

Universidade de São Paulo

2009

Juan José Saer e o paradoxo necessário

ou Uma poética da (i)mobilidade em *Nadie nada nunca*

Julián Miguel Barbero Fuks

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

Juan José Saer e o paradoxo necessário

ou Uma poética da (i)mobilidade em *Nadie nada nunca*

Julián Miguel Barbero Fuks

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

ORIENTADORA: Prof. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

SÃO PAULO
2009

BANCA EXAMINADORA:

Professora Doutora Ana Cecilia Arias Olmos

Professor Doutor Fábio Rigatto de Souza Andrade

Professora Doutora Miriam Viviana Gárate

RESUMO

Esta dissertação promove uma leitura da obra *Nadie nada nunca* (1980), do escritor argentino Juan José Saer, em função das hipóteses sobre a morte do romance e a impossibilidade de narrar. Tomando o paradoxo como elemento fundamental de qualquer romance contemporâneo, identifica o paradoxo específico dessa obra na alternância entre impossibilidade de movimento e revolução contínua da matéria. Cada um desses preceitos assumidos pelo livro resulta em uma poética própria – poética da imobilidade e poética da mobilidade – ambas aliando-se para converter a obra em uma seqüência de enigmas e interrogações, prenhe de auto-referências e ambigüidades. Um universo próprio que se basta em sua infinidade complexa e obscura, e que desse modo ganha status de objeto autônomo do mundo, propondo uma possível resposta ao impasse em que se encontram a narrativa e a representação.

Palavras-chave: Saer, *Ningüém nada nunca*, literatura argentina, narrativa contemporânea, crise do romance

RESUMEN

Esta disertación promueve una lectura de la obra *Nadie nada nunca* (1980), del escritor argentino Juan José Saer, en función de las hipótesis sobre la muerte de la novela y la imposibilidad de narrar. Tomando la paradoja como elemento fundamental de cualquier novela contemporánea, identifica la paradoja específica de esta obra en la alternancia entre imposibilidad de movimiento y revolución continua de la materia. Cada uno de estos preceptos asumidos por el libro resulta en una poética propia – poética de la inmovilidad y poética de la movilidad – ambas aliándose para convertir la obra en una secuencia de enigmas e interrogaciones, preñada de auto-referencias y ambigüedades. Un universo propio que se basta en su infinitud compleja y obscura, y que de ese modo gana estatus de objeto autónomo del mundo, proponiendo una posible respuesta a la encrucijada en que se encuentran la narrativa y la representación.

Palabras-llave: Saer, *Nadie nada nunca*, literatura argentina, narrativa contemporánea, crisis de la novela

ABSTRACT

This dissertation suggests an interpretation of the novel *Nadie nada nunca* (1980), written by the Argentine Juan José Saer, according to the multiple hypotheses about the death of the novel and the impossibility of narrative. Taking paradox as an essential element of any contemporary novel, the dissertation identifies the specific paradox of this work in the alternation between the impossibility of movement and the continuous revolution of matter. Each of these precepts assumed by the book results in a poetics – a poetics of immobility and a poetics of mobility – both of which combine in order to convert the novel into a sequence of enigmas and inquisitions, filled with self-references and ambiguities. A universe of its own that is self-sufficient in its complex and obscure infinity, and therefore achieves a status of an autonomous object of the world, offering a possible answer to the impasse confronted by narrative and representation.

Key-words: Saer, *Nobody nothing never*, argentine literature, contemporary narrative, crisis of the novel

AGRADECIMENTOS

A Ana Cecilia, que me acolheu quando era eu o estrangeiro e cujos comentários certos me ajudaram a amainar manias, fraquezas, sotaques.

A Tony, Abilio, Edu, Leandro, que sem saber se engajavam em discussões acaloradas sobre o que eu tentava alinhar nestas páginas; a todos os amigos que um dia perguntaram como andava meu longo mestrado e aos quais respondi com monossílabos evasivos e informações esparsas, por medo de entediá-los.

A meus pais, pelas contribuições voluntárias e involuntárias, o que ensinaram diretamente e o que trataram de desensinar em confusões idiomáticas que tanto me marcaram; a meus irmãos, por coabitarem esse caos de palavras e compartilharem maneiras de atravessá-lo.

À Fezica, a quem dedico este trabalho, por sua existência, sua presença, seu toque e todas as manifestações empíricas de que a linguagem jamais comportará a riqueza e a paixão da experiência.

Samba, agoniza mas não morre
Alguém sempre te socorre
Antes do suspiro derradeiro

Nelson Sargento

¿Carlitos, a tu juicio, qué es una novela?
Y Carlitos sin vacilar un segundo y sin querer
desviar la vista del agua que corría,
arremolinándose contra los pilares del puente,
varios metros más abajo, le contestó:
El movimiento continuo descompuesto.

Juan José Saer, em *La Grande*

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO: DA NECESSIDADE DOS PARADOXOS.....	9
1.1. O crivo de um redentor.....	12
1.2. Um paradoxo particular.....	18
1.3. Sobre a dissertação.....	21
2. A POÉTICA DA IMOBILIDADE.....	22
2.1. O precursor.....	22
2.2. O título.....	24
2.3. Aproximação à obra.....	26
2.4. As formulações de Saer.....	29
2.5. A poética da imobilidade.....	32
2.6. O narrador a serviço da poética da imobilidade.....	36
2.7. O final.....	40
3. A POÉTICA DA MOBILIDADE.....	42
3.1. Os precursores.....	42
3.2. Uma contribuição posterior.....	44
3.3. Reaproximação à obra.....	46
3.4. A irrupção da mobilidade.....	49
3.5. O narrador a serviço da poética da mobilidade.....	53
3.6. Uma outra impossibilidade.....	57
3.7. A impossibilidade derradeira.....	60
4. <i>NADIE NADA NUNCA</i> COMO NARRAÇÃO-OBJETO.....	63
4.1. Um exemplo distante.....	66
4.2. Um exemplo da seara saeriana.....	68
4.3. Um exemplo rumo a <i>Nadie nada nunca</i>	69
4.4. <i>Nadie nada nunca</i> como narração-objeto.....	71
4.5. O Gato.....	73
4.6. Elisa.....	76
4.7. A clausura.....	78
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: DA POSSIBILIDADE DE PARADOXOS FUTUROS.....	81
6. BIBLIOGRAFIA.....	84

1. Da necessidade dos paradoxos

Às vésperas de alcançar um centenário de anos e acepções, se não mais, a idéia de que o romance está à beira da morte segue tão viva e vigorosa que pareceria desrespeitoso fazer chacota de sua idade ou tomá-la por caduca. Embebidos como ainda estamos nas palavras de Benjamin e Adorno, ou mesmo do Lukács que nos idos de 1914 despejou sobre as letras do mundo o pessimismo de sua *Teoria do romance*, seria frívolo concluir, com base em experiências limitadas pelo rápido transcurso do século, que estivesse completamente equivocada. E, no entanto, tampouco podemos fechar os olhos para o fato de escritores e editoras, teimosos que são, ano trás ano terem continuado publicando com toda desfaçatez um sem-número de textos catalogados como romances, e que estes tenham continuado chegando às mãos de um espectro quiçá cada vez mais amplo de leitores, amiúde desinformados sobre a inadequação e o progressivo anacronismo dos milhares ou milhões de títulos. A aparente contradição não deve ser levada muito a sério e sequer surpreender: os próprios profetas desse apocalipse literário já a haviam previsto em suas memoráveis obras e, cada um à sua maneira, já haviam remetido o surgimento do impasse ao exato instante do surgimento do romance.

