondida em abstrato, e sim a partir de uma análise que mostrasse a historicidade do processo de construção da memória no país. É bastante provável que, se publicado alguns anos antes, a manifestação explícita das discordâncias no campo da oposição ficassem interditas na textura do ensaio, como outros relatos e testemunhos sobre a ditadura que se produziram nos anos 80. María Sonderéguer mostra como nesse período o repúdio ao terrorismo estatal bloqueou com os relatos do horror qualquer outra narrativa sobre a experiência política da primeira metade dos anos 70³⁷⁸. Em meados dos anos 90, contudo, o repúdio unificado que prevaleceu até então passa a diversificar-se internamente. A autora cita

³⁷⁷ Veja-se VIDAL, Paloma. Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura. *Alea*, v.8, nº2, jul.-dez, 2006, p. 249-261. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/alea/v8n2/06.pdf>. Acesso em 10 de agosto de 2012.

³⁷⁸ SONDERÉGUER, María. Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria. In: *observatorio memoria y praxis social en derechos humanos* / Universidad Nacional de Quilmes. Iberoamericana n.1 (segunda etapa) América Latina-España-Portugal. Madrid, 2001. Disponível em: <http://www.observatoriomemoria.unq.edu.ar/publicaciones/iberoamericana.pdf>, p.12-3 Acesso em: 30 de julho de 2012.

como evidência duas importantes coletâneas de ensaio publicadas em 1997: o dossiê “Memoria y terror en la Argentina 1976-1996” da revista *Confines*, sob direção de Nicolás Casullo e o exemplar de agosto de 1997 da *Punto de Vista*, sob direção de Beatriz Sarlo, com o dossiê “Cuando la política era joven: Eva Perón, años setenta, democracia, populismo”. Os títulos dos dossiês sinalizam de antemão a diferença de perspectiva das publicações, conforme adverte Sonderéguer. Ainda assim, predomina em ambas a preocupação e o compromisso de “situarnos de cara ante nuestra responsabilidad”, buscando fazer do passado o palco de discussões políticas que podem voltar-se novamente ao presente³⁷⁹.

Nesse sentido, *El río sin orillas* poderia ser visto como uma antecipação a esse giro. Ainda que de uma posição política bastante definida, que não almeja nenhum consenso, o ensaísta opõem-se à paralisia de uma reiteração melancólica e de uma memória sacralizada e estéril. Afinal, se a rememoração do passado passar por cima da dificuldade de narrar o conflito e as vozes múltiplas em desacordo que o constituem, corre-se o risco de “recair na ineficácia dos bons sentimentos ou, pior ainda, numa espécie de celebração vazia rapidamente confiscada pela história oficial”³⁸⁰ ou pela indústria cultural da lembrança³⁸¹.

Em suma, se o gênero ensaístico pode oscilar entre o interior do texto (sua autonomia) e as exigências exteriores da sociedade, em “Invierno” o texto se desloca claramente para seu exterior, participando das disputas simbólicas em torno à composição da memória do período. Seria incorreto dizer que há no ensaio um apagamento das vozes e do conflito que há na ficção. Mais interessante é pensar que, no caso do ensaio, é possível promover o diálogo entre essa voz polêmica do ensaísta e as vozes que com ela confluem ou se chocam no exterior do texto. “Invierno” permanece assim como um registro que não entra em síntese com o tecido poético do restante do livro, e que também constitui uma das singularidades de *El río sin orillas*.

³⁷⁹ Idem ibidem, p.15. Miguel Dalmaroni coordenou uma pesquisa sobre o “retorno aos setenta” no debate crítico e na literatura em meados dos anos 90, o que evidencia ainda mais a importância destas discussões na história cultural argentina recente. A pesquisa objetivou definir um *corpus* de ficções literárias e de revistas que põe em foco as relações entre estética e política, mas também de testemunhos narrativos, como a trilogia *La voluntad*, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, sobre os Montoneros, publicada em 1998. Ao comentar a *Punto de Vista* de agosto de 1997, Dalmaroni afirma que a exigência de uma releitura racional do passado, presente nos artigos do dossiê, parece renunciar ao projeto que a mesma revista difundiu nos anos da ditadura, quando valorizava a ficção, a imaginação e o relato como formas importantes de conhecimento histórico, que desestabilizavam o que se apresentava hegemonicamente como o discurso da racionalidade. DALMARONI, Miguel. El deseo, el relato, el juicio. In: *Tramas, para leer la literatura argentina*. Córdoba: Centro de Investigaciones Literarias y Sociales, 1999, p.35-42. Esse comentário também ajuda a entender em parte o desconforto do capítulo “Invierno” que venho assinalando até agora.

³⁸⁰ afirma Gagnebin sobre a rememoração em Walter Benjamin. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.54.

³⁸¹ A mesma autora, sobre a advertência de Adorno. Após Auschwitz, p. 79. Ver também O que significa elaborar o passado? In: op.cit. p.105.

Passados mais de vinte anos da publicação de *El río sin orillas* essas questões continuam relevantes, e tem desdobramentos distintos à luz dos processos específicos de elaboração de memória, e de promoção da justiça e da reparação em cada um dos países do continente atingidos pelas experiências traumáticas das ditaduras ou de guerras civis. Para ficar apenas com um contraponto evidente, se no Brasil predominou uma eficiente máquina de esquecimento que somente agora parece ceder mais claramente às demandas de parte da sociedade contra a “anistia branca” que caracterizou nosso processo de redemocratização, na Argentina, ao contrário, viabilizou-se a anulação das leis contra a impunidade e o início dos juízos que levaram à prisão muitos dos responsáveis diretos pelos crimes perpetrados pelo Estado. Além disso, inúmeras organizações sociais e o próprio Estado têm promovido a construção de museus, centros de memória, manifestações, publicações de testemunhos e documentários em um volume notável, o que também traz questões, já que os desafios da lembrança não são menores que os do esquecimento e que o luto se estabelece a partir de uma delicada relação entre ambos.

É somente após o debate político promovido em “Invierno” que o ensaísta conduzirá em “Primavera” nova reviravolta no registro, fazendo atravessar novamente sua prosa pelo vidro esmerilhado da poesia. Essa mudança é explicitada quando o ensaísta refuta com o próprio Adorno a ideia adorniana da impossibilidade da poesia após a catástrofe: “¿es posible escribir poesía, es decir, aceptar la vida, después de Auschwitz? Sin la menor duda, la respuesta es mil veces sí”³⁸². O ensaio então será conduzido por sucessivos mergulhos no presente, quando o ensaísta abandona a voz do polemista e parece entregar-se às sensações raras de coincidência com o mundo, a partir de sua zona e da literatura que a imortalizou.

³⁸² *El río sin orillas*, p.207

CAPÍTULO 6

MAR DE ÁGUA, MAR DE TERRA –

EL RÍO SIN ORILLAS COMO EXPANSÃO DA ZONA SAERIANA

*Mas que coisa é homem,
que há sob o nome:
uma geografia?*

Carlos Drummond de Andrade

*ser adulto significa justamente haber llegado a entender que no es en la tierra natal
donde se ha nacido, sino en un lugar más grande, más neutro, ni amigo ni enemigo,
desconocido, al que nadie podría llamar suyo y que no estimula el afecto sino la
extrañeza.*

Juan José Saer

*o barco diminuindo e diminuindo até de todo não mais parecer rastejar, mas sim pairar
estático no crepúsculo vaporoso e imaterial, dissolvendo-se em nada como uma bolota
de lama flamante.*

William Faulkner

Espaço e literatura

A análise do capítulo “Invierno” de *El río sin orillas*, realizada na sessão anterior, nos levou a assinalar uma mudança acentuada na voz e nas estratégias de comunicação assumidas pelo ensaísta, evidenciando um lugar de enunciação marcadamente ideológico na condução do texto. No presente capítulo, proponho que possamos concluir nossa leitura do livro resgatando de outra perspectiva a voz afetiva e poética que predomina em todo o percurso e, sobretudo, no ponto de chegada do ensaísta. Para isso, o foco da leitura agora recai sobre o problema da criação de um espaço, de um lugar, talvez o traço mais central da poética do autor, conforme adiantamos na introdução deste trabalho.

Segundo o crítico espanhol Ricardo Gullón, a categoria do espaço em literatura, e sobretudo no romance, foi tradicionalmente preterido pela crítica: durante muito tempo o romance foi pensado fundamentalmente como um objeto temporal, ou seja como uma sucessão

ou sequência de acontecimentos no tempo³⁸³.

Para José Luiz Fiorin, a menor atenção à espacialização poderia ser atribuída não apenas a questões peculiares à narrativa, mas a uma dissimetria inscrita na estrutura das línguas, cujas razões mais profundas não se conhecem tão bem: é possível que eu conte uma história sem necessariamente contar o lugar onde ela se passa (mais ou menos distante de mim); por outro lado, é quase impossível contar essa história sem situá-la no tempo em relação ao ato narrativo, pois é preciso eleger entre contá-la no presente, no passado ou no futuro. Com algumas exceções, ainda segundo esse autor, o lugar narrativo em muitos relatos não é propriamente pertinente. Sabe-se onde Proust escreveu *À la recherche*, mas ignora-se exatamente onde o narrador produziu a narrativa de sua vida. Quando a narrativa se ocupa do espaço, o que está em jogo é menos uma sintaxe espacial do que uma ambientação. O que importa para a significação narrativa nesse caso é saber qual a distância temporal que existe da primeira a última cena e, fundamentalmente, as transformações que registram um ritmo e a passagem do tempo³⁸⁴.

Apesar dessa prerrogativa do tempo na narrativa, há estudos críticos que pelo menos desde os anos 1940 começaram a atentar-se para o fato de que, na esteira de alguns procedimentos conquistados previamente pela poesia, o romance moderno parecia superar seu condicionamento temporal e passava a *espacializar-se*, buscando explorar por meio de novos procedimentos a experiência espacial que se produz por meio da linguagem³⁸⁵.

Essa experiência do espaço na linguagem pode ser trabalhada sob múltiplos aspectos. Do ponto de vista temático; do ponto de vista dos procedimentos narrativos que podem criar uma percepção, ainda que imperfeita, do espaço; do ponto de vista do espaço verbal que reúne a escrita e a leitura, tornando possível a instauração do espaço da ficção.

Poderia-se falar ainda da interdependência entre as categorias de espaço e tempo. Já se apontou que o espaço parece carecer de elementos para ser captado pela consciência fora do tempo. São as memórias e esperanças que o animam que permitem que ele seja sentido como uma realidade cuja consistência varia segundo quem a observa. O romancista seria aquele portanto que qualifica e dá consistência a um espaço em si mesmo inconsistente, manejando as

³⁸³ GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1980, p.12.

³⁸⁴ FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2010, p.259.

³⁸⁵ Os estudos do teórico norte-americano Joseph Frank serão pioneiros no sentido de aprimorar a leitura dos procedimentos e das formas de construção do romance que poderiam ser qualificados de espaciais, aos quais se seguiriam os célebres estudos da poética do espaço de Bachelard. GULLÓN, op.cit, p.12. BORGES FILHO, Oziris. Apresentação. In: BORGES FILHO, Oziris & BARBOSA, Sidney (orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Editora Claraluz, 2009, p. 4.

coordenadas de espaço e tempo na narrativa³⁸⁶.

Toda a obra de Saer poderia ser lida à luz desse gesto de criação de um espaço, a *zona* e seus arredores, e do tempo que nela flui: uma saga narrativa definida espacialmente³⁸⁷. Nesse sentido *El río sin orillas*, participa do projeto mais amplo de configuração da geografia imaginária de Saer. Pretendo, portanto, percorrer algumas paisagens desenhadas em *El río sin orillas* procurando evidenciar a construção desse imaginário territorial, não apenas enquanto tema, mas sobretudo da forma espacial que assume a literatura de Saer e das relações entre o espaço representado na obra e o espaço da leitura. A leitura do conto “La tardecita” permite explorar a ideia da dilatação do *lugar* que se produz no espaço literário, por meio de um círculo que reúne leitores e escritores de diferentes tempos e lugares no tecido do conto.

A exploração da questão espacial convida ainda a novas aproximações de *El río sin orillas* com a tradição do ensaísmo argentino. Como no primeiro capítulo, essa aproximação permite visualizar novo gesto de filiação e ruptura do autor em relação a uma tradição, agora por meio da imaginação territorial tão presente nos ensaios clássicos de interpretação da Argentina.

A configuração da *zona* como espaço narrativo

Em “Discusión sobre el término Zona”³⁸⁸, breve argumento de *La Mayor*, Lalo Lescano e Pichón Garay conversam na varanda de madeira do restaurante “El dorado”, localizado no caminho da costa, do outro lado da ponte pênsil. Sob a varanda estende-se o barranco íngreme, que termina no rio. Na margem oposta, enxergam-se as casas de “fachadas frágeis”, características dessa parte da cidade. É uma tarde quente do verão de 1967. Apesar de faltarem ainda alguns meses para a já sabida partida de Pichón à Europa, os personagens fazem um almoço de despedida - peixe assado embrulhado em papel jornal.