Seja porque o sujeito protagonista da modernidade (e, portanto, do romance) teve sua totalidade rompida e tornou-se mera aparência, “objeto de si mesmo”, ou porque sua existência se diluiu “na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio”¹ – ambas complexas idéias propostas por Lukács –; seja porque esse sujeito está fustigado por uma crise da experiência exemplar e da sabedoria que se transmite de geração para geração, e tem como uma de suas características a incapacidade de reconhecer os episódios na passagem do tempo e de “intercambiar

¹ Lukács, Georg. *A teoria do romance*, pp. 34 e 52.

experiências”² – como quis Benjamin e ecoou mais recentemente Giorgio Agamben³ –; o caso é que pareceu ter-se tornado patente uma verdadeira impossibilidade de narrar, baseada em uma descrença em relação ao sentido e à função de tal ato. Como à pintura, à escultura, à ópera, à música, a toda obra de arte por motivos convergentes e divergentes, também à narrativa pareceu ser subtraída a aura que constituía seu norte e rendia sua distinção em tempos pregressos, de modo que os pretensos escritores se viram tão perdidos quanto os demais artistas desta época. Mais do que nunca, passou a ser sentida a arbitrariedade tão própria à atividade de construir histórias, palavra por palavra, no seio de uma sociedade em que as experiências pessoais, sejam elas mundanas ou mirabolantes, perderam seu encanto e seu valor de referência e foram privadas tanto de sua excepcionalidade quanto de sua essência.

Não se tratou e não se trata, contudo, de uma incapacidade absoluta ou de um desinteresse absoluto. Pelo contrário, esses aflitivos infortúnios de que tal indivíduo se viu vítima só intensificaram sua necessidade de contar. Desnortado, tão orgulhoso por ter solapado os alicerces da épica tradicional para se forjar, descobriu-se então obrigado a retornar a alguns de seus recursos, a histórias carcomidas pelas traças de mais de dois milênios, a anedotas cada vez mais anódinas, a línguas mortas e a palavras caídas em desuso ou, se não a tudo isso, ao menos àquele algo incerto que existia nas epopéias e que estranhamente servia para confortar a humanidade. Dessa maneira, com esse recurso impensado, fruto de puro desespero, o homem da modernidade pôs a perigo sua própria identidade (e a integridade do gênero literário que o espelhava) na medida em que se deixou entregar – agora pelas palavras de Adorno – “a um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”.⁴ Samuel Beckett, uma de suas vítimas assumidas, ainda encontrou forças para verbalizar o problema como nenhum outro: “a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”⁵.

² Benjamin, Walter. “O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em *Magia e técnica, arte e política*, p. 198.

³ Agamben, Giorgio. “Infância e história – ensaio sobre a destruição da experiência”, em *Infância e história*.

⁴ Adorno, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em *Notas de literatura I*, p. 55.

⁵ Em diálogo com Georges Duthuit, citado em Andrade, F. R. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*, p. 175.

Deixando de lado algumas nuances propostas pelos autores que se malbaratariam nesta introdução, assim como tantas outras possíveis decorrências de tal fato, o que se pode afirmar sem redundância é que esse paradoxo prévio tem se desdobrado em um novo impasse: cada romance ou ganha o caráter de ato miraculoso (pois se erigiu em meio a uma pasmaceira coletiva e se deixou narrar quando tudo indicava que isso seria impossível) ou carrega consigo sua própria traição, sua própria entrega ao que ele mesmo renegara por considerar insuficiente ou antiquado. Em outras palavras, cada romance ou se apresenta como um fenômeno resultante do mais puro e incompreensível acaso, tão mais pobre que o Destino reservado aos heróis das epopéias, ou está maculado por uma falha em sua condição de romance.

Também por essa perspectiva não assusta a grande quantidade de tentativas de romance escritas e publicadas todo ano: é sobretudo quando algo não nos satisfaz que seguimos tentando fazer melhor, uma e outra e uma vez mais, na esperança de que a fortuna ponha seus imprevistos dotes em ação. “O fim está no começo e, no entanto, continua-se”⁶, afirma um personagem de Beckett, e a ausência de contexto nos é de grande valia aqui. Para os críticos acerbos que teimarem em pensar que a pobreza dessas obras é elemento exclusivo de nossa sociedade de consumo em seu estágio atual, da cultura de massas em seu apogeu, ou que cogitem tratar-se de mais um resultado do declínio da leitura, substituída agora por outras artes ou outros meios para a perpetuação do entretenimento, um juízo de Lukács publicado na mesma teoria distante no tempo pode ser iluminador: “a literatura mais recente não revela qualquer virtualidade essencialmente criadora, capaz de engendrar tipos novos; ela se reduz a um ecletismo de epígonos, que barateia antigas estruturas e só parece ter forças produtivas nos domínios formalmente inessenciais do lirismo e da psicologia”⁷. Mas vale conceder: em nossa época não seria inadmissível acrescentar ao final da declaração um amargo “se tanto”.

Existiram e existem, entretanto, bons romances, obras que não se rendem à mera condição de mercadoria ou de insípido entretenimento e que de algum modo cumprem a função desde sempre incerta e indefinível da narrativa, e seria leviano considerar todas elas meras exceções incríveis e inexplicáveis. Não deve estar de todo isento de verdade o pensamento de que uma das saídas para o romance, diante desse

⁶ Beckett, Samuel, citado em Andrade, F.R.S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*, p. 20.

⁷ Lukács, Georg. *A teoria do romance*, citado por Leandro Konder em “Uma nova teoria do romance”, introdução a Fehér, F., *O Romance Está Morrendo?*

impasse, é justamente povoar o interstício entre as duas opções há pouco citadas, provocando a ilusão do miraculoso por meio de uma traição voluntária e consciente, que faz do paradoxo elemento fundamental de sua constituição. Essa é a idéia indispensável que há de nortear a leitura da obra que este estudo toma como objeto, e que talvez se possa alicerçar novamente em Adorno, em sua valorização do sujeito literário que “reconhece a própria impotência e a supremacia do mundo das coisas”⁸.

Para ser um tanto mais explícito, se nos séculos XVIII e XIX cabia aos romancistas tratar de dar conta de um mundo em dilacerante transformação, revelar as sucessivas realidades a que se viam expostos os homens daqueles tempos, em conflitos que traziam novidades mas também guardavam resquícios das questões universais aventadas em todos os tempos, ao longo do século XX e ainda agora a necessidade imperativa dos escritores parece ser dar conta do fato de que a tudo são incapazes de dar conta, revelar a realidade de que a realidade não pode ser revelada. Em outras palavras, o romancista eficiente é hoje o que procura representar o natural conhecendo e internalizando o fato de que só pode fazer isso por meio do artifício – e o que vai selecionando as letras e engenhando as formas que constituem seu narrar com a consciência de que a narrativa talvez seja impossível.

1.1. O crivo de um redentor

O argentino Juan José Saer (1937-2005) é um dos grandes exemplos contemporâneos dessa rara redenção conceitual e qualitativa. Escreve com suma consciência da ubiqüidade desses obstáculos, sem sucumbir à ingenuidade de simplesmente ignorá-los ou de contorná-los sem mesura. Está familiarizado com a tradição que o precede, respeitando as experiências extremas que demoliram a narrativa convencional e abriram caminho para novas formas – e sabendo que elas logo sofreram o desdour de se converterem em fórmulas. Não se descola de seu tempo para fazer concessões ao velho, ao inócuo, ao argumento fácil e falso, e não se cola a ele a ponto de se render à futilidade do divertimento. Teoriza, aproxima-se dos pensadores do *Nouveau Roman*, faz do romance a aventura de uma escrita em vez da

⁸ Adorno, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em *Notas de Literatura I*, p. 60.

escrita de uma aventura⁹, mas não para coroar o abandono do mundo e construir uma grandiosa tautologia, e sim por desconfiar que só assim pode esquadriñar a possibilidade de representá-lo.

Saer, para usar uma metáfora que a ele apraz, põe o leitor a flutuar em rios lentos e caudalosos que são seus romances, submergindo-o em uma torrente de palavras a que não falta profundidade, fulgor e exuberância. Vale-se de uma sintaxe a um só tempo intrincada e acurada em sua técnica, de um rol de imagens poéticas pelo que têm de ordinárias e concretas, para afogá-lo em uma extrema minúcia das descrições, no dismantelo de cada ação e de cada gesto. E, o que é mais surpreendente, executa tudo isso sem despejar letras vãs sobre as páginas a ponto de encharcá-las, sem amontoá-las, sem perder o rigor de que dota cada uma de suas obras. Faz da aleatoriedade inerente ao ato de contar histórias um exercício de precisão e controle, de apreensão diante do incerto e infinito universo da língua, para deixar transparecer ao cabo dos livros aquilo que sem dúvida é impreciso e incontrolável, o quanto é inapreensível a realidade. Dispensa o supérfluo, escapa do anedótico, rejeita a obviedade – e já não será necessária outra generalidade – para assim mitigar a inutilidade do narrar, sem perder de vista que o faz por meio do narrado.