Toda essa cena inicial é descrita como se se tratasse das primeiras orientações de um texto dramatúrgico (lugar; época; temperatura; protagonistas; circunstância), ou como se se tratasse do esboço de um relato que estivesse ainda por ser escrito. Após a introdução, o narrador assume em voz indireta o diálogo entre os personagens. Olhando para o rio, Pichón afirma que sentiria saudades e que “un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona”

³⁸⁶ GULLÓN, op.cit., p.4.

³⁸⁷ PIGLIA, Ricardo. In: PIGLIA & SAER. Diálogos. Op.cit, p.39.

³⁸⁸ SAER. *Cuentos completos*, op.cit, p.184-185.

(p.184). Lalo contesta longamente dizendo que simplesmente as regiões não existem, ou, pelo menos, que é muito difícil delimitá-las. Qual seria o limite entre a costa e a pampa gringa, por exemplo? Ou ainda, onde termina o centro da cidade e onde começam as áreas suburbanas? Após longa argumentação, que avança por uma sucessão de questionamentos dessa ordem, o narrador conclui enfim o pensamento de Lalo: “Por lo tanto, no hay zonas. No entiendo, termina Lescano, cómo se puede ser fiel a una región, si no hay regiones”(p.185). O conto, ou o argumento, é concluído de modo um tanto desconcertante. Se a narração da fala de Lalo Lescano estendeu-se por toda uma página, esperaria-se uma contra-argumentação que a equilibrasse. No entanto, sabe-se apenas que Pichón replica “No comparto”.

O leitor pode ser tentado a estender o diálogo, e poderia responder a Lescano que todos os exemplos aos quais ele mesmo recorre estão circunscritos à sua zona (a cidade, o subúrbio, os caminhos, a costa e a pampa gringa). Ao mesmo tempo, seria difícil não dar razão ao personagem, na medida em que toda definição espacial não existe senão como abstração, como imaginação: o espaço só existe a partir da visão que o esquadrinha, do pensamento que o constitui, das palavras que o descrevem, das pessoas que o ocupam e que nele vivem.

Ao desenhar no interior da própria fala do personagem que nega a existência de uma região os contornos da cartografia imaginária de sua *zona*, Saer reforça a ambiguidade do que simultaneamente existe e não existe, o espaço, questão que se dobra sobre si mesma no caso do espaço ficcional. Talvez, toda a sua obra possa ser vista como um desenvolvimento da contradição insolúvel apenas nomeada entre os dois amigos, nessa discussão movida pelo sentimento antecipado do futuro exilado, sobre o termo *zona*. Os títulos de alguns de seus livros evidenciam *per se* a centralidade desse problema em sua poética: *En la Zona*, *Unidad de lugar*, *La vuelta completa*, *Lugar*.

A delimitação desse espaço narrativo é sem dúvida um dos traços mais marcantes da obra de Saer, e talvez o que primeiramente tenha chamado a atenção da crítica. Desde os primeiros relatos de *En la zona* já se delineava a paisagem característica da obra posterior: o rio Colastiné, braço do rio Paraná e seus afluentes; a ponte pênsil; as pequenas ilhas; a cidade.

Boa parte da ficção escrita a partir desse primeiro livro adotará a referida *zona* como cenário: a zona santafesina tornou-se na obra de Saer uma síntese do universo, como a imaginária Santa María, de Onetti. Diz Saer:

el escritor escribe siempre *desde* un lugar, y al escribir, escribe al mismo tiempo ese lugar, porque no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su

cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino de un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito. (...) ese lugar que lo acompaña dentro de sí dondequiera que vaya³⁸⁹.

Diferentemente da Santa María onettiana, porém, a Santa Fe de Saer não se assume como totalmente ficcional, formando-se a partir de um tecido mesclado de elementos empíricos e imaginários, comparável talvez ao sertão roseano ou à Yoknapatapha de Faulkner. A delimitação deste espaço narrativo é tão importante na poética saeriana, que Júlio Premat define Saer como “um escritor do lugar”:

Ser escritor es, en Saer, ser un escritor con un territorio, un escritor que se construye un lugar, que transforma las coordenadas del propio origen para hacer de él el cimiento de una identidad literaria. A la pregunta ‘cómo ocupar un lugar’, Saer parece entonces responder escribiéndose él mismo ese lugar – que es también un lugar de lectura, un modo de recepción de sus textos³⁹⁰.

Seria completamente equivocado associar esse aspecto do projeto literário do autor às propostas do romance regionalista. Em primeiro lugar, Saer não está interessado em afirmar uma região em oposição à hegemonia do que se entende por literatura nacional, ainda que esse efeito acabe se produzindo. O espaço que ele constrói se inscreve no cruzamento de uma região referencial de precisos contornos locais com um marco de enunciação que pensa esse referente a partir de uma formação literária cosmopolita, como vimos no segundo capítulo deste trabalho³⁹¹.

Martin Prieto assinala nesse sentido a proximidade de Saer com a poesia de J.L. Ortiz, citado acima, parentesco que o próprio autor fez questão de assinalar em mais de uma ocasião. Além do dilatado gesto descritivo e do protagonismo dado ao registro da experiência sensorial, a paisagem do *litoral* argentino é na obra de ambos o motor primordial de seu imaginário poético e narrativo. Os poetas Hugo Gola e Francisco Urondo poderiam ser vistos também a partir desse resgate do litoral que configura um tecido lírico-narrativo que Prieto denomina “escrituras de la zona”, as quais afetam tanto o que se entende por “cultura nacional” quanto os parâmetros estreitos nos quais se inscrevia o regionalismo tradicional³⁹².

³⁸⁹ SAER. Literaturas y crisis argentina. In: *El concepto de ficción*. Op.cit. p. 99.

³⁹⁰ PREMAT, J. Saer: um escritor del lugar. In: *Héroes sin atributos*. Op.cit., p.167.

³⁹¹ STERN, M. op.cit., p.IV.

³⁹² PRIETO, Martín. Escrituras de la zona. In: JITRIK, Noé (dir.). *História crítica de la literatura argentina*, v.10. CELLA, Susana (ed.) *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999, p.353-4; DELGADO, Sergio. El aura

Apesar da centralidade da região na narrativa de Saer, há um movimento instável, evolutivo e contraditório ao mesmo tempo na construção desse espaço, que se revelou ao longo de sua obra³⁹³, segundo Premat. Proponho que esse movimento instável poderia ser diferenciado em movimentos distintos: a *circulação no interior da zona*, que definem o *locus* primordial do projeto narrativo de Saer; o *deslocamento*, sugerido pelos relatos do exílio; a *dispersão*, quando a *zona* reconfigura-se em outras paisagens (*La pesquisa* e *Lugar*, sobretudo); a *expansão*, que percebemos sobretudo nos romances *La ocasión*, *Las nubes*, como se uma lente zoom sobre a zona litorânea recuasse e passasse a incluir a pampa gringa e trajetos estendidos que cruzam o território argentino; o *retorno*, movimento presente por exemplo em *Glosa*, em *La pesquisa* e, fundamentalmente, em *La grande*.

No caso de *El río sin orillas*, já tivemos oportunidade de perceber tanto um movimento de deslocamento e retorno em relação à zona, a partir da construção de um lugar de enunciação do ensaísta que oscila entre o distanciamento do viajante e a aproximação afetiva do nativo. Podemos lê-lo também a partir de um movimento de expansão da *zona*, na medida em que o *litoral* santafesino está inscrito no interior de um mapa estendido que toma o Rio da Prata como protagonista do relato. Ao referir-se a uma breve viagem Buenos Aires a Santa Fe, ainda no momento inicial do relato, quando o ensaísta buscava estabelecer algumas linhas mestras de seu projeto, ele escreve:

Es necesario señalar ahora que la expresión Río de la Plata se utiliza tanto para designar el río propiamente dicho como el conjunto que forman la región pampeana y el Uruguay, pero que incluso a veces es una sinécdoque para nombrar a la Argentina entera, e incluso al Paraguay (la cuenca del Plata), de modo que un viaje a Santa Fe, quinientos kilómetros al norte de Buenos Aires, en las orillas del río Paraná, no me había expelido, en el sentido amplio de la expresión, de mi tema³⁹⁴.

Essa breve aclaração parece justificar que o deslocamento à zona santafezina não representava nenhum desvio em relação ao projeto de uma história do Rio da Prata, descrito no início de *El río sin orillas*. Contudo, podemos lê-la também a partir do sentido inverso, ou seja, entendendo que seu tema primordial, o lugar natal, encontrava-se abrigado e contemplado ainda quando o escritor se dedica ao Rio da Prata.

De todo modo, já ficou claro a forma como o ensaísta só encontra o tom para o seu

de Juan L. Ortiz: la autonomía y los poetas. In: JITRIK, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, v.9. SAÍTTA, Sylvia (ed.) *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

393 PREMAT, op.cit.

394 *El río sin orillas*, p.39.

relato a partir do momento em que sua *zona* se lhe apresenta inscrita no projeto: relembro a cena da introdução do ensaio na qual uma lembrança o devolve ao lugar mítico de sua infância e juventude, estabelecendo o ponto zero a partir do qual ele estabelecerá deslocamentos pelas coordenadas de espaço e tempo.

Há outra passagem em que o ensaísta se mostra subitamente devolvido ao seu *lugar*. No capítulo *Verano*, o autor recorda-se de uma de suas viagens de retorno à Argentina, viagem realizada nos primeiros dias após o início do golpe de 1976. Mesmo depois de tantos anos de ausência, ao final de uma semana inteira em Buenos Aires ele não havia tido nenhuma sensação especial por estar voltando ao país natal. Evidentemente, o clima de terror que reinava então não poderia favorecer qualquer alegria. Não obstante, ao final dessa semana na capital, ele toma um ônibus a caminho de Santa Fe. Quando o ônibus estaciona em um posto de beira de estrada, em meio a penumbra e ao ar fresco do início da noite, algumas sensações informúladas e recordações parecem insinuar-se em sua intimidade, mas ainda sem nenhuma nitidez. Ele descreve a sensação da sola dos sapatos pisando no barro endurecido e o momento em que se dá conta, em uma fração de segundos, de haver reconhecido a “forma atormentada” das pegadas feitas por patas de animais. Vale a pena a longa citação do que vem a seguir, quando ele apenas acabava de dar-se conta das marcas no chão:

Estaba pensando en los adoquines desiguales de Proust, cuando una aparición brusca perfeccionó el momento: un camión de ganado empezó a bajar despacio por el terraplén que une el camino con la explanada, y el olor a bosta, los mugidos y el tumulto animal de las vacas apretujadas en el camión me instalaron, de golpe, en esa sensación de familiaridad y pertenencia que venía negándoseme desde hacía una semana. (...) en medio del desastre histórico y personal que atravesaba en ese momento, una felicidad sin límites, que duró unos minutos, me arrasó, y cuya sensación dura todavía quince años más tarde, en este momento en que estoy describiéndola³⁹⁵.

Desde o início da cena, lemos o registro minucioso de um espaço perceptivo que não poderia ser encontrado na paisagem urbana portenha e que se configura no texto a partir da mescla de diferentes experiências sensoriais: a frescura do ar, a luminosidade específica do início da noite nessa paisagem, o tato dos pés que atravessa a sola dos sapatos para fazer sentir a rugosidade da terra, o estalo leve do barro pisado, a visão que lê as formas desenhadas no chão.

³⁹⁵ SAER. *El río sin orillas*, p.75-6.

Como diria Bachelard “a terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz”³⁹⁶.

O mergulho do ensaísta nesse espaço sinestésico alcançará o ápice com a chegada do caminhão carregado de bois: toda a sua percepção é invadida pela imagem, pelo cheiro e pelo grito rouco dos animais apertados na caçamba, e essa mescla de sensações o devolverá novamente à sua *zona*, promovendo uma felicidade que consegue se impor sobre o clima de terror que a bloqueava.

Vale sublinhar que com o mesmo gesto que busca reconstruir a memória dessa experiência perceptiva e afetiva do seu *lugar*, o ensaísta assinala simultaneamente a impossibilidade de alcançá-la. Os afetos de um eu viajante se resignificam a partir da experiência pregressa do corpo que lhe é devolvida na cena, mas esta experiência é perpassada pela letra, e o sentimento de pertencimento ao local só pode ser descrito pela mediação da memória do leitor cosmopolita: um caminhão repleto de bois assume seu significado no relato à luz da delicada madeleine proustiana³⁹⁷. Vemos, de todo modo, que por meio da exploração de um espaço perceptivo singular, particular, buscado em sua concretude (inalcansável), vai se desenhando simultaneamente um espaço simbólico, mais abstrato, centro de uma verdadeira cosmogonia, que parece poder abarcar um universo inteiro³⁹⁸.

A dimensão afetiva que atravessa o texto quando o ensaísta trata de seu *lugar* natal pode ser bastante evidente, como no trecho citado acima, mas também pode aparecer de modo mais sutil, como quando descreve no capítulo “Otoño” os três ventos característicos da região platina. Lembremos que em “Otoño” o ensaísta procura percorrer o tecido formado fundamentalmente por textos de cronistas e viajantes que acabaram por configurar algumas das principais imagens que a sociedade argentina guarda de si mesma. Quando descreve o vento pampero, proveniente do sul, o ensaísta apoia-se nos relatos estrangeiros que sublinham o desconforto e a inclemência desse vento que fustiga as populações, opondo-se ironicamente aos discursos nacionalistas que se ufanam “do mais argentino dos ventos”³⁹⁹. Trata-se de uma contraposição de discursos, temperada com ironia afiada. Ao descrever a *suestada*, o ensaísta

³⁹⁶ BACHELARD, Gastón. *A água e os sonhos – ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.9.

³⁹⁷ Diferentemente de Proust, porém, o estímulo externo não dá acesso a uma memória involuntária que se constitui como narrativa. O estímulo em Saer dá acesso apenas a uma percepção e esta, talvez, a uma memória perceptiva, fragmentos de experiências sensoriais que o narrador tenta em vão reconstruir. DALMORONI e MERBILHAÁ, op.cit., p.332-3.

³⁹⁸ Sobre as dimensões orgânica, perceptiva e simbólica do espaço ver CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1972, capítulo 4.

³⁹⁹ *El río sin orillas*, p.128.

detêm-se na peculiaridade do gênero feminino desse vento, comparado arquetipicamente a Afrodite, outra filha do Oceano. O temperamento imprevisível desse vento é trabalhado a partir dos registros históricos das suestadas mais notáveis⁴⁰⁰. Contudo, ao falar do vento norte característico de sua *zona*, a descrição afasta-se dos relatos dos viajantes ou dos registros históricos, e ganham o relevo de uma descrição sensorial que emana do corpo. Ainda que o ensaísta não dê margem aqui a nenhuma recordação em registro autobiográfico, as cenas descritas sugerem a reconstrução de uma experiência. A descrição parece emanar da pele, da lembrança sensorial das lufadas do vento quente e úmido que aplasta tudo o que toca em uma massa viscosa de calor:

Y en el interior de las casas, esa gran exterioridad desolada y sometida a las ráfagas periódicas de aire caliente y pegajoso, subsiste dentro de los hombres en forma de imágenes mentales diminutas y al mismo tiempo inconmensurables, que desfilan centelleantes y silenciosas suscitando, en los pobres cuerpos sudorosos, echados casi desnudos sobre la sábana, e incluso sobre las baldosas más frescas del piso, contracciones de opresión, de ahogo o de rechazo⁴⁰¹.

Lembremos Bachlard quando afirma que a terra natal é também um vento. Trata-se da mesma materialidade enigmática que Saer tanto valoriza na poesia de J.L.Ortiz, que faz da paisagem um “fragmento de cosmos”, pelo qual a palavra avança adivinhando em cada rastro “la gracia misteriosa de la materia”⁴⁰².

Podemos pensar no estabelecimento do cosmos saeriano, a *zona santafesina*, a partir da qual o ensaísta e o narrador prescutam o mundo, como um gesto similar e ao mesmo tempo oposto ao gesto consagrador do espaço pelo homem religioso. Segundo Mircea Eliade⁴⁰³, nas narrativas e na ritualística religiosa, o espaço sagrado é estabelecido por uma quebra, por uma descontinuidade na extensão informe que caracteriza o caos. Essa descontinuidade instaura um marco zero, um centro que torna possível a *orientatio* e a partir do qual o mundo deixa-se perceber como cosmos, como Mundo. No espaço profano, ao contrário, ainda que intervenham valores que de algum modo lembram a não-homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço, já não é possível estabelecer nenhuma orientação. O que emerge da experiência do homem moderno em relação ao espaço não são mais que “fragmentos de um universo

⁴⁰⁰ Idem ibidem, p.131-2.

⁴⁰¹ *El río sin orillas*, p.130-1

⁴⁰² SAER. Juan. In: *El concepto de ficción*, op.cit., p.82.

⁴⁰³ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano – a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.21-22 e p.55.

fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de lugares”⁴⁰⁴.

A criação da *zona* de Saer parece reunir paradoxalmente as noções opostas de espaço sagrado e profano. Ao mesmo tempo em que erige um centro a partir do qual a escrita esquadrinha o mundo, esse ponto nuclear não é o lugar de uma ordem vitoriosa. Nas epifanias que acometem os personagens de Saer, vê-se em alguns casos a emergência de uma rotura espacio-temporal que lembra, de fato, a experiência do sagrado, quando se instala na consciência do personagem um lampejo de sentido que consegue impor-se sobre o caos circundante, parecendo colocá-lo no próprio coração do real: um posto de beira de estrada transforma-se assim em verdadeiro centro do Mundo. Mas trata-se de uma vitória provisória, que apenas suspende momentaneamente a ausência de sentido com a qual se enfrenta o homem contemporâneo (e o narrador que se encarrega de narrá-la). Em outros casos, como veremos nas passagens a seguir, o que se evidencia na descontinuidade epifânica que invade os personagens é justamente a presença do caos: a *zona* torna-se o lugar de um estranhamento radical a partir do qual se desestabiliza qualquer possibilidade de orientação.

Do litoral à llanura, ou o algo de “incontornável na geografia argentina”

Na paisagem da *zona*, a presença dos rios é elemento estrutural desse espaço perceptivo e simbólico que o autor constrói em sua ficção. A fortuna crítica sobre o autor sublinhou os múltiplos níveis de significação que emanam dos rios das ficções saerianas, partindo de sua dimensão geográfica e perceptiva para desenvolver-se como universo imaginário e simbólico. Jorgelina Corbatta, salienta as diferentes configurações assumidas por essa paisagem do litoral em Saer: o rio dos camponeses; o rio “visto de dentro”; o rio protagonista; o rio histórico⁴⁰⁵. Em duas das cenas mais lembradas das ficções de Saer o rio é certamente o elemento central: a descontinuidade do relato que se dá pela grande marca negra que cobre todo um parágrafo de *El limonero real*, quando a narrativa encontra-se com os relatos míticos de origem que circulam na *zona*; o esgarçamento psíquico que acomete o nadador de *Nadie nada nunca*, expresso pelo esfacelamento da própria sintaxe que narra o evento.

Em uma cena de *La grande* o rio aparece como metáfora da literatura, quando a

⁴⁰⁴ idem ibidem, p.23-24.

⁴⁰⁵ CORBATT, Jorgelina. Para una topografía imaginaria: recurrencia de la zona y el río en la obra de Juan José Saer. In: op.cit., p.149-59.

personagem Gabriela lembra a anedota contada pelo pai, Horácio Barco.

Gabi se acuerda de una anécdota de Tomatis que un día le contó su padre: estaban mirando correr el agua acodados en la baranda de hierro del puente colgante y a Barco se le ocurrió preguntar: ¿Carlitos, a tu juicio, qué es una novela? Y Carlitos sin vacilar un segundo y sin siquiera desviar la vista del agua que corría, arremolinándose contra los pilares del puente, varios metros más abajo, le contestó: *El movimiento continuo descompuesto*.⁴⁰⁶

El río sin orillas, evidentemente participa desse universo simbólico fluvial de Saer, traçado a partir do Rio da Prata. O rio protagoniza o caminho percorrido pelo ensaísta, o que poderá corroborar a leitura de Saer como um escritor “do litoral”, herdeiro do poeta dos rios Juan L.Ortiz. No entanto, proponho pensar Saer também como um escritor “da *llanura*”, pois por essa vertente podemos explorar sob outra perspectiva o diálogo de *El río sin orillas* com a tradição do ensaio argentino⁴⁰⁷.

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, o par civilização-barbárie forneceu uma imagem poderosa a partir da qual foi mobilizada a narratividade que configurou alguns dos pilares criadores da identidade nacional argentina no século XIX. Mas há outra imagem, talvez tão importante quanto essa, pela qual os ensaios de interpretação argentinos foram compelidos a pensar o país. Refiro-me à metáfora do vazio, tópico fundamental da imaginação territorial da nação. Até bem avançado o século XX, é difícil não encontrar essa forte matriz espacial nas explicações sobre a sociedade e a cultura argentinas, ainda que variem os estilos e os dogmas que as sustentam.

Adrián Gorelik mostra como a semantização da geografia nos discursos fundadores de nacionalidade no século XIX converte o território em um sujeito patriótico, pois o conceito moderno de nação pressupõe a identificação da pátria com um determinado mapa, a partir do qual são redefinidos os sentimentos de pertencimento dos indivíduos com o território⁴⁰⁸. Por sua vez, para que um território possa produzir representações identitárias, faz-se fundamental a socialização de uma iconografia e de um discurso que tornem evidentes as relações entre mapa, território e nação⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶ SAER. *La Grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005, p.193.

⁴⁰⁷ Rafael Arce procurou pensar e complementaridade da paisagem fluvial e pampeana em Saer do ponto de vista dos elementos predominantes que compõem a imaginação material: água e terra. ARCE, Rafael. Un realismo de lo irreal: la imaginación material en la obra de Juan José Saer. In: *Anclajes XIII* (diciembre 2009), p.9-25.

⁴⁰⁸ GORELIK, Adrián. Mapas de identidade – la imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo. In: *Miradas sobre Buenos Aires – historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

⁴⁰⁹ Idem ibidem, p.29

No ensaio interpretativo argentino do século XIX, diz Gorelik, processa-se a releitura de uma rede intertextual já bastante ampla que irá mesclar-se às teorias do determinismo geográfico difundidas à época. Por meio dessa releitura a imagem do vazio e do deserto já inscritas nos discursos dos primeiros viajantes aparecerá como a senha que explica os males do país e os obstáculos a serem enfrentados pela nação. Sobre isso nada mais explícito que o início de *Facundo*, quando Sarmiento comenta que “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas”⁴¹⁰.

Cabe ressaltar que mais do que o espaço material da *llanura*, são os espaços poéticos já desenhados pelos textos que irão constituir a imaginação territorial nacional. Em sua arqueologia discursiva do espaço argentino, Jens Andermann mostra como Sarmiento estabelece a paisagem iconográfica da argentinidade a partir dos versos de, entre outros, Echeverría, sobre quem afirma: “allá en la inmensidad sin límites (...) halló las inspiraciones que proporciona a la imaginación el espectáculo de una naturaleza solemne, grandiosa, inconmensurable, callada...”⁴¹¹. Tanto em Sarmiento como em Echeverría, a categoria de deserto refere-se sobretudo a um espaço textual postulado como vazio, e que demandaria ser preenchido pelas cenas que se encarregavam de escrever – são textos escritos sob a perspectiva do poder, ainda que adiado. Por meio de uma nomenclatura topográfico-moral (‘desierto’, ‘vacío’, ‘silencio’), diz Andermann, constrói-se um território passivo, submetido à agência de sujeitos autorais que se apresentam como cartógrafos necessários de um mapa ainda carente de contornos e de história⁴¹².

Entre o final do século XIX e a década de 1910, diversas representações geográficas da nação irão sobrepor-se nos discursos das elites, ora exaltando a grandeza do território como trunfo do processo de modernização do país, ora reivindicando o papel das regiões tradicionais que se viam alijadas desse processo, ora sublinhando o contínuo fracasso de transformação desse espaço nos marcos almejados durante todo o século XIX⁴¹³.

Já nos anos 1930, o pessimismo de Martínez Estrada em *Radiografía de la Pampa* acenta-

⁴¹⁰ SARMIENTO. *Facundo – civilización y barbarie*. Caracas: Ayacucho, 1985, p.23.

⁴¹¹ ANDERMANN, Jens. *Mapas del poder – una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000, p.37.

⁴¹² Idem ibidem, p.37-8. Vejamos diretamente Sarmiento: “Ahora, yo pregunto: ¿qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver..., no ver nada? Porque cuanto más hunde los ojos en el horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda. ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte. He aquí ya la poesía”. *Facundo*, p.92

⁴¹³ GORELIK, op.cit., p.30

se sobretudo na ideia de que “El mal de estas naciones es, de consiguiente, la vastedad de la tierra”⁴¹⁴. Se o pressuposto não era novo, o tom de irremediável fatalidade que acompanha os temas do pampa, da extensão e da solidão em Martínez Estrada contrapôs-se frontalmente ao vitalismo dos anos 20 (de Ortega y Gasset, por exemplo), que acreditava haver encontrado no caso argentino a expressão perfeita do homem telúrico.

A literatura do século XX certamente defrontou-se com esse algo de aparentemente “incontornável na geografia argentina”, como disse Bernardo de Carvalho⁴¹⁵, mas liberando a dimensão poética da paisagem do lastro das preocupações identitárias que marcaram os ensaios de interpretação. Comparando os pampas de Saer aos de Borges, Carvalho contrasta entre os dois autores a diferença do movimento que parecem evocar. Os pampas borgeanos funcionam como uma força centrífuga, um terreno vazio e aberto que parece lançar a imaginação para fora, por todos os lados. Em Saer, ao contrário, a força parece ser centrípeta:

Os pampas de Saer, em vez de espalharem a imaginação para todos os lados, puxam-na para dentro do vazio, num rodameio para dentro do charco, do lodo, da terra (...). O movimento centrípeta puxa tudo para dentro da paisagem e da geografia movediça, vazia, (...) uma narrativa física, que ressalta a unidade de todas as coisas, uma espécie de cosmos, de totalidade representada pela paisagem⁴¹⁶.