Muitos e muito hábeis são seus livros, cada um encontrando sua razão de ser em meio a tantos outros, trazendo consigo a justificativa para sua insensata existência nesta sociedade em que pouco cabe a literatura, em que nada cabe à literatura. No interior de todos eles – como o próprio Saer advoga em textos críticos que deve sempre acontecer – “jaz uma teoria narrativa cujo valor conceitual é equivalente ao valor estético da obra”¹⁰. Nas próximas páginas submetidas a este mesmo subtítulo, faço um apanhado de algumas de suas produções mais relevantes, sem no entanto obedecer à cronologia ou me obrigar a falar de sua totalidade; não há de se tratar de uma seleção arbitrária porque, naturalmente, visa à eficiência do discurso e à coerência na transmissão de impressões e conceitos.

Em *Glosa* (1985), dois conhecidos travam uma conversa por poucas horas enquanto caminham pela cidade, tentando reproduzir um encontro social em que ambos estavam ausentes e revelando nada mais que o fato consabido de estar tudo perdido na vaga do tempo. Um tempo, vale dizer, que se desdobra em outros por meio

⁹ Sobre as relações entre o autor e o *Nouveau Roman* vale a leitura de Myrna Solotorevsky, “Juan José Saer”, capítulo 3 de *La relación mundo-escritura*. Gaitesburg: Hispamerica, 1993.

¹⁰ Saer, Juan José. “Notas sobre el *Nouveau Roman*”, em *El concepto de ficción*, p. 178.

de infinitos fracionamentos – lembranças e suas interpretações, fragmentos de lembranças e de interpretações¹¹ – dando a ver também seu caráter de ilusão, de abstração do pensamento. Um romance em que só existem discursos sobre discursos, tudo na imprecisa base do “ouvi dizer”, do “*según el Matemático*”, “*para Héctor*” ou “*de acuerdo con Botón*”, pois já não há fatos conhecidos de partida e só dessa maneira é que pode haver histórias depois que os momentos se puseram – e sempre se põem – a perder.

Em *El limonero real* (1974), por sua vez, os interditos podem ainda ser os mesmos, mas, para burlá-los com dignidade, será a todo um novo conjunto de mecanismos que o autor irá recorrer. O luto, que é também ausência, surge como contraponto subjetivo que provoca e justifica a objetividade morosa com que Saer vai “povoando o reduzido universo corpóreo e errático com objetos que tira do nada e que vão encontrando seu lugar no sistema fechado que constituem”¹². No centro de tal sistema, e da ilha que é seu espaço virtual, o grande limoeiro, presença pujante diante do leitor e dos personagens pela ambigüidade desnorteadora do adjetivo que o qualifica: real. E, no que concerne aos determinantes fatores formais, se assim se pode delimitar, o emprego de um recurso muito peculiar: o “jogo de expansões” constatado por Beatriz Sarlo, em que “a partir de um começo hoje clássico, ‘Amanhece e já está com os olhos abertos’, a frase se expande e se ramifica para gerar todo um romance”¹³. Uma mesma sentença que abre o livro e é retomada com renitência, vezes e vezes enquanto vão passando as páginas, alongando-se a custo e ganhando a duras penas contornos mais específicos e complexos, desse modo trazendo à tona, como sempre, a dificuldade de se perfilar os termos e engendrar um relato completo e coerente.

Mas os recursos de Saer não se reduzem a essa distensão extrema da forma. Em *El entenado* (1983), pelo contrário, o autor também responde a essa necessidade de matizar o caráter absoluto e inquestionável do discurso, desta vez não através de tramos ousados e inovadores da construção textual, e sim com sua incorporação ao conteúdo de uma narrativa em grande medida linear e convencional, evocação do romance histórico. Nela, tematiza-se e explicita-se a natureza duvidosa, corruptível e falível da memória e da linguagem, aspectos que agora não surgem tanto na maneira de representar, mas referidos à própria qualidade do mundo. O paradoxo que se apresenta

¹¹ Saer, Juan José. *Glosa*, p. 101.

¹² Saer, Juan José. *El limonero real*, p. 27.

¹³ Sarlo, Beatriz. “De la voz al recuerdo”, em *Escritos sobre literatura argentina*, p. 313.

em *El entenado*, em conseqüência, é o fato de ele estar em constante reportagem dessas impossibilidades e ao mesmo tempo despejar uma tremenda carga sobre a necessidade do fazer literário. Para compreender isso, basta pensar em seu argumento. Há uma tribo acossada por pesadelos primordiais e aterrorizada com a idéia do próprio desaparecimento, da própria inexistência. Uma tribo “que pressente a falta de algo sem chegar a nomeá-lo”¹⁴. Não se trata de uma preocupação contingencial, e sim existencial, ligada a um conhecimento mundano do vazio, do sem-sentido, da evanescência da vida e do mundo. Por isso apela ao chamado *def-ghi*, a testemunha que há de deixar a história daqueles índios marcada no mundo, para a eternidade: não é difícil reconhecer aí uma referência ao que se costuma tomar como uma das funções da literatura. A esperança reside nessa apreensão verbal, nesse registro que, no entanto, não coaduna com tal necessidade; assim está formulado o paradoxo.

Mais lúdico é o paradoxo proposto em *Lo imborrable* (1993), cujo título parece remeter à suposta imutabilidade do passado, mas que – percebemos ao longo da obra – se refere mais à irreversibilidade de todo texto literário. Proliferam os julgamentos críticos sobre publicações diversas, em sua maioria tácitos e arbitrários, e aos poucos vai ganhando contundência um veemente ataque à indústria internacional de best-sellers. Como símbolo dessa indústria, um específico romance que trata de um triângulo amoroso é analisado em detalhes e fustigado como exemplo máximo dos procedimentos a que não se deve de modo algum recorrer em uma obra ficcional que se preze. Com credulidade acompanhamos e compartilhamos as opiniões de Tomatis, o narrador, apenas para descobrirmos com o passar das páginas que também esse romance, também *Lo imborrable*, tem como núcleo dramático um triângulo amoroso semelhante.

Como esse, há também outros casos mais particulares, desafios a que o autor submete a si mesmo com a clara intenção de provocar uma desconstrução, senão o desmoronamento, dos subgêneros. É em um registro irônico que transcorre *La ocasión* (1986), com um enredo que emula e corrompe a extensa tradição das personagens adúlteras para constituir um romance que seria de amor e de aventura, não se passasse em uma planície monótona, silenciosa e deserta, a mesma de outras vezes; com um protagonista convencido de seus poderes telepáticos e da natureza secundária da matéria, desafortunadamente entregue à concretude incólume do universo saeriano. E,

¹⁴ Saer, Juan José. *El entenado*, p. 91.

para citar outra obra porventura semelhante nesse sentido, se Saer se arrisca nos lindes do relato policial, como em *La pesquisa* (1994), não é com qualquer outro propósito senão o de levar ao paroxismo, com humor e perspicácia, as possibilidades desse tipo.

“Qualquer objeto do mundo é cifra do mundo inteiro. Se descobrimos sua essência, o mundo inteiro fica descoberto”¹⁵ – por fim nos ensina Saer em *La grande* (2005), seu derradeiro romance. Cada um desses e de outros livros anteriores, compreendemos, era parte de um todo incontestável e a um só tempo sua chave, o ponto de onde nos era dado tentar, inutilmente, contemplá-lo. Ao lermos essa última obra, não nos surpreendemos com a reaparição de uns tantos personagens, de algumas circunstâncias marcantes, do quase idêntico cenário árido, *la zona*, sucessivas vezes recriado: já sabíamos que esse era o expediente do autor. Tampouco chama atenção a recorrência de algumas imagens exemplares, de idéias mais uma vez modeladas, pensamentos e hipóteses sobre o movimento, a memória, o presente, a linguagem. É o próprio Saer, em uma cena pontual desse seu último empreendimento literário, quem nos concede a metáfora talvez involuntária de sua prática: uma lanterna, um círculo de luz que ilumina ao acaso, em desordem fugaz, diferentes fragmentos de coisas distantes ou próximas, momentos desconexos do espaço e do tempo que flutuam na neblina¹⁶. O ambiente é sempre o mesmo, assim como quase todos os personagens; diferente é o trajeto dos círculos intermitentes de luz, cada um, um romance.