Como essa força para dentro pode funcionar na planície ampla e sem obstáculos do relevo pampeano? Em *El río sin orillas* Saer descreve essa paisagem entretecendo as impressões registradas nos textos dos viajantes que vieram à região platina em séculos passados à sua própria experiência perceptiva da janela do trem que atravessa as planícies de Paris a Borgonha: o sabor plácido de sua infância lhe é devolvido invariavelmente quando a viagem é noturna, ao observar as luzes frágeis das cidadezinhas instaladas às margens da ferrovia. Mas seja em qualquer horário ou em qualquer estação do ano, nessas travessias de trem, “estudiando con deleite la llanura, tengo la impresión no solamente de aprender cosas ciertas sobre ella sino también sobre mí mismo”⁴¹⁷.

Ao invés da fluidez dos rios que frequentam o universo saeriano (mudanças de cor; diferentes maneiras de refletir a luz; diferentes estados de superfície; cheias e vazantes; ilhas que

⁴¹⁴ Idem ibidem, p.34

⁴¹⁵ CARVALHO, Bernardo. A leitura distraída. In: Crítica cultural = Cultural critique. / Universidade do Sul de Santa Catarina. – v.5, nº2, dez. 2010, p.65-72. Originalmente publicado como posfácio à *Ninguém nada nunca*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁴¹⁶ Idem ibidem, p.65

⁴¹⁷ SAER, *El río sin orillas*, p.117.

aparecem e desaparecem), a *llanura* parece apresentar-se como um grande índice de permanência, não obstante às transformações que a rodeiam ou que porventura lhe perturbem a superfície. Defrontados com esse imenso horizonte imutável, os homens, na *llanura* das ficções saerianas e no ensaio, descobrem “*más rápido probablemente que en cualquier otro paisaje*”, de que “*hay un lugar más grande / en el que están y no saben*”⁴¹⁸.

Para o autor, a singularidade dessa paisagem encontra-se não em seu horizonte falsamente longínquo, mas sim em sua capacidade de confundir nossa percepção. Essa capacidade viria de uma combinação única de características, não observáveis em nenhum outro relevo: a proliferação de elementos idênticos, inclusive do espaço vazio; a aparência de aplastamento que ganham os objetos em sua superfície; a sensação de estranhamento que voltamos a alguns objetos que, parados, convertidos em único ponto de atração do olhar em meio ao imenso espaço aberto, perdem em certo tempo qualquer familiaridade; a sensação vagamente kafkiana de sentir que a progressão aparentemente não se realiza⁴¹⁹; a onipresença da esfera celeste que converte a suposta liberdade desse espaço aberto em uma “*gran prisión cósmica*”⁴²⁰.

Ao longo dessa passagem de *El río sin orillas* a *llanura* transforma-se gradualmente: a partir da descrição do efeito da paisagem sobre a percepção, converte-se em um *lugar* no sentido mais amplo que adquire este termo na ficção de Saer, espaço perturbador tecido pela escrita e pela experiência poética. Permito-me a citação de um trecho longo, no qual o ensaísta examina o efeito do trânsito ou da permanência dos objetos sobre o aparente vazio pampeano:

Pero ese paisaje tiene otro modo de perturbar nuestras percepciones, en el caso opuesto al de vacío, es decir, cuando hay algo en él, o cuando algún objeto viviente o inorgánico, rápido o lento, compacto o tenue, lo atraviesa. Un pájaro que pasa por el aire vacío, por ejemplo, va comprimiéndose a medida que se aleja y, sin haber salido del espacio que el ojo percibe, llega a un punto de su vuelo en que, literalmente, desaparece, igual que si hubiese sido escamoteado por el vacío. Pero lo que dura no es menos problemático: un caballo que pasta abstraído y tranquilo en algún lugar del campo, al convertirse en el único polo de atracción de la mirada, va perdiendo poco a poco su carácter familiar para volverse extraño e incluso misterioso. Su aislamiento lo desfamiliariza, su Unicidad, que me permito reforzar con una mayúscula, magnetiza la mirada y promueve, instintivamente, la abstracción

⁴¹⁸ idem ibidem, p.122.

⁴¹⁹ A particularidade kafkiana desse espaço é explorada no conto *El viajero*, de *La mayor*, em que um viajante inglês, perdido na *llanura*, vê-se dando voltas até a morte. A perda de sentido vivida pelo personagem caminhando sem avançar é acompanhada pela dissolução das frases, que perdem a pontuação e vão se transformando em palavras soltas que vão cedendo ao branco da página. In: *Cuentos completos*. op.cit, p.201-5.

⁴²⁰ idem ibidem, p.120-2.

del espacio en el que está inscripto, incitando una serie de interrogaciones: qué es un caballo, por qué existen los caballos, por qué llamamos caballos a esa presencia que en definitiva no tiene nombre ni razón ninguna de estar en el mundo; su esencia y su finalidad, cuanto más se afirma su presencia material, se vuelven inciertas y brumosas. Al cabo de cierto lapso de extrañamiento la percepción ya no ve un caballo, tal como lo conocía antes de su aparición en el campo visual, sino una masa oscura y palpitante, un ente problemático cuya problematicidad contamina todo lo existente, y que adquiere la nitidez enigmática de una visión.

Esse trecho me parece exemplar do estilo tão característico da prosa saeriana: um extenso parágrafo, de frases longas e encadeadas que seduzem a leitura em um fluir contínuo, como a continuidade da própria paisagem que descreve, enlaçando o registro poético a reflexões ontológicas de grande profundidade.

Sugiro pensar a paisagem assim descrita à luz de “Linguagem, pensamento, poesia” de Alain Badiou⁴²¹. Neste ensaio, o filósofo propõe investigar a experiência poética como uma experiência de pensamento, na medida em que o poema acede a uma afirmação de ser que, no entanto, não se apresenta como uma apreensão do objeto.

O poema faz vir à língua o seguinte: o que é uma experiência sem objeto? Uma afirmação pura, que constitui um universo do qual nada garante o direito de ser, nem mesmo a probabilidade? O pensamento de um poema só começa para além de uma completa des-objetivação da presença⁴²².

Segundo o autor, o poema promove essa experiência por meio de duas operações que ele denomina subtração e disseminação. A subtração organiza o poema a partir da retirada do objeto, de uma negativização progressiva até o seu desvanecimento: “tal é a operação subtrativa do poema, que submete o objeto à prova de sua falta”⁴²³.

A disseminação, por sua vez, dissolve o objeto por meio de sua infinita multiplicação metafórica, isto é, o objeto se des-objetiva, tornando-se aquilo que ele não é. Neste caso, o poema perde o objeto na multiplicidade: “o objeto perde sua objetividade não pelo efeito de uma falta, mas pelo efeito de um excesso: uma equivalência excessiva a outros objetos”⁴²⁴.

A dimensão poética da *llanura* tal como percebida pelo ensaísta em *El río sin orillas* parece justamente expressar-se como essa fome de subtrair ou como a sede de multiplicar que exerce sobre os objetos que nela transitam ou que nela permanecem: por um lado, a privação

⁴²¹ BADIOU, Alain. Linguagem, pensamento, poesia. In: *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumrá, 199, p.75-86.

⁴²² idem ibidem, p.78-9 e p.80.

⁴²³ idem ibidem, p.79.

⁴²⁴ idem ibidem, p.79.

do objeto, seu desvanecimento no horizonte, faz surgir uma espécie de pensamento puro, desobjetivado, desencantado do objeto; por outro lado, a permanência do objeto no ambiente aberto e vazio magnetiza o olhar, que seduzido por esse corpo que se deixa ver mas que resiste a qualquer apreensão, assume múltiplas significações - obscuridade, puro enigma.

Todo o exposto acima convida a lançar algumas hipóteses de leitura sobre o conto “La tardecita” publicado em *Lugar* (2000)⁴²⁵, pois é nessa mesma paisagem, sob a influência dos efeitos descritos pelo ensaísta que se passa o episódio recordado pelo personagem Horacio Barco.

“La tardecita” – o espaço do radical estranhamento

Na nota de apresentação a seus contos completos, Saer adverte:

un problema de género se plantea con algunas de estas narraciones. Muchos son cuentos clásicos – sobre todos los primeros -, pero otros, a causa de su extensión, se apartan de las leyes del género; algunos son demasiados largos y otros demasiados breves como para ser llamados cuentos. Pero varios entre ellos también difieren del género porque considerando que la preceptiva del cuento moderno era demasiado rígida, me pareció que valía la pena explorar, en la ficción breve, formas más libres que las que se recomiendan como clásicas⁴²⁶.

“La Tardecita” estaria em qual dos grupos de textos sugeridos pelo autor? Considerando-se sua extensão, poderia-se dizer que porta uma das marcas clássicas de pertencimento do gênero. É possível dizer também que há uma história oculta que se desenvolve ao longo de uma história manifesta, embora seja difícil identificar um caráter de revelação apoteótico, ou mesmo apontar com precisão se há uma porção do relato que se sobrepõe em importância à outra⁴²⁷. Sobretudo, será a voz narrativa que em alguns momentos

⁴²⁵ In: *Cuentos completos*, op.cit., p.56-61.

⁴²⁶ SAER. op.cit, p.7.

⁴²⁷ Para tal afirmação, acabo apoiando-me em uma concepção de conto bastante inspirada em Edgar Allan Poe e em Piglia. Ver POE, *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008 e PIGLIA, Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto. In: *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Mas é preciso certo cuidado, já que a noção saeriana de conto parece mais instável e fugidia, como mostra a leitura que o autor faz do próprio Poe. Diz ele: “hay ciertos cuentos, por ejemplo si tomamos ‘William Wilson’ y ‘El hombre de la muchedumbre’, esos dos relatos – que son para mí de lo mejor de su obra – no parecen cuentos, no son cuentos. *Pertenecen a un género impreciso, indeciso, sin remate, en el cual no hay solución, no hay sorpresa*”, grifo meu. Apenas chamo a atenção desta questão, à qual agradeço a Profa. Miriam Garate, questão essa que mereceria um tratamento mais longo, percorrendo autores modernos caros a Saer que ajudaram a alargar as marcas atribuídas ao gênero. A citação foi extraída da entrevista organizada pelo Centro Cultural Islas Malvinas, em La Plata, por ocasião do lançamento de *Lugar*, presumivelmente no ano de 2000. Disponível em

irá proporcionar aquela espécie de desconcerto que coloca o leitor numa zona de gênero indeterminada, movendo-se entre os planos poético, narrativo e metareflexivo tão característicos da prosa do autor.

Como no conto “En línea”, também publicado em *Lugar*, não se nota o mesmo nível de experimentação dos relatos de *La Mayor*, ou, ela não se dá da mesma forma. Nos contos de *La Mayor*, conforme advertiu, entre outros, Júlio Premat, nos defrontamos com o grau máximo de exposição da relação crítica com a linguagem nos textos do autor. Em “La mayor” por exemplo, o que se vê é o relato que resiste fundamentalmente à sua própria narração, carregando consigo uma negatividade radical e o ceticismo absoluto sobre a possibilidade de representar ou de prolongar os gestos da literatura herdada⁴²⁸. Nos contos de *Lugar*, ao contrário, podemos ver prefigurada a alegria plácida do relato que Premat aponta no último romance de Saer, *La grande*. Ainda que o narrador não desconheça nunca as limitações implicadas no trabalho com a linguagem, parece haver nesses relatos do período mais tardio da produção do autor uma felicidade de relatar e uma serenidade na investigação do horizonte das paixões humanas por meio da palavra⁴²⁹.

Como vimos também na leitura de “En Línea”, na reunião dos contos de *Lugar* há uma dispersão da *unidade de lugar*: a zona santafezina cede espaço a outros cenários, sejam eles grandes cidades ou pequenas regiões espalhadas pelo mundo. “La tardecita” parte do *lugar* primordial do projeto literário de Saer, e propõe um breve deslocamento aos arredores de um povoado jogado em meio à *llanura*, no caminho entre Santa Fe e Rosario. Mais do que um deslocamento geográfico, sugiro pensar em um deslocamento de meios, posto que os rios, tão presentes nos relatos da *zona*, cedem aqui o protagonismo à paisagem terrestre das amplas planícies.

O narrador, tradicionalmente, poderia ser caracterizado como onisciente em terceira pessoa, já que, sem participar diretamente dos eventos, ausculta a consciência das personagens. Contudo, lembre-se que o narrador saeriano constantemente afirma, de inúmeras maneiras, o alcance fragmentário e fugidio do que percebe e narra. A isso se soma o lirismo que freia o ritmo da narrativa e se entranha no que é descrito.

O primeiro parágrafo abre-se com uma espécie de prólogo que antecede o conto:

http://www.educ.ar/dinamico/UnidadHtml_get_26a5b46c-7a0b-11e1-8119-ed15e3c494af/index.html.