Enquanto cada uma das obras anteriores ganhava transcendência pelo rigor particular de preceitos que nela se estabelecia, pelas limitações específicas que Saer se auto-impunha – imprescindíveis à literatura do século XX, tão carente de nortes e circunscrições –, *La grande* tem seu valor acrescido por um motivo quiçá inverso: a maneira como recupera e modifica as demais criações do autor. Há nela um olhar abrangente, uma tendência à completude que parece querer fazer jus ao título e que a converte em uma espécie de conjunto bem-arranjado de epílogos, vertendo luz sobre alguns princípios oclusos por trás daquelas outras gêneses. Ao longo de suas páginas, lemos com deleite e assombro uma série de formulações mais diretas do que jamais haviam sido expressas por ele e que talvez faltassem para a melhor compreensão de uma produção pessoal tão rica: da infinitude elástica do presente, da combinação entre fascínio e engano que há por trás das repetições, da constante transitoriedade da matéria e dos corpos e de seu movimento ininterrupto, da deficiência inelutável dos

¹⁵ Saer, Juan José. *La grande*, p. 309.

¹⁶ Saer, Juan José. *La grande*, p. 58.

sentidos e da linguagem, do caráter intransferível da experiência. Do que é o universo e do que é o romance.

Saer, como ambiciona o protagonista desse seu último livro, produz uma verdadeira “ontología del devenir”, uma concludente teorização sobre o mundo que leva em conta todos esses minuciosos postulados e que lhe serve para a empresa de sua prática. Um objetivo um tanto pretensioso, criticarão alguns, e porventura incompatível com as bases sobre as quais se assenta e com a realidade em que se insere, pelo que deve à ilusão de abarcar a vida, à procura da perfeição acabada e da universalidade, tudo tão próprio ao épico. Por essa ótica seria igualmente épica, ou ao menos balzaquiana, a tentativa de Saer de engendrar uma imensa obra, composta pelo alinhamento e pela comunhão de todas as suas histórias interligadas.

Estarão enganados, esses críticos, porque terão deixado de observar que *La grande* só almeja à completude para mostrá-la inacessível. O procedimento é simples. Diferente de Homero, que em sua *Odisséia* se propôs a esgotar toda uma vida, ou de Joyce, que se inspirou nele para esgotar um dia inteiro e narrar a jornada mais completa de toda a história da literatura, nessa obra Saer escolheu como reduto temporal a semana. Não um ciclo natural como a vida ou o dia, demarcado por passagens conspícuas, mas um período arbitrário estabelecido pela mais pura das convenções, uma totalidade aparente que nunca deixará de ser fração. É da contraposição entre o desejo de totalidade e essa incompletude fulcral, ironicamente asseverada pelo fato de Saer sequer ter conseguido terminar a obra antes de sua morte, tendo-lhe faltado a jornada final, que se deduz também desse romance o paradoxo que lhe é próprio.

Mas estarão enganados também por outra razão; porque terão perdido de vista uma relevante nuance muito estimada por Saer e pelos bons romancistas destes novos tempos, giro necessário para a persistência do fazer literário: quando cai por terra a natureza inquestionável da representação, quando se ergue a impossibilidade de afirmar qualquer coisa através do episódico e da anedota, rompida completamente qualquer credibilidade estreita, insurge-se uma possibilidade contrária, a leveza e a liberdade decorrentes do decréscimo da responsabilidade que recai sobre a palavra escrita. Não o sem-sentido espalhafatoso das incursões pós-modernas, vale ressaltar. A simples possibilidade de se afirmar o que se deseje, o que sobrevenha aos autores devidamente avisados, porque tudo há de incidir na mesma esfera instável, desimportante e imprecisa. Derrubada a narrativa, agora é que se pode, por fim, narrar.

1.2. Um paradoxo particular

O leitor atento há de notar que, no breve e parcial levantamento bibliográfico recém exposto, ficou de fora qualquer menção ao livro que aparece no título deste trabalho. Claro está que isso não se deve a uma distância entre a obra e as idéias aqui tratadas, visto que este texto é um intento de apresentação e que, assim sendo, tal distância só poderia significar um ato de indecisão da parte de seu autor. O fato, pelo contrário, é que talvez nenhum dos livros citados internalize com tanta perfeição as contradições de que vimos tratando, dialogue tão diretamente com tais questões sumárias de teoria literária, quanto *Nadie nada nunca*, um romance ousado e único publicado em 1980. Eis a razão para seu destaque tanto no título quanto agora, e para sua eleição como objeto específico deste estudo.

Se, como vimos, todo bom romance tem um paradoxo como elemento fundamental de sua constituição, essa obra tem o mérito de torná-lo agudo e palpável como raríssimas outras, dando-lhe corpo e recriando-o aos virtuais sentidos do leitor de uma maneira muito peculiar. Aquilo que, no cerne, era a impossibilidade paralisante de narrar é transportado para uma impossibilidade de movimento, que surge como proposta metafísica do romance e a um só tempo um de seus princípios estruturantes, idéia essencial que me dedicarei a defender no primeiro capítulo da dissertação. Em simultâneo, indiscernível de sua qualidade contraditória de narrativa, *Nadie nada nunca* não pode fugir à sina de trazer à vista a existência indiscutível dos movimentos, inclusive indo além, propondo em bases teóricas e práticas também o inverso da outra definição e algo que vem a ser um dos traços característicos de Saer: que tudo está sempre em movimento e expansão. Desta outra idéia e das conseqüências dessa contraposição é que trata o segundo capítulo.

Como elaborarei com mais detimento em outras páginas, o que Saer faz é transpor aos moldes da prosa literária uma discussão antiga. Por um lado, traz a campo e oferece suas próprias formulações para a aporia do imóvel aventada pela primeira vez pelo pré-socrático Zenão de Eléia, no século V a.C. Por outro, recupera e converte no alicerce oposto entre os princípios norteadores de sua escrita uma idéia um pouco anterior, de Heráclito de Éfeso, de que toda matéria está constantemente passando por uma metamorfose ininterrupta; ou seja, está em constante movimento. Para entrar no

debate nunca travado entre os dois, Saer inclusive lança mão da difundida imagem do rio em que não se pode nadar duas vezes, e não seria de todo enganoso ler a isso, no título, uma referência.¹⁷

Nada há de antiquado nesse recobrimento, nada de retorno acrítico a um ideário ultrapassado, porque Saer não está se prestando à intenção de chegar a uma verdade filosófica, inconveniente nestes tempos em que as conclusões estão banidas à literatura e em que as alegorias lhe são mal-quistas. Em vez disso, está fazendo uso dessas concepções para perpetrar algo que se pode chamar sem exageros de “poética da imobilidade”, que se vale de um intrincado processo de idas e vindas no decorrer do tempo narrativo, de aproximações e afastamentos, de câmbios súbitos de pontos de vista e mesmo de narrador, de apreensão do instante para a promoção de descrições obsessivas e minuciosas que teimam em interromper a história, de palavras e situações que ressurgem inúmeras vezes – tudo para velar a ocorrência dos traslados. Uma poética que se alterna com outra, a da mobilidade, imiscuída nas entrelinhas desde o primeiro parágrafo e erigida sobre o fracasso inevitável da anterior: pois não adianta carregar o leitor de momentos futuros a pretéritos para arrestar o transcurso do tempo, não funciona a troca de perspectiva para provocar uma ilusão definitiva de que o espaço não sofreu alterações e, enfim, é impossível apreender o instante *ad infinitum* quando se tem o intuito de produzir uma narrativa, exposição necessária de dois ou mais estados consecutivos – ou seja, para ser prolixo, algo que exige a incidência dos deslocamentos.