Acesso em 23 de janeiro de 2011.

⁴²⁸ PREMAT, Julio. Saer, nota y sinfonia, op.cit., p.118-9.

⁴²⁹ idem ibidem, p.123

La historia, aunque a decir verdad los hechos escasos y simples que la constituyen, desde el punto de vista de las leyes del melodrama que imperan hoy en día en lo que podríamos llamar el mercado persa del relato, no alcanzarían a formar una historia, es más o menos la siguiente⁴³⁰.

Vê-se uma advertência para o leitor desavisado que porventura aguarde mais do mesmo que se oferece no mercado dos contos: em princípio, não acontece quase nada. Tal advertência faz sutil e brevemente eco às críticas manifestas pelo autor em seus ensaios críticos sobre a literatura contemporânea e o *mass media*. No conto, contudo, essa abertura parece ganhar uma função suplementar ao promover no leitor, de antemão, um distanciamento que sublinha a elaboração ficcional do relato.

O personagem é velho conhecido dos leitores de Saer, que o acompanham desde sua juventude. Horacio Barco, que vive em Buenos Aires e acaba de cumprir 52 anos, prepara-se, em uma manhã de domingo, para ler um livro. Sua escolha recai sobre uma tradução de um texto de Petrarca no qual este poeta italiano do século XIV relata a subida ao Monte Ventoux, que fizera em companhia de seu irmão mais novo. A escolha parece bastante casual: por questão de certo cálculo, Barco buscava uma leitura breve, que coubesse naquela manhã de domingo até antes do meio dia, quando se encontraria com Tomatis, que chegara de Santa Fe.

O parágrafo seguinte abre-se sintetizando a única ação que, a princípio, é registrada no conto: “Lo cierto es que Barco se sentó esa mañana de domingo a leer a Petrarca”⁴³¹. Todo o mais irá girar a partir desse movimento. A frase seguinte interrompe esse plano narrativo para uma digressão filosófica sobre a leitura. Diz o narrador que Santo Agostinho converteu-se ao cristianismo ao escutar o sermão de Santo Ambrósio, o que seria o mesmo que dizer que essa experiência de iluminação ocorreu estimulada por uma leitura, já que nessa época as leituras eram feitas em voz alta. Nos tempos modernos, segue a reflexão do narrador, grandes iluminações, revelações, conversões provêm da leitura.

A poucos minutos de iniciada a leitura desta versão de Petrarca, Barco ergue a cabeça e desvia por algum instante indeterminado os olhos do que lia, fixando-os em algum ponto impreciso. A leitura, antes que uma revelação agostianiana, dispara no protagonista um *recuerdo*⁴³². Em que consistiu a recordação de Horacio Barco, nesta manhã de domingo, a partir

⁴³⁰ La tardecita, op.cit, p.56.

⁴³¹ Idem ibidem, p.56.

⁴³² O gesto de erguer a cabeça, mobilizado pela leitura, nos remete à conhecida passagem de Barthes, quando este interpela diretamente o leitor para perguntar: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com

de uma leitura que escolheu aparentemente de modo casual? Abre-se, então, outro plano na narrativa: a recordação.

Barco recorda que certa vez, quando tinha dez anos de idade, e como fazia há vários anos assim que começavam as férias escolares, ele viajara com o irmão mais velho para a casa dos parentes em um povoado situado entre Santa Fe e Rosario⁴³³. O irmão, segundo o narrador, era o mesmo que Barco desconfiava ser o predileto do pai, dúvida que não foi superada nem com a morte do pai, havia 30 anos e, inclusive, nem com a morte do irmão havia um ano. A referência à suposta predileção disfarça para o leitor a informação realmente relevante, a morte recente do irmão.

Para chegar à pequena cidade, os irmãos precisavam descer do ônibus e continuar um trecho de alguns quilômetros em estrada de terra. Como acontecia sempre, sem conseguir carona, encontravam-se os dois irmãos caminhando ao entardecer em meio à *llanura* vazia⁴³⁴. O narrador descreve o caminho por uma combinação de texturas e cores que vão sendo percebidas pelos personagens internando-se naquela área cada vez mais silenciosa e deserta. Aos poucos, o menino Barco, que tão bem conhecia aquela paisagem agora impregnada pela luz do sol poente, começa a sentir uma leve perturbação, um estranhamento começa a anunciar-se sob o efeito da *llanura*.

Após algum tempo, o menino divisa o pequeno cemitério e sente uma espécie de *terror apagado* invadi-lo lentamente. Dá-se conta, de repente, que “en ese lugar que había atravesado decenas de veces (...) de habitual que había sido hasta ese momento, se estaba volviendo irreconocible y extraño”⁴³⁵. Há aqui, sem dúvida, uma aproximação com o estranho (*unheimlich*) freudiano: o estranhamento que pode emergir daquilo que nos parece mais familiar, e justamente por isso torna-se ainda mais amedrontador⁴³⁶. Sem que conseguisse formular

frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça*?⁴³². Barthes refere-se à leitura irrespeitosa, que corta o texto, e ao mesmo tempo apaixonada, que volta a ele e dele se nutre para fazer-se escrita. Nesse sentido, ainda segundo o autor: “Ler é fazer o nosso corpo trabalhar (...) ao apelo dos signos do texto e das linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamalhada das frases” BARTHES, Roland. *Escrever a leitura*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.26. e p.29. também BARTHES. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 2008. p. 32.

⁴³³ O conto é dedicado ao “ingeniero Saer”. Esse elemento paratextual, mais do que uma alusão autobiográfica, interessa sobretudo pela sugestão de uma escrita da intimidade.

⁴³⁴ Há aí um eco de *El Sur*: “El tren laboriosamente se detuvo, casi en medio del campo. (...) Dahmann aceptó la caminata como una pequeña aventura. Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes que la borrara la noche”. BORGES, Jorge Luis. *El sur*. In: *Artificios*. Madrid: Alianza, 1993, p.84.

⁴³⁵ La tardecita, op.cit., p.59.

⁴³⁶ FREUD, S. O Estranho. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XVII.

naquela ocasião, ainda que o consiga agora que recorda, Barco dava-se conta de pertencer a um lugar desconhecido onde até então ignorava estar vivendo (eco à poesia citada em *El río sin orillas*). “Durante muchos años sentiría el malestar de esa revelación”⁴³⁷.

Até esse momento do conto, não se sabe exatamente que tipo de revelação foi essa experimentada pelo menino Barco, e nem o personagem o soube no momento em que a vivia e até muito depois. Mas logo isso começa a ficar mais claro, embora não evidente. A proximidade com o cemitério em meio ao imenso espaço aberto da *llanura*, visto tantas vezes em viagens anteriores, apareceu naquela ocasião de uma maneira totalmente nova, como se o estivesse percebendo pela primeira vez:

Por primera vez sentía, sin saber que lo sentía, experimentando el terror de sentirlo sin gozar de la clarividencia resignada de cuarenta años más tarde, que el mundo no estaba fuera de ellos, sino que eran ellos los que le eran exteriores, y que el paisaje familiar en el que había nacido y que consideraba semejante al paraíso, era una lisura sin accidentes que toleraba un momento que la atravesaran hasta que, de golpe, se los tragaba sin dejar de ellos en la exterioridad neutra y distante la menor huella de su paso⁴³⁸.

Sentiu ainda, a partir de tal revelação, que mesmo que estivesse caminhando agora sobre o centro do mundo, a explicação para o sentido da totalidade que o cercava estaria tão longe dele como de qualquer outro lugar. O horror que dele se apoderou foi multiplicado pela incapacidade de nomear o que sentia, revelação que só agora permite-se recordar, a partir dos fragmentos de percepção que lhe ficaram do passado.

Ainda a partir da noção freudiana do *unheimlich*, o medo da morte que emerge inconscientemente em meio a situações banais - sugerido no conto pela visão do cemitério - constitui-se um dos principais fatores de estranhamento. No conto, esse medo ecoa de uma maneira muito particular, tal como o vemos em diversos outros momentos da obra saeriana. O medo da morte em Saer é a consciência da passagem do tempo, a fugacidade de uma vida, que não deixa pegadas de sua passagem breve na paisagem que pouco se altera. A estranheza é provocada pela sensação de estar fora do mundo, imperturbável em seu longo tempo geológico e em seu ciclo infidável de estações à curta duração de uma vida. Mais que o medo da morte seria possível falar em medo ao fugaz, ao que se apaga irremediavelmente, tragado pela terra, sem deixar pistas.

Rio de Janeiro: Imago, 2005, p.8-9.

⁴³⁷ La tardecita, op.cit., p.59.

⁴³⁸ Idem ibidem, p.60.

O menino estava a ponto de gritar e sair correndo quando sentiu a mão do irmão pousar sobre sua cabeça, quente e úmida, gesto cuja intenção até hoje lhe escapa “en razón de esa relación peculiar que suele existir entre hermanos, íntima y distante a la vez”. Do terror de saber-se sozinho no mundo imenso e indiferente à sua presença, só lhe salvou o toque fraterno de outro ser tão frágil quanto ele⁴³⁹.

Segundo David Oubín, “esa sensación de inadecuación, de impertinencia y de incurable extrañeza es uno de los núcleos sobre los cuales Saer construye su poética”. Assim, as estranhas epifanias reveladas aos seus personagens podem ser encaradas de duas perspectivas antagônicas e simultâneas: “como el comienzo de un derrumbe inconsolable o como un intervalo de irrepetible plenitud”⁴⁴⁰. No conto, essas duas perspectivas contraditórias expressam-se inclusive no título que, pelo uso do diminutivo, atribui um valor até nostálgico ou carinhoso à recordação daquela tarde assustadora para o menino.

O restante do conto será de distenção. Os irmãos encontrarão uma carona e chegarão ao povoado. À chegada, por fim, o familiar se restabelece, mas o menino só se acalmará aos poucos, como se acordasse de um pesadelo. As luzes fragilíssimas do povoado, em meio à negrura do deserto, recordadas agora pelo personagem, lembram as descritas pelo ensaísta de *El río sin orillas*, que mirando-as desde a janela de um trem que atravessa a *llanura* que não é a do país natal, sente ainda assim devolvida nostalgicamente sua infância, talvez nem sempre tão plácida. Se conto e ensaio se aproximam, talvez seja porque estejam ambos entranhados de poesia, tal como a *llanura* está da luz dessa tardezinha na recordação de Barco.

O espaço da leitura

É possível agora alinhar alguns fios do relato, que podem ter passado despercebidos num primeiro momento, para pensar a ampliação do espaço literário em Saer também como um espaço da leitura. Em primeiro lugar, o texto de Petrarca não era desconhecido de Barco. Se ele já o havia lido antes, talvez em alguma outra versão, porque somente a leitura nessa manhã de domingo o fizera mergulhar nessa recordação? E ainda, se ele já conhecia o texto, será que

⁴³⁹ Da mesma maneira, em *Las nubes*, ao estranhamento e pavor que estavam a ponto de levar à loucura o Dr. Real, parado à beira de uma lagoa plácida em meio à *llanura* ao lado de seu cavalo, de onde se sentiu lançado às margens distantes do inexplicável, se contrapõe, salvadora, a visão do parceiro surgindo do horizonte plano e homogêneo. SAER, *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005, p.184-6.

⁴⁴⁰ OUBÍN, David. In: FORO, 2005, p.17.

sua escolha foi tão casual quanto parece? É então que podemos nos dar conta de que o irmão que o acompanhara naquela tarde havia morrido há apenas um ano. Embora não tivesse isso claro no momento que seu dedo desliza sobre a estante, é ainda sob o efeito dessa perda que Barco elege o texto já conhecido de Petrarca narrando a caminhada dos dois irmãos. A iminência da conversa com Tomatis, amigo de infância, interlocutor literário e confidente, pode ter reforçado o motivo inconsciente da escolha.

Essas considerações podem ser sublinhadas a partir de outro conto, “Cosas Soñadas”, do mesmo livro, conto protagonizado por Gabriela, filha de Barco, e por Tomatis. Há neste texto uma menção muito breve “al dolor austero de Barco por la muerte de su hermano”, que revelara à filha um pai vulnerável e fugitivo, como todo mundo⁴⁴¹. É portanto, uma informação marginal em outro conto que promove a releitura de “La tardecita”.

Mas o que sugerem a introdução dessas citações literárias específicas? Santo Agostinho? Petrarca? Que outra história é contada por meio das referências?

Citando a crítica polonesa Agnieszka Flisek, muitos dos relatos de Saer parecem erigir-se sobre recordações que os personagens evocam não apenas desde signos sensoriais, mas também, e sobretudo, da leitura,

como si estas experiencias personales, inciertas, extraviadas en los pliegues de la memoria, necesitaran ser traspasadas, a la manera faulkneriana, por el filtro de relatos de otros y encontrar su lugar en una constelación libresca para poder constituirse, en definitiva, en una historia⁴⁴².