Desse modo, o autor promove um jogo de impulsos narrativos e descritivos que faz com que o fluxo do texto mantenha uma intermitente oscilação entre movimento e imobilidade, transitando entre uma poética e outra e passando de um estado a outro sem sobreaviso e sem explicação – o que viria a ser justificado mais tarde, em *La grande*, no trecho tomado como epígrafe deste trabalho: “¿Carlitos, a tu juicio, qué es una novela? Y Carlitos sin vacilar un segundo y sin querer desviar la vista del agua que corría, arremolinándose contra los pilares del puente, varios metros más abajo, le contestó: *El movimiento continuo descompuesto.*”

Para levar tal jogo a cabo, Saer fia-se ainda em um inventário de imagens e situações – verossímeis, mas sempre causadoras de estranhamento – que dão testemunho de cada uma das hipóteses ou servem a personagens e narradores como

¹⁷ Sobre as diferentes leituras possíveis para o título do livro em questão também me debruçarei mais tarde.

pontos de partida para a reflexão. De maneira que o romance, como toda boa literatura, acaba por se converter em uma seqüência de palavras cifradas, enigmas e interrogações, prenhe de auto-referências e ambigüidades.

Mas não convém adiantar demais ou resumir em poucas linhas, sob o risco de perder a clareza e os já restritos leitores, o que será delineado com minudências em páginas um pouco mais generosas. O que vale, sim, a pena da precipitação é a menção a uma das conseqüências contundentes de toda essa prática e que será abordada em um terceiro capítulo, remetendo-a também ao texto em questão. Tal conseqüência merece destaque por acabar sugerindo uma das possíveis saídas ao impasse esquematizado no início desta introdução: liberado da necessidade de responder a uma verossimilhança referencial, dispensada a verdade subjacente às lucubrações filosóficas, o romance se debruça sobre sua própria matéria e ganha a natureza de objeto autônomo, findo em si e satisfeito com seu mero caráter de “simulação do empírico”, como quer Saer.¹⁸

Desse modo, constitui-se como universo fechado e deixa de padecer com a realidade que não se presta à representação, com as experiências que não se permitem converter, ao menos não de modo satisfatório, em ficção. *Nadie nada nunca*, como outros bons romances, basta-se a si mesmo em sua infinidade complexa e obscura, encerrando seus sentidos em seu interior. Ganha status de mundo que se assemelha ao mundo dentro do qual se cria, por não mais comportar intervenções externas e não mais aceitar nem os dogmas e deuses da épica, nem os que lhe pareciam próprios. Ao se formar, agora, o romance pode distrair-se e prescindir de seu caráter inapelável de representação, pois já consiste em objeto autônomo do mundo comparável a qualquer outro, um rio, uma casa, um homem. E assim, paradoxalmente, é sua cifra e o contém.

¹⁸ Saer, Juan José. “La narración-objeto”, em *La narración-objeto*, p. 19.

1.3. Sobre a dissertação

Como para qualquer objeto ou qualquer acontecimento, há sempre um alheamento, um vácuo, entre os sentidos possíveis do romance e as subseqüentes tentativas de interpretação. Cada obra literária se impõe e produz suas conseqüências sem que sejam visíveis ou compreensíveis as causas – muito mais do que recursos banais, esquemas e artifícios que se deixem enumerar e minuciar. Se esta dissertação sobre *Nadie nada nunca* servir para atenuar ao menos um átimo desse específico vão, terá cumprido sua função.

2. A poética da imobilidade

2.1. O precursor

Se digo que *Nadie nada nunca* toma como um de seus pontos de partida os jogos lógicos propostos por Zenão de Eléia, que precedem os de Saer em 25 séculos, convém, ao menos para fins didáticos, que nos detenhamos por um instante nas idéias desse pensador grego. Considera-se que Zenão teria elaborado cerca de quarenta deduções silogísticas que lhe renderam a alcunha de fundador da dialética, no dizer de Aristóteles¹⁹. Só algumas remanesceram e nos são acessíveis, destacando-se entre elas – e valendo a fama do autor – suas aporias do imóvel. Baseado em abstrações do pensamento e permitindo-se desprezar as mais banais observações empíricas, acessíveis aos olhos de qualquer mortal, o caso é que Zenão pregava que o movimento é impossível. Para nossos propósitos, vale a pena destacar três de seus argumentos.

O primeiro e mais célebre de todos é o paradoxo da corrida entre Aquiles, tido por Homero como o mais veloz entre todos os gregos, e uma tartaruga. Segundo o proponente, concedida uma vantagem inicial ao réptil, Aquiles jamais o alcançaria. Isso porque, para alcançá-lo, teria antes de chegar ao ponto de onde ele havia partido e, como a tartaruga já teria se deslocado e passado a ocupar um novo ponto de partida, uma nova posição inicial, mais uma vez seria necessário ao perseguidor chegar a esse ponto de partida, e como a tartaruga já teria se deslocado e passado a ocupar um novo ponto de partida, mais uma vez o perseguidor teria de partir atrás do perseguido. Assim, como a corrida poderia ter infinitos recomeços, nunca chegaria ao fim, ou só chegaria ao fim quando Aquiles se desse por vencido.

Como bem observaram muitos, inclusive Jorge Luis Borges poucas décadas antes da aventura de Saer, tal corrida é absurda porque, bem pensada, pressupõe que Aquiles teria de se deslocar a cada instante mais lentamente, percorrendo a cada passo

¹⁹ Bornheim, Gerd (org.). *Os filósofos pré-socráticos*, p. 60.

um espaço menor do que no anterior e limitando-se gradualmente a não avançar nada – talvez até tendo de andar cauteloso na ponta dos pés, algo que pouparia seus calcanhares, mas pouco condiria com a imagem habitual do grande guerreiro.

Lógica semelhante e talvez menos rechaçável por nosso imaginário, todavia, Zenão utiliza em um argumento mais direto para pensar a impossibilidade do movimento. Deixando de lado as complexidades e nuances de um deslocamento relativo, o grego propõe então a simples situação de um corredor que se dispõe a atravessar um estádio. Partindo de uma de suas extremidades, o problema agora seria chegar à outra quando se tem antes de atravessar a metade desse estádio, e antes a metade da metade, e a metade da metade da metade. Como o espaço, dizem alguns, é infinitamente divisível, o corredor não demoraria em se ver preso nos impedimentos paralisantes desse infinito.

Para o interlocutor interessado e para dar uma improvável clausura a esses problemas, Zenão acrescentava uma terceira e decisiva idéia, de novo em forma de parábola. Que se pensasse uma flecha disparada no ar: se em cada instante ela estivesse em repouso – ou seja, ocupando um espaço igual a suas próprias dimensões²⁰ – seria impossível que na sucessão de instantes houvesse sido gerado um movimento. Borges, com a simplicidade e a eloquência que lhes são de praxe, explica a questão. Basta pensar o espaço como sua interpretação geométrica, em que os volumes são formados por planos, os planos, por retas e as retas, por pontos; o ponto, por definição, não tendo extensão alguma. Borges pondera: “Pero yo no sé hasta dónde podemos entender esto, porque si el punto no es espacial, no se sabe de qué modo una suma, aunque sea infinita, de puntos inextensos, puede darnos una línea que es extensa”.²¹

Como não pode haver movimento se, em cada uma de suas frações, o objeto está paralisado, cada deslocamento de Aquiles ou do corredor que tenta atravessar o estádio não pode existir de fato, e a percepção que temos dele não deve passar de ilusão. A mesma ilusão que os desenhos animados provocam nas crianças, ignorantes de que o movimento daquelas imagens é apenas a sucessão rápida de desenhos perfeitamente estáticos. A mesma ilusão que o cinema provoca nos adultos, esquecidos de que o filme nada mais é do que a sucessão rápida de fotografias. E, se crianças e adultos não desconhecem tais fatos, talvez desconheçam que, no chamado mundo real,

²⁰ Penedos, Álvaro J. dos. *Introdução aos pré-socráticos*, pp. 110-111.

²¹ Borges, Jorge Luis. *Borges Oral*, pp. 97-98.

também é essa a lógica dos movimentos, ou do não-movimento. Também no mundo real, de que a literatura pode tentar se ocupar, o movimento simplesmente inexistente.