Sobre Santo Agostinho, há no conto uma advertência jocosa que manifesta dúvidas sobre sua existência: - “San Agustin - o, a estar con algunos, el colectivo publicitario de la iglesia primitiva que conocemos con el nombre de San Agustin”⁴⁴³. Essa dúvida é esclarecida em um ensaio crítico de *Trabajos*, “Kafka y San Agustin”, no qual Saer reforça a idéia de que alguns historiadores sugerem a possibilidade de que as *Confissões* tenham sido compostas coletivamente por membros da Igreja⁴⁴⁴. A aproximação com Kafka se daria pelo caráter premeditado da escrita de *Cartas ao pai*, obra à qual não seria adequado supor como fruto de um impulso.

Daí encontram-se paralelos com o texto de Petrarca. Pode-se verificar facilmente qual é o texto deste autor mencionado no conto: trata-se de *Carta à Dionigi*. Segundo os estudiosos de

⁴⁴¹ SAER. Cosas soñadas. In: *Cuentos completos*, op.cit, p.120.

⁴⁴² FLISEK, Agnieszka Bárbara. Juan José Saer y el relato de la memoria. In: *The Barcelona review*, nº30, mai/jun 2002. Disponível em: http://www.barcelonareview.com/30/s_abf.htm . Acesso em 25 de abril de 2008, p.1.

⁴⁴³ SAER. La tardecita, op.cit., p.56.

⁴⁴⁴ In: *Trabajos*, op.cit, p.47.

Petrarca⁴⁴⁵, a escalada ao Ventoux em companhia de seu irmão narrada nessa carta teria acontecido por volta de 1336, e é essa mesma data que Petrarca quis atribuir ao texto, como se tivesse sido escrito logo após o episódio. Sabe-se, contudo, que a carta foi escrita quase dez anos depois, quando o destinatário inclusive já se encontrava morto. Haveria, portanto, por parte de Petrarca, uma tentativa de criar um sentido novo deste evento – a subida ao Ventoux – em sua própria trajetória, como um marco a partir do qual teria promovido uma guinada em seu pensamento e em seus escritos. O interlocutor imaginário confere legitimidade à datação fictícia da carta, além de ter uma função estilística, já que o gênero epistolar foi um dos principais veículos da filosofia e da literatura da época. Dionigi foi ainda o amigo e mestre de Petrarca, quem lhe presenteou com as *Confissões*, de Santo Agostinho. Na escalada ao Ventoux, ao chegar ao cume, Petrarca teria lido justamente um trecho deste volume que levara consigo. Segundo o que narra na *Carta*, foi essa leitura que teria promovido nele a revelação que fez mudar os rumos de sua vida, no alto daquela montanha entre os Alpes e os Pirineus.

As duas referências que aparecem separadas no conto, Petrarca e Santo Agostinho, estão intimamente entrelaçadas, portanto. Ambos os textos lidos a princípio como confessionais, estão presentes no conto por esse trabalho de elaboração formal que recria a experiência, atando-a a um movimento infinito de leituras e sobreleituras que se alimentam mutuamente e que cada leitor funde à sua própria experiência, às suas recordações e a outras leituras, em um fluxo incessante. Disparada pelo texto e Petrarca, a lembrança da caminhada no campo, naquela tardezinha da infância, ganha a projeção de um momento de revelação, que Barco pode resignificar muito tempo depois, sentado nessa manhã de domingo, em sua casa, em Buenos Aires.

O conto instaura assim, por meio das relações entre a leitura, a recordação e as possibilidades de narrá-la, uma dilatação do espaço só possível por meio da leitura: “fenómeno complejo, privilegio o fatalidad de la imaginación lectora, altera ante todo a quién lo experimenta. La página puede seguir ensimismada, confinada, pero el lector reverbera según la proyección de la persona en el decifrarlo”⁴⁴⁶.

“La tardecita” se passa no interior da sala de leitura de Horacio Barco, mas a página lida faz reverberar por meio das projeções que ela libera as amplas paisagens que se estendem sob o monte Ventoux às quais se amalgama uma planície pampeana nos arredores de um povoado

⁴⁴⁵ DOTTI, Ugo. *Vida de Petrarca*. Campinas: Unicamp, 2006, p.54-55; HEISE, Pedro. Introdução. In: PETRARCA. *Triunfos*. São Paulo: Hedra, 2006, p.11. PACCA, Vinicio. *Petrarca*. Roma: Laterza, 1998, p. 119-29.

⁴⁴⁶ GULLÓN, Ricardo. Op.cit. p.43.

entre Santa Fe e Rosario.

De volta ao litoral – o ponto de chegada

Após o amplo deslocamento da paisagem dos rios ao protagonismo da *llanura*, que realizamos pela leitura de *El río sin orillas* e do conto “La tardecita”, é inevitável voltar aos rios da zona santafesina, que marca o ponto de chegada do ensaísta. Se o tom para o relato havia emergido com a visão de seu *lugar* da janela do avião, também agora é a chegada à sua zona litorânea que conduz o relato em “Primavera”, última parte do *El río sin orillas*. Ainda que neste capítulo haja também referências mais gerais à toda a região platina ou especificamente a Buenos Aires, a preponderância do litoral é inegável.

Em “Primavera”, o registro polêmico que predominou em “Invierno” cede lugar novamente à voz afetiva, e a própria narrativa abre ainda mais espaço ao registro poético. Depois de haver percorrido séculos de história do Rio da Prata, há uma espécie de disponibilidade plena do ensaísta para um mergulho no presente:

En la mañana de primavera, gracias a una coincidencia óptima, y puramente material sin duda, entre lo externo y lo exterior, a una anuencia casual y fugitiva de las cosas, nos encontramos durante unos instantes, fuera del vaivén de la oferta y de la demanda, de la pesadumbre del pasado y de la ansiedad del porvenir, formando un cuerpo único con el mundo⁴⁴⁷.

É nesse momento que o escritor se vê sentado à sombra de um salgueiro de onde observa a mulher que acompanha os netos que brincam na beira de um pequeno rio de sua zona, passagem que trabalhamos no capítulo 3 deste trabalho. A cena dá vez a uma longa divagação sobre a literatura, e sobre a universalidade que ela toca por meio unicamente da criação das sensações, recordações e emoções mais singulares. O mergulho em uma particularidade geográfica local é assim anunciado como apenas um caminho de vislumbrar algo que pode estar em todas as partes ou que não está em nenhuma⁴⁴⁸. Explicita-se desse modo a concepção de literatura do autor e a sua busca de criação de um lugar, o que fica ainda mais evidente pela homenagem que dedica ao seu poeta maior, Juan L. Ortiz, que transformou todo perímetro aquático da província de Entre Ríos em um verdadeiro entrecruzamento cósmico.

⁴⁴⁷ *El río sin orillas*, p.208.

⁴⁴⁸ *Idem ibidem*, p.219.

Gostaria de me deter, à passagem em que o autor descreve o nascimento de uma ilha, que tivera oportunidade de presenciar às margens do Rio Paraná, nas proximidades da casa do poeta:

Como la colina ubicua y barrosa de la cosmogonía egipcia que, brotando del agua, inaugura el mundo, esa islita apareció un buen día – o la vimos por primera vez, como el cráneo redondo y oscuro de un recién nacido saliendo desde el vientre de su madre – a finales de los años cincuenta, desde la barranca, no lejos de la casa de Juan L. Ortiz (...). Groseramente circular, la forma alargada se fue pronunciando, modelada por la dirección de la corriente y, cuando fue lo bastante alta, tuvo sin duda la ocasión de secarse un poco, de salir del magma barroso probablemente tan arcaico como el barro mítico del primer hombre, y diferenciarse de él, ser, no todavía isla, pero tampoco sustancia informe, hasta que, sembradas por los vientos de primavera, las primeras hierbas y las primeras plantas empezaron a brotar⁴⁴⁹.

O nascimento da ilha, fruto de pura contingência, alcança aqui a dimensão de um mito de origem, que nos faz recordar imediatamente da gênese mitológica da ilha narrada em *El limonero real*, logo após o parágrafo negro em que se havia fundido o relato: “Era un solo ver agua. Agua y después más nada. Más nada. Aparece en eso una islita”⁴⁵⁰.

Ao contrário do romance, porém, em *El río sin orillas* o relato se desdobra sobre um horizonte de referências nomeadas (o Rio Paraná, a casa de Ortiz, o final dos anos 50). Apesar disso, a imagem arquetípica da forma que emerge lentamente da matéria barrenta é tão poderosa que acaba por invadir o espaço-tempo referencial, transformando as redondezas da casa do poeta em verdadeiro epicentro cosmogônico. Mas essa ilha também é histórica, surgida não apenas de matéria “sino también de tiempo acumulado, de la unidad indestructible de tiempo y materia”⁴⁵¹. A zona saeriana é essa fusão aparentemente contraditória e complexa de mito e história.

Vale dizer que em “Primavera” as incrições das estações do ano em cada um dos capítulos, ganha novo relevo. Para além de um ambiente de sensações específico a cada momento da história do Rio da Prata (o quente verão da Conquista, o outono dos viajantes, o inverno da ditadura militar), as estações configuram nesse final do relato uma dimensão cíclica, que confere forte impressão de permanência e continuidade, impressão aparentemente desenhada pelo olhar de um poeta haiku.

⁴⁴⁹ Idem ibidem, p.230-1.

⁴⁵⁰ SAER. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002, p.105 e seguintes.

⁴⁵¹ *El río sin orillas*, p.231.

A descrição das árvores, por exemplo, que por aparente idiosincrasia podem reunir em si todas as estações simultaneamente, ao serem apresentadas pelo ensaísta, aparecem como um verdadeiro espelho de seu próprio relato:

Estos anacronismos vegetales de los que unicamente la rutina casi kantiana del sauce está a salvo, se producen a veces en un mismo árbol que, asumiendo sus contradicciones, reverdece en una sola rama con un mes de anticipación, mientras el resto de su fronda no se signa todavía, en pleno mes de julio, a aceptar la llegada del invierno. Una convivencia de los diferentes ciclos de la vegetación en un mismo pátio puede revelar, a quien posee la mirada adecuada, la complejidad del todo en la cual, en cada uno de sus instantes, todos los aspectos de su ser están presentes a la vez, y unicamente por error los concebimos como sucesión⁴⁵².

El río sin orillas, a história do Rio da Prata percorrida por Saer, surge assim como essa síntese única de tempos e formas.

Esse momento de chegada do ensaísta ao seu lugar, ao final do relato, nos leva a perguntar, afinal como termina o ensaio? Tendo em vista o caráter fluido e errante do texto, que não almeja conclusões nem respostas definitivas, como definir a hora de deter o movimento? Para Lukács, “*el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino la meta no buscada, la vida*”⁴⁵³.

Em *El río sin orillas*, esse encontro com a vida é molhar as pernas no rio, é percorrer uma rua observando os terraços das casas e imaginado os pátios que se escondem atrás, enquanto se aproxima a hora do encontro com os amigos para o infalível churrasco. Longe de qualquer sotaque localista, o churrasco final, tão presente na ficção do autor, ganha as cores desse presente de conciliação com o mundo que se dá em “Primavera”.

Essas considerações nos levam à questão também de como finalizar este trabalho, que se abriu com a proposta de um modo de leitura colocado em movimento: percorrer a partir de *El río sin orillas* os núcleos significativos fundamentais da poética de Juan José Saer, analisando-o assim como parte da obra ficcional do autor mas também iluminando-o em suas especificidades, que o colocam frequentemente em uma zona incerta de leitura que não é a da ficção, mesmo quando resiste a apresentar-se como ensaio. Não era objetivo deste trabalho “esgotar” a obra a partir desse objetivo, o que não seria possível e nem desejável, mas sim tocar em algumas de suas cordas, cruzá-las com meu próprio percurso de leituras e fazer dessa

⁴⁵² Idem ibidem, p.243.

⁴⁵³ LUKÁCS. Sobre la esencia y forma del ensayo. In: op.cit, p.30

experiência um caminho compartilhado.

Antes que reunir todas as considerações parciais que se foram desenvolvendo ao longo dos capítulos, sobre a transgressão das noções tradicionais de gênero em *El río sin orillas*, ou sobre o deslocamento em dupla mão que o texto estabelece entre o ensaio e a ficção, prefiro terminar este trabalho dando voz uma vez mais aos personagens da confraria literária saeriana, tal como na abertura deste trabalho. Dessa vez, a conversa se passou em um final de tarde em meados de dezembro, quando novamente fazia calor em Santa Fe. Gabriela, filha de Horacio Barco, e seu noivo vieram visitar Tomatis em sua casa, e com ele tomavam um vermouth, sentados em torno da mesinha branca de metal no terraço, aproveitando o ar mais fresco daquela hora do dia. A conversa versava animadamente sobre um experimento literário de Gabriela, que Tomatis tratava de desbaratar ponto por ponto. De todo modo, os dois concordavam que ainda que a ficção e os sonhos fossem feitos da mesma matéria, aparentemente arbitrária e distante da realidade, os homens continuariam a se deixar impressionar por sua forma estranha e caprichosa, que muitas vezes parece fazer mais sentido que o mundo palpável que os rodeia. Depois de bebericar seu drinque, Gabriela fez um ligeiro silêncio e agregou ainda que, como a literatura, “*los sueños también se expresaban a través de diferentes géneros, pero los mejores eran aquellos que, justamente, se alejaban de los géneros y eran capaces de forjarse una forma y una simbología propias*”⁴⁵⁴.