2.2. O título

Inúmeros devem ser os fatores que fazem de um título algo esteticamente efetivo, e os critérios subjetivos de nossa percepção, decerto indefiníveis, não devem ser dos menos importantes. Entretanto, se cabe fazer ilações objetivas sobre eles, nada impede afirmar que um dos mecanismos mais comuns e peremptórios para o êxito de um título é uma qualidade híbrida que ele pode ter, oscilante, entre o enigma e o emblema. *Nadie nada nunca* não foge a essa precária regra, desvelando simbolicamente o cerne da obra que representa e, a um só tempo, como todo enigma, preservando-se de qualquer esgotamento.

Talvez não seja imediato perceber nessas três palavras uma referência às idéias de Zenão ou a outras expostas na apresentação deste trabalho, mas uma breve análise da duplicidade que elas perfazem – que para leitores mais perspicazes ou obstinados poderia se converter em triplicidade ou quadruplicidade – permite sugerir, se não a presença cabal dessa referência, ao menos sua condição de pertinente. Claro está, e agora essa idéia se alia à ressalva do parágrafo anterior, que ela não reduz ou encerra as possibilidades de um título rico como esse.

Vale iniciar com a que talvez seja sua leitura mais direta e freqüente, a assimilação das palavras que o constituem como três negativas consecutivas, três afirmações do não na forma de pronomes e advérbio (cabe ao leitor julgar se juntas promovem uma tripla afirmação ou simplesmente anulam-se umas às outras). É muito compreensível que tal leitura tenha sido preponderante no exame da obra desde sua publicação, principalmente pelo contexto em que ela ocorreu, em 1980, em meio à ditadura militar na Argentina. Parece irrefutável sua interpretação como jogo que põe em questão os limites da censura, dando voz a alguém que se nega a dizer alguma coisa e se recusa terminantemente à submissão à tortura, ou como ironia em relação às inúmeras negativas dos próprios militares. Uma interpretação que nada tem de arbitrária: ancora-se perfeitamente em uma miríade de elementos presentes na narrativa, como a figura central do torturador Cavallo Leyva (cuja morte vem a ser a “condensação do assassinato e do esquartejamento dos demais cavalos”, nas palavras

de Beatriz Sarlo²²), e a conseqüente tematização da repressão. Não é exagerado dizer que uma leitura a partir dessa chave renderia, como rendeu no passado, trabalhos bastante mais ricos do que este, e se não me proponho a explorá-la é por acreditar que outros estiveram e estão mais aptos à tarefa²³. Tanto é importante essa outra dimensão, que surge já na primeira das duas epígrafes escolhidas por Saer para o romance, em uma citação a Marcel Schwob: “*Ils avaient donné au jour le nom de torture; et inversement la torture, c’était le jour.*” (“Eles haviam dado ao dia o nome de tortura; e, inversamente, a tortura era o dia.”)

Ainda na mesma apreciação sintática do título, no entanto, outro significado a ser depreendido é mais adequado à chave de leitura que aqui empreendo: que os dois pronomes indefinidos seguidos do advérbio estejam aí colocados para tomar o lugar de uma oração convencional, faltante justamente por ser impraticável. “Nadie” impediria a aparição do sujeito, quiçá do personagem do romance; “nada” ocuparia o espaço do verbo e desabilitaria sua ação; “nunca” selaria para a eternidade a persistência desses impedimentos. Cada um desses termos, portanto, contribuiria para uma muito eloqüente afirmação da impossibilidade de narrar, e seu conjunto tornaria mais evidente o diálogo de Saer, voluntário ou involuntário, com as idéias dos autores canonizados como profetas do fim do romance.

Vem a propósito destacar ainda mais uma acepção do título antes de voltar a liberá-lo para sua existência múltipla e inapreensível. Trata-se daquela que toma o “nada” não como pronome que substitui o verbo, mas como verbo em si, dando à sentença a significação de que “ninguém nada nunca”, ou seja – para que fique mais fácil, embora impreciso, o entendimento – de que ninguém nunca se decide por nadar, ou de que em nenhuma circunstância alguém pode ou é capaz de nadar. O leitor já há de ter notado que voltamos a falar da impossibilidade de movimento. Como antes anunciei, e tendo em vista algumas das imagens de que o autor se vale ao longo do livro e sobre as quais discorrerei em seguida, pode ser identificada aí uma referência à célebre frase atribuída a Heráclito de que “nenhum homem se banha duas vezes no mesmo rio”. Saer, no entanto, parece explicá-la de uma maneira particular, mais

²² Sarlo, Beatriz. “Narrar la percepción”, em *Escritos sobre literatura argentina*, p. 282.

²³ Entre os tantos trabalhos com essa abordagem, vale destacar “Narrativas de la guerra sucia: Juan José Saer”, de Jorgelina Corbatta, capítulo do livro *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*; e “El retorno de la historia: la dictadura según Saer”, de Julio Premat, capítulo do livro *La dicha de Saturno – Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*.

próxima às parábolas de Zenão: ninguém se banha duas vezes no mesmo rio porque ninguém jamais se banha, ninguém nada nunca.

2.3. Aproximação à obra

Em *Nadie nada nunca*, o que se conta, essencialmente, são os estados sucessivos dos corpos e das coisas dentro de uma determinada casa costeira e em seus arredores, ao longo de pouco mais de três dias. Há nela um escrutínio pormenorizado das infinitas nuances e variações da realidade tal como percebida pelos narradores que se revezam, todos se valendo de uma extrema distensão das descrições. A obra quase não apela à reconstrução explicativa do pretérito e se priva também de antecipar o porvir: cria-se por “uma linguagem descritiva que plasma o antes e o depois do acontecer”, com a intenção de “narrar a duração” e promover uma “indagação sobre os modos de representação do tempo”²⁴, no dizer de Isabel Quintana. Para Beatriz Sarlo, o que Saer narra é a percepção, desenvolvendo “uma ‘teoria’ do presente, proposta para representar o movimento, a sucessão, as mudanças”.²⁵

Para justificar tais análises, ambas se utilizam das mesmas citações do livro, sem dúvida duas de suas mais relevantes definições: o presente que “es tan largo como ancho es el tiempo entero”²⁶, e em que “transcurre un instante en que ningún instante transcurre”²⁷. São conceitos que diferem bastante entre si e quase podem ser tidos como contraditórios, pelo contraste entre a amplidão proposta pelo primeiro e a natureza ínfima do presente estabelecida no segundo. Trata-se, entretanto, de convicções fundamentais à proposta estética do romance, e que consistem em uma nova afirmação de seu onipresente paradoxo: como a flecha que não pode se mover se em cada momento está em repouso, ou a reta que não pode ser extensa se está constituída por pontos sem extensão, também o tempo não pode transcorrer se em cada específico instante não transcorre tempo – e eis mais uma razão para todo esse estancamento. Por outro lado, o instante é parte de um todo contínuo e irrefreável e,

²⁴ Quintana, Isabel. “La construcción de lo real. Una visión de la experiencia en la obra de Juan José Saer”, em *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, pp. 121-124.

²⁵ Sarlo, Beatriz. “Narrar la percepción”, em *Escritos sobre literatura argentina*, p. 281.

²⁶ Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*, pp. 90 e 222.

²⁷ Idem, p. 187

assim sendo, faz-se cifra, contendo todo o tempo em seu lapso. Narrar esse presente estático é narrar o mundo inenarrável.