⁴⁵⁴ SAER. Cosas soñadas. In: *Cuentos completos*, op.cit., p.120.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Juan José Saer

- SAER, Juan José. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.
- _____. Razones. In: *Crítica Cultural=Cultural Critique*, v.5, n°2, dez.2010, p.19-31.
- _____. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- _____. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- _____. *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- _____. *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- _____. *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- _____. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- _____. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- _____. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- _____. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- _____. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- _____. *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- _____. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- _____. *Responso*. Buenos Aires: Planeta, 1998.
- _____. *La ocasión*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- _____. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- _____. Atridas y Labdacidas / Filocles. In: RAMA, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964-1980*. México: Marcha Editores, 1981, p.77-93.
- _____. *La vuelta completa*. Rosario: Ed. Biblioteca Polpular Constancio C. Vigil, 1966.
- _____. Sartre: contra entusiastas y detractores. In: *Punto de Vista*, Buenos Aires, año 3, n°9, jul-nov, 1980, p.11-13

Bibliografía sobre Juan José Saer

- ABBATE, Florencia. La posición estética de Saer. In: *Crítica Cultural=Cultural Critique*, v.5, nº2, dez. 2010, p.75-85.
- _____. La historia en las ficciones de Saer. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. Júlio Premat (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p.667-682.
- ARCE, Rafael. Un realismo de lo irreal: la imaginación material en la obra de Juan José Saer. In: *Anclajes XIII* (diciembre 2009), p.9-25.
- _____. Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de Juan José Saer. In: *Helix*, nº5, 2012 – Dossiers zur romanischen literaturwissenschaft, p.43-61. Disponible en: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/helix/article/view/9320>. Acceso en: 15 de setembro de 2012.
- BASTOS, María Luisa. Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. Júlio Premat (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p.881-894.
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María. Vislumbres críticos: un horizonte de “deseo” y “alucinación”. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. Júlio Premat (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p.580-606.
- _____. Recuperaciones del pasado colonial en algunos relatos de Juan José Saer. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/recuperaciones-del-pasado-colonial-en-algunos-relatos-de-juan-jos-saer-0/html/00644720-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html. Data de acceso: 10 de julho de 2012.
- BECEYRO, Raúl. Sobre Saer y el cine. In: *Punto de Vista*. Buenos Aires, año XV, nº 43, ago, 1992, p.26-30.
- CARVALHO, Bernardo. A leitura distraída. In: *Crítica Cultural=Cultural Critique*, v.5, nº2, dez. 2010, p.65-72. Originalmente publicado como posfácio à *Ninguém nada nunca*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CATELLI, Norma. El presente de la escritura – Sobre “La grande” de Juan José Saer. In: *Punto de Vista*. Buenos Aires, año XXIV, nº84, abr. 2006, p.8-11.
- CORBATTA, Jorgelina. *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- DALMARONI, Miguel. El largo camino del “silencio” al “consenso” – la recepción de Saer en la Argentina (1964-1987). In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. Júlio Premat (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p.607-663.
- _____. El empaste y el grumo – narración y pintura en Juan José Saer. In: *Crítica*

- cultural=Critique cultural. v.5, nº2, dez. 2010, p.129-143.
- _____.; MERBILHAA, Margarita. "Un azar convertido en don" - Juan José Saer y el relato de la percepción. In: JITRIK, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, v.11. Buenos Aires: Emecé, 1999, p.321-343.
- DELGADO, Sergio. Primeros días de la muerte de un escritor. In: *Crítica cultural=Critique cultural*. v.5, nº2, dez. 2010, p.159-173.
- GARAMUÑO, Florencia. Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entenado* y *Glosa*. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. Júlio Premat (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p.710-728.
- GRAMUGLIO, María Teresa. La filosofía en el relato. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. Júlio Premat (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p. 825-827.
- _____. Una imagen obstinada del mundo. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. Júlio Premat (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p.729-741.
- _____. El lugar de Juan José Saer. In: *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2004.
- _____. Juan José Saer: el arte de narrar. In: *Punto de Vista*. Buenos Aires, año 2, nº6, jul.1979, p.3-8.
- FERNÁNDEZ, Nancy. *Narraciones viajeras – César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- FLISEK, Agnieszka Bárbara. Juan José Saer y el relato de la memoria. In: *The Barcelona Review*, nº30, mai/jun 2002. Disponível em: http://www.barcelonareview.com/30/s_abf.htm . Acesso em 25 de abril de 2008.
- FORO DE CRÍTICA CULTURAL. Departamento de Humanidades. Universidad de San Andrés. Lecturas de Juan José Saer: una celebración de "la zona" - Mesa de lecturas realizada en el Auditorio del Malba. Septiembre de 2005. Disponível em: www.udes.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT38-LECTURAS%20DE%20JUAN%20JOSÉ%20SAER.PDF . Acesso em 30 de abril de 2008.
- FUKS, Julián Miguel Barbero. *Juan José Saer e o paradoxo necessário: ou uma poética da (i)mobilidade em Nadie nada nunca*. São Paulo, 2009. 89 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- GIORDANO, Alberto. El efecto de irreal. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. Júlio Premat (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p.874-880.
- JITRIK, Noé. Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica. In: *La*

- vibración del presente*. México: FCE, 1987, p.169-81.
- _____. La palabra que no cesa. In: *La selva luminosa*. Buenos Aires: Facultad de filosofía y Letras – UBA, 1992.
- MAKIANICH, Mirtha Lúcia. Juan Jose Saer: Firmeza de la critica para el centelleo de la ficción. In: *Astrolabio*, nov. 2006, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
<http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/nuevosfrutos/articulos/makianich.php>.
- MORALES, Alexandre (trad.). Artíficos da criação – uma conversa com Juan José Saer. In: *Novos estudos Cebrap*, n. 73, São Paulo, nov. 2005, p. 157-173.
- MONTALDO, Graciela. Una exploración de los límites. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. Júlio Premat (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p.742-761.
- MONTELEONE, Jorge. Eclipse del sentido: de *Nadie Nada Nunca* a *El entenado* de Juan José Saer. In: SPILLER, Roland. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991, p.153-175.
- NÍVOLI, María Soledad. Ensayo y experiencia: la territorialidad cíclica en *El río sin orillas* de Juan José Saer. In: *1º Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Rosario, 2005. Disponible em <http://www.geocities.com/aularama/ponencias/lmn/nivoli.htm> Acesso em: 30 de setembro de 2007.
- OUBIÑA, D. El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer. In: *Crítica cultural=Critique cultural*. v.5, nº2, dez. 2010, p.175-187.
- PEREIRA, Antonio Marcos. Saer versus Aira – versões de uma antropologia especulativa. In: *Anais do JALLA Brasil 2010*, tomo II, p.55-61. Disponible em: http://www.propi.uff.br/jalla/sites/default/files/Anais_JALLAII_tomoII.pdf . Acesso em: 24 de fevereiro de 2012.
- PEREIRA Júnior, Antônio Davis. *Glosa e silêncio em Juan José Saer*. Campinas, 2006. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.
- PIGLIA, Ricardo. La amistad en Saer. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. Júlio Premat (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p.XVII-XX.
- _____; SAER, Juan José. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad del Litoral, 1990.
- POPPE, Nicolas. La ley estética de resistencia de los materiales: narración en los ensayos de Saer. In: OLMOS, Ana Cecilia y CASARIN, Marcelo. *Ensayo[s] de narradores*. Córdoba: Alción, 2007, p. 53-63.

- PREMAT, Julio. Nota y sinfonía. In: *Crítica cultural=Critique cultural*. v.5, nº2, dez. 2010, p.113-128.
- _____. *Héroes sin atributos – figuras de autor em la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- _____. *La dicha de saturno – escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2002.
- QUEIROZ, Juliana Maia de. *Enigma e duplicidade em La Pesquisa, de Juan José Saer*. Campinas, 2004. 142 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.
- RIERA, Gabriel. *Littoral of the letter. Saer's art of narration*. Lewisburg: Bucknell University Presses, 2006.
- RODRÍGUEZ, Susana Alicia A. Cartografía de una lectura: la percepción y la representación de la alteridad en El entenado de Juan José Saer. In: *Abordajes y perspectivas 2 / Salta: Ministério de la Educación. Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta*, 2004.
- ROMANO, Evelia. *1º Congreso Regional del Instituto Internacional de Lietratura Iberoamericana*. Los cuentos de Juan José Saer en los sesenta: Punto de partida de una literatura sin atributos. Disponível em <http://www.geocities.com/aularama/ponencias/rstz/romano.htm>. Acesso em 25 de abril de 2008.
- _____. Entrevista pública de Juan José Saer en el Malba. Nueva Provenza, 27 de diciembre de 2005. Disponível em: <http://nuevaprovenza.blogspot.com/2005/12/entrevista-publica-juan-jose-saer-en-el.html>. Acesso em 30 de abril de 2008
- _____. et alli. *Narradores y dramaturgos*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral / Instituto Nacional del Teatro, 2002, p.4-5.
- _____. et alli. Entrevista a Juan José Saer en el Centro Cultural Islas Malvinas. La Plata: sd. Disponível em: http://www.educ.ar/dinamico/UnidadHtml_get_26a5b46c-7a0b-11e1-8119-ed15e3c494af/index.html. Acesso em 23 de Janeiro de 2011.
- _____. Entrevista a Alejandro Blanco. In: *Punto de Vista*. Buenos Aires, año XVIII, nº53, nov. 1995, p.37-42.
- _____. Entrevista a Ana Inés Larre Borges. In: BRECHA, Montevideo. Disponível em: <http://www.literatura.org/Saer/jsR1.html>. s.d. Acesso em 20 de janeiro de 2009.
- SARLO, Beatriz. La política, la devastación. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. Júlio Premat (coord.). Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p.762-793.
- _____. Saer, um original. In: *Novos estudos Cebrap*, n. 73, São Paulo, nov. 2005, p.151-5.
- _____. Las aventuras de un médico filósofo – Sobre “Las Nubes”, de Juan José Saer. In: *Punto de Vista*, Buenos Aires, Año XX, nº59, dic. 1997, p.35-38.
- _____. La condición mortal. In: *Punto de Vista*. Buenos Aires, año XVI, nº46, ago 1993, p.28-

31.

SCAVINO, Dardo. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004.

SPERANZA, Graciela. Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia. In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (comp.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Universidad de Pittsburgh, 2004, p.29-40.

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

SURGHI, Carlos. La experiencia narrativa: ensayo, forma y frontera en Juan José Saer. In: OLMOS, Ana Cecilia y CASARIN, Marcelo. *Ensayo[s] de narradores*. Córdoba, Alción, 2007.

THOMAZ, Paulo César. *El entenado – práxis poético narrativa de Juan José Saer*. São Paulo, 2001. 160 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Bibliografia geral

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca – escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

_____. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Infância e história – destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

ALTAMIRANO, Carlos. Introducción. In: *Facundo - civilización y barbárie*. Buenos Aires: Companhia Editora Espasa Calpe Argentina, 1993.

ANDERMANN, Jens. *Mapas del poder – una arqueología literária del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANGENOT, Marc. Remarques sur l'essai littéraire. In: DUMONT, François. *Approches de l'essai – anthologie*. Québec: Editions Nota bene, 2003, p. 137-157.

AIRA, César. El ensayo y su tema. In: *BOLETIM del centro de estudios de teoria y crítica literária*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes / Universidad Nacional de Rosario, n.9, diciembre de 2001, p. 10-15.

- ARIAS SARAVIA, Leonor. El juego de la metáfora en el ensayo argentino. In: *Atas del Congreso XII de la Asociación Internacional de Hispanistas*. v.VI, Birmingham, ago, 1995. Aengus WARD et al (orgs.) Universidad de Birmingham, 1998, p.46-52. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_009.pdf. Acesso em: 20 de agosto de 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- AUERBACH, Erich. O escritor Montaigne. In: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2007.
- BACHELARD, Gastón. *A água e os sonhos – ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BADIOU, Alain. Linguagem, pensamento, poesia. In: *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumrá, 199, p.75-86.
- BALANDIER, Georges. Etonografia, Etnologia e Antropologia. In: GURVITH, Georges (org.) *Tratado de Sociologia I*. v.I, Martins Fontes: São Paulo, 1977, p.148-150.
- BARBOSA, Alexandre. *A leitura do intervalo – ensaios de crítica*. Iluminuras: São Paulo, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- _____. *O rumor da língua* (tr. Mario Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BELLEAU, André. Petit essayistique. In: DUMONT, François. *Approches de l'essai – anthologie*. Quebec: Editions Nota bene, 2003
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I - magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras escolhidas II - rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. La amistad. In: *La amistad*. Madrid: Editorial Trotta, 2007, p.264-7.
- _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. “¿Qué es la crítica?”. *Sitio*, 4/5, mayo. Buenos Aires. p.74-76, 1985.

- BORGES, Jorge Luis. *Primeira Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Artifícios*. Madrid: Alianza, 1993.
- _____. El escritor argentino y la tradición. In: *Discusión*. Madrid: Alianza, 1983.
- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES FILHO, Oziris & BARBOSA, Sidney (orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Editora Claraluz, 2009.
- BRUNNER, José Joaquín. Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. In: *Escritos – revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, nº13-14, enero-diciembre. 1996, p.301-333.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.281-305.
- CASARIN, Marcelo. Ensayo de escritores: Mercado, Heker, Piglia, Saer. In: *Astrolábio*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, 2006. Disponível em: <http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/nuevosfrutos/articulos/casarin.php>. Acesso em 9 de maio de 2007.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.345-400.
- _____; SZTUTMAN, Renato (org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- CASULLO, Nicolás. La inquietud del alma. In: PERCIA, M. *Ensayo y subjetividad*. Buenos Aires: Eudeba, 1998, p.29-44.
- CAVAROZZI, Marcelo. *Autoritarismo y democracia (1955-1996) – la transición del Estado al mercado en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil - mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso – forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CHIARAMONTE, José Carlos. El mito de los orígenes en la historiografía latinoamericana. In: *Cadernos del Instituto Ravignani*. Buenos Aires: Instituto de Historia Argentina y Americana

Dr. Emilio Ravignani / Facultad de Filosofía y Letras – Universidade de Buenos Aires, n.2, s.d.

CLIFORD, James. *A experiência etnográfica – antropologia e literatura no séc.XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

_____. ; MARCUS, George. *Retóricas de la antropologia*. Madrid: Ediciones Júcar, 1991.

COLOMBI, Beatriz. Representaciones del ensayista. In: *Cuadernos de reciénvenido – publicação do programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana [do] Departamento de Letras Modernas [da] Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas [da] Universidade de São Paulo*. - nº19 (2004), São Paulo: Humanitas, 2004, p. 5-18.

_____. *Viaje intelectual – migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosário: Beatriz Viterbo editora, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

DALMARONI, Miguel. Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX. In: JITRIK, Noé. (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. VIII- Macedônio. Buenos Aires: Emecé, 2007, p.83-123.

_____. El deseo, el relato, el juicio – sobre el “retorno a los setenta” en el debate crítico argentino, 1996-1998. In: *Tramas, para leer la literatura argentina*. Córdoba: Centro de Investigaciones Literarias y Sociales, 1999, p.35-42.

DaMATTA, Roberto. *Relativizando – uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DELGADO, Sergio. El aura de Juan L. Ortiz: la autonomía y los poetas. In: JITRIK, Noé (dir.) *História crítica de la literatura argentina*, v.9. SAÍTTA, Sylvia (ed.) *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé, 2004, p.307-332.

DERRIDA, Jacques. La loi du genre. In: *Parages*. Paris: Galilée, 2003, p.231-66.

DELEUZE, Gilles e GUATARI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Ed.34, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v.4. São Paulo: Editora 34, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Geoges. *Ante el tiempo – historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DOSSE, François. *História do estruturalismo, vol.1 – o campo do signo, 1945/1966*. São Paulo: Ensaio; Campinas: Unicamp, 1993.

_____. *História do estruturalismo, vol.2 – o canto do cisne, de 1967 aos nossos dias*. São Paulo:

- Ensaio; Campinas: Unicamp, 1994.
- DOTTI, Ugo. *Vida de Petrarca*. Campinas: Unicamp, 2006.
- EAGLETON, Terry. 1998. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano – a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- EMERY, Amy Fass. *The anthropological imagination in Latin American literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1996.
- FIORIN, José Luis. FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2010.
- _____. *Introdução ao pensamento de Bahktin*. São Paulo: Ática, 2006.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manuel Barros da (org). *Michel Foucault - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e Escritos v.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.264-298.
- _____. Prefácio à transgressão. In: MOTTA, Manuel Barros da (org). *Michel Foucault - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e Escritos v.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.28-56.
- _____. A escrita de si. In: MOTTA, Manuel Barros da (org). *Michel Foucault – ética, sexualidade e política*. Ditos e Escritos, vol.V, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. O que são as Luzes?. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Michel Foucault - problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Ditos e Escritos v.I. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FREUD, Sigmund. O Estranho. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- GADAMER, Hans Georg. Historia de efectos y aplicación. In: WARNING, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, p.81-87.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GEERTZ, Clifford. *Obras e Vidas – o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitrato*. Lisboa: Vega, s.d.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo – de Borges a Piglia*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2005.

- GLAUDES, Pierre (org.). *L'Essai: métamorphoses d'un genre*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- GONZÁLEZ, Horacio. Elogio del ensayo. In: *Babel – revista del libro*, nº18, Buenos Aires, agosto de 1990.
- GORELİK, Adrián. Mapas de identidad – la imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo. In: *Miradas sobre Buenos Aires – historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- GRAMUGLIO, María Teresa. Estética y política. In: *Punto de Vista*, 26 de abril de 1986.
- GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1980.
- GUSMÁN, Luis. El ensayo de los escritores. In: *Sítio 4/5*, mayo, Buenos Aires. p.56-60, 1985.
- HALL, Michael L. The emergence of the essay and the idea of Discovery. In: BUTRYM, Alexander J. (ed.). *Essays of the essay – redefining the genre*. Georgia: University of Georgia Press, 1989, p.73-91.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. El descontento y la promesa. In: *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho, 1989, p.33-45.
- HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____; RANGER, Terence (orgs.) *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- JANCSÓ, István. Este livro. In: JANCSÓ (org.). *Brasil: Formação do Estado e da nação*. São Paulo: FAPESP; Ijuí: Unijuí, 2003.
- JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Luiz Costa Lima (coord.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literária – las posibilidades de um gênero*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- _____. Prólogo. In: SARMIENTO, D.F. *Facundo – civilización y barbárie*. Caracas: Ayacucho, 1985.
- KAMINSKY, Gregório. *Escrituras interferidas - singularidad, resonancias, propagación*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- KERMODE, Frank. *Historia y valor – ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Península, 1990.

- KOHAN, Martín. Historia e literatura: la verdad de la narración. In: JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*, v.11. Buenos Aires: Emece, 2000, p.245-258.
- LAERA, Alejandra. Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la organización nacional. In: JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, v.2. SCHWARTZMAN, Julio (ed.). *La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires: Emece, 2003.
- LAGMANOVICH, David. Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano. In: LÉVY & LOVELUCK (eds.). *Simposio El ensayo hispanoamericano*. South Carolina: University of South Carolina, 1984, p.13-28.
- LARROSA, Jorge. A operação ensaio – sobre o ensaio e o ensaiar-se no pensamento e na vida. In: *Educação e Realidade*, 29 (1), jan/jun, 2004, p. 27-43.
- LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p.57-70.
- LUKÁCS, Georg. Sobre la esencia y forma del ensayo. In: *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1970, p.15-39.
- _____. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. Madri: ALLCA XX (Colección Archivos; 19), 1996.
- MATTONI, Silvio. *Las formas del ensayo en la Argentina de los años 50*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba, 2003.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIGNOLO, Walter D. Discurso ensayístico y tipología textual. In: LÉVY & LOVELUCK (eds.) *Simposio El ensayo hispanoamericano*. South Carolina: University of South Carolina, 1984, p. 41-61.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*, v.I. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Os ensaios*, v.II. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Os ensaios*, v.III. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MOREJÓN ARNAIZ, Idália. Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito. In: *Anais eletrônicos do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. 2008, São Paulo, USP. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/index.html>. Acesso em: 20 de março de 2010.
- NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.
- OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. Discursos de la subjetividad: la crítica de los escritores. In: OLMOS, Ana Cecília y

- CASARIN, Marcelo. *Ensayo[s] de narradores*. Córdoba: Alción, 2007.
- _____. Decifrar e Fabular. In: *Cult*, nº45 – abril/2001.
- _____. Disponer y exponer la biblioteca – el ensayo de lectura de los escritores de ficción. In: MAIZ, Claudio (org.). *El ensayo latinoamericano*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras UnCuyo, 2010, p.281-9.
- _____ ; CASARIN, Marcelo (orgs.). *Ensayo[s] de narradores*. Córdoba: Alción, 2007.
- OVIDO, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza, 1991.
- PACCA, Vinicio. *Petrarca*. Roma: Laterza, 1998.
- PERCIA, Marcelo (org.). *Ensayo y subjetividad*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. O efeito Derrida. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.301-308.
- _____. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. In: *Estudos Avançados*, 11 (30), 1997, p.245-258.
- _____. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PETRARCA. *Triunfos*. Introdução de Pedro Heise. São Paulo: Hedra, 2006.
- PICÓ, Josep (org.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988.
- PIGAFETTA, Antonio. *A primeira viagem ao redor do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- PHILIPPE, Gilles. Fiction et argumentation dans l'essai. In: GLAUDES, Pierre. *L'Essai: métamorphoses d'un genre*. Tolouse: Presses universitaires du Mirail, 2002, p.63-82.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). In: *Casa de las Américas*, 222, año XLI, enero-marzo, 2001, p.11-21.
- _____. Notas sobre *Facundo*. In: *Punto de Vista*, Buenos Aires, v. III, nº 8, marzo-julio, 1980, p.15-18.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- PRADO Jr., Bento. Sartre e o destino histórico do ensaio. In: SARTRE, J.P. *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PRIETO, Martín. Escrituras de la zona. In: JITRIK, Noé (dir.). *História crítica de la literatura argentina*, v.10. CELLA, Susana (ed.) *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999, p.342-357.

- RAMA, Ángel. El *boom* en perspectiva. In: RAMA (ed.) *Más allá del boom – literatura y mercado*. s.l.: Folios, s.d., p.51-110.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- REYES, Alfonso. Visión de Anáhuac. In: *Última Tule y otros ensayos*. Caracas: Ayacucho, 1992.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas – arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. v.1,2 e 3. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Un huracán llamado progreso: utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. s.l.: OEA, 1993.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.
- ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: *Estas Estórias*. São Paulo: José Olympio, 1969.
- ROSA, Nicolas. La sinrazón del ensayo. In: ROSA (org.) *Historia del ensayo argentino*. Buenos Aires: Alianza, 2002, p.13-87.
- SANTI, Pedro Luiz Ribeiro de. *A crítica ao eu na Modernidade – em Montaigne e Freud*. São Paulo: Casa do Psicólogo / Fapesp, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos – ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.
- SARLO, Beatriz. Del otro lado del horizonte. In: *BOLETIM del centro de estudios de teoria y crítica literaria*, n.9, diciembre de 2001, Facultad de Humanidades y Artes / Universidad Nacional de Rosario, p.16-31.
- _____. *Borges, un escritor em las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- _____. Política, ideología y figuración literaria. In: Balderston, Daniel et alli. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Madrid, Buenos Aires: Alianza / University of Minnesota: Institute for the study of ideologies & literature, s.d., p.30-59.
- _____. Lectura sobre lectura. In: *Punto de Vista*. Buenos Aires, año XXX, n°89, dic. 2007, p.46-8.
- _____. ; ALTAMIRANO, Carlos. *Ensayos argentino – de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo – civilización y barbarie*. Caracas: Ayacucho, 1985.

- SARTRE, Jean Paul. Um novo místico. In: *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *O imaginário. Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *A imaginação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *Escritos sobre literatura*. Madrid: Alianza, 1985.
- SCHWARCZ, Lilia K. História e antropologia: embates em região de fronteira. In: SCHWARCZ, Lilia K. E GOMES, Nilma Lino. *Antropologia e História – debate em região de fronteira*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.11-31.
- SCHMIDEL, Ulrico. *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay 1534-1554* (tr. Klaus Wagner). Madrid: Alianza, 1986.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SHUMWAY, Nicolás. *La invención de la Argentina – historia de una idea*. Buenos Aires: Emece, 2002.
- STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- STAROBINSKI, Jean. “¿Es posible definir el ensayo?”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 575, 1998, p. 31-40.
- _____. *El ojo viviente II – La relación crítica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, s.d.
- SONDERÉGUER, María. Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria. In: *observatorio memoria y praxis social en derechos humanos / Universidad Nacional de Quilmes. Iberoamericana n.1 (segunda etapa) América Latina – España – Portugal*. Madrid, 2001. Disponível em: <http://www.observatoriomemoria.unq.edu.ar/publicaciones/iberoamericana.pdf>. Acesso em: 30 de julho de 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- _____. Os gêneros literários. In: *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *A conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.
- VIDAL, Paloma. Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura. *Alea*, v.8, nº2, jul.-dez, 2006, p. 249-261. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/alea/v8n2/06.pdf>. Acesso em 10 de agosto de 2012.
- _____. *A história em seus restos – literatura e exílio no cone sul*. São Paulo: Annablume, 2004.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974.

WEFFORT, Francisco C. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. México: UNAM, 2006.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.