Cabe aqui um parêntese não tão breve. O ato de narrar pressupõe sempre a sucessão, e a tentativa extrema de elidi-la não pode ser senão um gesto contrário à narração. Nesse gesto reside a rejeição de Saer ao simplório relato de tramas banais e peripécias que tem caracterizado o grosso da produção textual desde tempos imemoriais. O enredo, em suas obras, é o que há de mais irrelevante, e nesse sentido vale destacar uma declaração do escritor em outro de seus ensaios: “el único modo posible para el novelista de rescatar la novela *consiste en abstenerse de escribirlas*. Observando algunas de las principales obras de la narrativa occidental del siglo XX (por ejemplo las de Proust, Joyce, Kafka, Musil, Svevo, Gadda, Virginia Woolf, Faulkner, Pavese, Beckett, etc.) advertiremos que en ellas la principal propuesta formal es rechazar lo habitualmente considerado como novelístico y novelesco, integrando por el contrario a la dimensión de la novela todo aquello que el academicismo determina de antemano como no novelable. El objetivo principal de estos novelistas ha sido antes que nada no escribir novelas.”²⁸

Em um ensaio posterior, “Líneas del *Quijote*”, Saer retrocede na história para completar o raciocínio, adaptando-o ainda melhor a nossos critérios. Parte da obra de Cervantes para rastrear a ruptura fundamental do romance em relação à epopéia, consistente no dismantelamento da progressão e da acumulação que a caracterizam. Para nosso autor, a grande novidade era o fato de que “la carrera del Quijote no implica ningún avance, ninguna acumulación, ningún enriquecimiento, ni en el sentido material ni en el sentido espiritual del término, y que, por lo tanto, su progresión no tiene prácticamente ninguno de los atributos del desplazamiento épico”²⁹. Chega a citar Zenão para explicitar essa incapacidade de avanço e a imobilidade decorrente, marcada pelo fato de encontrarmos “en todos los episodios del libro la misma situación que se repite indefinidamente”. Afirma que esse aspecto veio a “modificar el rostro de la narración occidental” e cita, como exemplos, *Tristram Shandy*, de Sterne, com seu enredo que termina no momento em que começariam os argumentos de uma epopéia, *Bouvard e Pecuchet*, de Flaubert, cujos personagens enfrentam capítulo por capítulo as diversas instâncias do saber em longas incursões que impreterivelmente dão em nada, *Ulisses*, de Joyce, que recupera com minúcia a *Odisséia* apenas para maculá-la de

²⁸ Saer, Juan José. “La novela”, em *El concepto de ficción*, p. 124.

²⁹ Saer, Juan José. “Líneas del *Quijote*”, em *La narración-objeto*, pp. 35-36.

fracasso e sorna, e obviamente *O castelo*, de Kafka, construído em torno de um intrincado sistema de obstruções e impedimentos. O contexto retratado é de uma epidemia de impossibilidades; quiçá por modéstia, Saer parece se esquecer de mencionar uma obra mais recente que segue a linha: *Nadie nada nunca*.

Fechado o parêntese, talvez seja melhor desacelerar esta argumentação com um exercício especulativo, para em seguida voltar a tratar da tal poética da imobilidade a que se refere o título deste capítulo. Não é difícil imaginar um leitor que tome às mãos um exemplar de *Nadie nada nunca* e logo o abandone – talvez como Aquiles e a tartaruga – sem nunca alcançar o final. Se me é dado conjecturar, diria que tal leitor-desertor poderia justificar, a um hipotético interlocutor que o interpelasse, que nesse livro “não acontece nada”. Cabe ponderar que estaria aludindo a essa ausência de ações propriamente ditas, essas de que nossa cultura literária e cinematográfica está repleta, ou ao excesso antes citado de descrições detalhadas e estáticas, com frequência consideradas monótonas. Se necessários fossem, abundariam os exemplos de passagens em que o autor se prolonga em retratos de uma mesma paisagem, de uma mesma cena interrompida precisamente para o ato de expor, isso sem falar nos momentos em que tais descrições são repetidas, muitas vezes nas exatas mesmas palavras. Proliferariam as demonstrações de sua narrativa de um mundo em suspensão.

Se a partir disso ainda não podemos falar de uma impossibilidade de movimento, ao menos nos é dado afirmar que, em diversos momentos, verifica-se uma inexistência do movimento. Para a tarefa insensata e imprecisa de quantificá-la, um pesquisador mais paciente poderia contar quantas vezes aparece a palavra “imóvel” ao longo do texto, e também suas variantes “quieto” e “inerte” (esta que, não por acaso, é muito mais utilizada por Saer para denotar a imobilidade do que o movimento constante). O resultado dessa contagem talvez não seja de todo insignificante.

Passemos agora aos critérios qualitativos. Ao longo das mais de duzentas páginas do livro, são inúmeros e muito loquazes os movimentos que se insinuem e nunca ocorrem de fato. Do início do primeiro capítulo ao início do último, com diversas recorrências nos intermediários, há “el río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla”. Esse barranco caindo suavemente sem nunca despencar – nem mesmo quando um banhista trepa sobre ele e se põe a gritar e gesticular, como se alardeasse a

surpresa de ter encontrado terra firme³⁰ – esse movimento anunciado que nunca se cumpre, impedido por algo que não nos é dado entender, é o que nos interessa neste capítulo.

Antes de entrarmos em trechos mais precisos em que o narrador formula à sua maneira algo que se assemelha às aporias de Zenão, vale observar outros fenômenos do cenário, da natureza inventada, que parecem dispostos ali exclusivamente para conceder imagens à impossibilidade de movimento que temos abordado. A começar por uma aranha que, ameaçada pela alpargata, “parece como que va a retroceder pero no hace más que poner em movimiento las patas traseras”³¹. Em seguida damos com uma mariposa parda que, incapaz de nadar, aparece afogada dentro de uma taça de vinho.³² Mais tarde nos defrontamos também com uma perseguição entre dois pássaros, “siempre a la misma distancia como si fuesen partes fijas de un conjunto inmodificable”.³³

A quarta imagem, se desprezarmos tanto a cronologia quanto a sucessão narrativa (pelo bem da sucessão argumentativa), talvez seja a de maior relevância, por consistir na primeira vez em que Saer dá palavras mais explícitas às idéias e sensações que aqui exploramos. É um momento em que, como tantas outras vezes no livro, tudo está quieto, carente de qualquer ruído com a exceção de um coro ralo e distante de rãs, cujo coaxar descontínuo alcança os ouvidos do Gato, o protagonista. É ele, nesse trecho o narrador, quem verbaliza: “Y la ilusión de continuidad que da, por momentos, el coro circular, no pareciera provenir de otra cosa que del error, o de la aceptación sin examen, a que induce la distancia.”³⁴ Começa a ganhar eloqüente parábola, no trecho citado, a produção de ilusão de Saer que nesse ínterim há de tornar aceitável o miraculoso ato de estar escrevendo.

2.4. As formulações de Saer

Fevereiro, “el mes irreal”, em que “se desprende una especie de polvo blanquecino, o una luz polvorienta, delgadísima, en flotación, que va diseminándose,

³⁰ Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*, p. 20.

³¹ Idem, p. 13.

³² Idem, p. 32.

³³ Idem, p. 68.

³⁴ Idem, p. 24.

lenta, por el aire y el cielo: hora irreal del mes del delirio”³⁵, é o momento ideal para submergir tudo na incerteza e empreender um arrojado jogo de devaneios e ilusões. A luz avassaladora do sol de verão, assim como a total ausência de vento e outros barulhos, faz com que tudo pareça “un solo bloque transparente, mineral, compacto y cálido en el que cada cosa, esculpida en el interior, es a la vez próxima e inalcanzable. Cada cosa, densa y quieta, en su lugar, en el bloque, no más accesible a los dedos que un barco en el interior de una botella.”³⁶ Eis o motivo para narrar com exasperação o banal, o cotidiano, cada gesto ou alteração trivial. Nada, afinal, é de fácil acesso, alcançável de partida: tudo está carente de prerrogativas e assim tudo é fonte de hesitação e estranhamento; tudo exige o olhar mais atento que se lhe possa dedicar.

No rio denso e barroso é que Saer situa o ponto de partida para sua perpetuação empírica da impossibilidade de movimento. É na dificuldade em arrastar-se em meio a suas partículas, na força contrária enfrentada pelos corpos que nele submergem – que a princípio pode ser entendida como resistência dos materiais ou simples empuxo – que se sustenta a formulação principal de Saer para os paradoxos de Zenão. Sem mais delongas, convém passar ao momento exato em que tal delimitação, recorrente em outras palavras ao longo de todo o livro, assume tintas mais fortes e precisas:

“Más allá, en el medio del río, la canoa verde del Ladeado se aleja río abajo. A cada golpe de los remos la canoa, que parece inmóvil, sale por un momento de su inmovilidad para caer otra vez, casi instantáneamente, en ella. No se sabe por qué esa sucesión entrecortada da, por momentos, una ilusión de continuidad.”³⁷

E a imagem se expande poucos parágrafos mais tarde:

“A cada golpe de los remos la canoa verde, alargada, elegante, pasa imperceptible, y de un modo casi instantáneo, del movimiento a la inmovilidad, dejando entrever, por momentos, por encima de su continuidad ilusoria, las detenciones bruscas, no únicamente de la canoa, sino también del cuerpo y de los remos que tocan el agua a los costados de la popa, vienen por debajo de la superficie hacia adelante, reaparecen

³⁵ Idem, p. 36.

³⁶ Idem, p. 45.

³⁷ Idem, p. 33.

creando dos tumultos blanquecinos a los costados de la proa, y vuelven por el aire hacia la popa para caer otra vez en el agua y recomenzar.”³⁸

Aqui não vemos apenas uma referência ilustrativa da dinâmica do próprio romance, em oscilação constante, como antes dito e como sugerido na epígrafe deste trabalho, entre o movimento e a imobilidade. Vemos uma cena repleta de imagens que a nada podem remeter senão ao movimento, um corpo que balança junto à canoa, remos que se encravam na água e em seguida tornam a aparecer, a água a explodir em espuma branca ora na popa, ora na proa. E o narrador a condenar todos esses elementos à condição de insensata fantasmagoria; a afirmar sem pudor que, se o movimento da canoa antes descrito é ilusório, esses outros, ainda que pequenos, ágeis, quase caóticos e pouco ritmados, também devem ser.

Mas Saer não se limita a essa elaboração de sua própria metáfora semelhante à corrida entre Aquiles e a tartaruga, ou à flecha que atravessa o ar. Quer se valer ainda de alguns desses conceitos para estabelecer a segunda metade da explicação, tomando também de empréstimo os postulados da geometria espacial para então promover uma desintegração do suposto real, decompondo o mundo não por meio de silogismos ou sofismas, mas na percepção do que tem de mais concreto. Colapsa a materialidade a ponto de não mais serem concebíveis os corpos, que dirá seus movimentos.

Para isso, o autor situa no centro da narrativa a figura do salva-vidas que cuida do rio nas proximidades da casa, e se concede um breve retorno ao passado: quinze anos antes, aquele homem havia sido recordista provincial de permanência na água. Setenta e seis horas passara a flutuar pelo líquido espesso daquele mesmo rio, sem se apoiar ou se ancorar em qualquer coisa, apenas deixando-se levar pelo fluxo das correntes ou, em se tratando de um rio liso e imóvel, sem qualquer ruga, simplesmente deixando-se ficar. Três amanheceres de raios solares a incidirem sobre o espelho d'água, refratados ou refletidos, haviam sido necessários para que o salva-vidas nunca nomeado deixasse de sentir suas pernas e braços, não se soubesse mais senhor de seu corpo e, fundido ao rio, elaborasse suas observações primordiais:

“Hasta donde su vista pudiera alcanzar, es decir, todo el horizonte visible, la superficie que lo rodeaba, en la que ya no era posible distinguir el agua

³⁸ Idem, p. 34.

de las orillas, parecía haberse pulverizado y la infinitud de partículas que se sacudían ante sus ojos no poseían entre ellas la menor cohesión.”³⁹

E em seguida:

“Esos puntos luminosos, por el contrario, no formaban ningún cuerpo, sino que eran una infinitud de cuerpos minúsculos, como un cielo estrellado, con la diferencia de que el vacío negro entre los puntos luminosos era una rayita delgadísima, apenas visible, o más bien una finísima circunferencia negra, porque la profusión de puntos luminosos que lo rodeaban transformaba el espacio negro que los envolvía en una circunferencia.”⁴⁰

2.5. A poética da imobilidade

Fossem essas passagens meras digressões que interrompem a história, enleios racionais intrometidos em um livro cuja despreensão filosófica se pode sentir da primeira à última página, e esta dissertação perderia sua razão de ser. Se é válido o esforço de examinar todas as minudências dessas definições, isso se deve ao fato de não se limitarem ao modesto status de idéias periféricas, e sim se converterem em princípios estruturantes da narrativa. Em se tratando de um romance de fins de século XX, época em que o desvelo do universo físico parece reservado aos canônicos cientistas, muito mais interessante do que perscrutar seus pressupostos teóricos é sondar as implicações práticas de toda essa cavilosa teoria. Antes de se figurarem como preceitos conceituais, afinal, tais idéias inscrevem-se e se deixam alinhar por estarem a serviço de um exercício formal. Para ser mais específico, a impossibilidade de movimento não surge no romance como uma noção a ser assimilada pelo leitor, como um paradoxo a ser pensado e debatido da forma como ambicionava Zenão, e sim como baliza para o que se poderia chamar de “poética da imobilidade”.

Já na sintaxe a impertinência de uma possível fluência se deixa entrever: os períodos aparecem constantemente truncados, as palavras sendo lançadas aos trancos e sem continuidade, orações coordenadas que vão concedendo chances para que se

³⁹ Idem, p. 122.

⁴⁰ Idem, p. 123.

perfile uma infinidade de vírgulas. E, assim, é quando Saer deixa de referi-la que tal impossibilidade ganha mais intensidade. Passemos a um trecho fundamental, muito emblemático, que se apresenta já nas primeiras páginas:

“Sosteniendo el balde rojo por la manija en arco, con la mano derecha, el Gato gira, dando la espalda al motor que zumba, con ritmos complejos, en el sol: la mano derecha va ligeramente hacia adelante, la mano izquierda hacia atrás, de modo que los brazos están separados del cuerpo, en línea oblicua, las piernas separadas, la planta del pie derecho apoyada entera en el suelo, adelante, el pie izquierdo apoyado en la punta, los dedos amontonados y doblados, la sombra proyectándose sobre la tierra apisonada en la que no crece una sola mata de pasto.

El pie izquierdo va en el aire, la mano que sostiene el balde ligeramente hacia atrás, la izquierda hacia adelante, el pie izquierdo alzándose ligeramente de modo que tiende a arquearse y a quedar apoyado en la punta, todo el cuerpo inclinado hacia la derecha por el peso del balde colorado.”⁴¹

Sim, trata-se de um passo, nada mais que esse movimento banal e cotidiano em que consiste um passo, mas narrado de modo tão entrecortado e com tal grau de detalhamento que, além de nos causar por momentos certa dificuldade em fixar a imagem e compreender o ato, também o transforma. O passo é cindido em dois momentos minuciosamente descritos, duas poses estáticas que, acostumados que estamos a uma suposta percepção da continuidade, só poderíamos tomar como captadas por uma câmera fotográfica. Entre elas, entre uma pose e outra, um parágrafo e outro, o que terá ocorrido? A elipse temporal tão freqüente na literatura, que se permite omitir períodos presumivelmente irrelevantes? Não, a cena parece sugerir algo mais. Irrelevante, por sinal, seria também esse passo, esses gestos tão detalhados, em livros mais convencionais. Algo de inexplicável acudiu ali, no átimo tão fugaz que separa as duas circunstâncias. Algo que talvez tampouco tenha sido compreendido pelo próprio narrador, que parece tentar ao máximo captar o que há de inapreensível na cena, mas que não chega a captá-lo. Inexplicavelmente, um movimento ocorreu. O impossível aconteceu.

⁴¹ Idem, p. 16.

Também no enredo mais bruto, se nos permitimos ignorar o desprezo a essa instância proposto há pouco, tal efeito ocupa um lugar. Uma breve sinopse não poderia passar por alto o fato de se tratar de um povoado permanentemente ameaçado pela iminência do assassinato de mais um cavalo, em constante estado de excitação para “que no aparezca, súbita, silenciosa, la mano con la pistola y que no apoye el caño, con suavidad, en la cabeza del caballo. Que no retumbe la explosión”, estribilho várias vezes reiterado ao longo do livro. Verifica-se nessas palavras a aflitiva apreensão provocada pelo inconcebível: o assassinato custa a ocorrer e, quando por fim ocorre, dá-se de modo a que apenas se possam constatar suas conseqüências, jamais sendo possível encontrar razões ou justificativas para ele. Ou seja, com o perdão da prolixidade, trata-se de um movimento que acontece, mas acontece inexplicavelmente.

Voltemos à passagem em destaque: presumindo que tal passo será sucedido por outro similar, que será sucedido por mais outro, temos um narrador habilitado a contar uma história – a história de um trajeto – sem que para isso tenha de se render à constatação da existência do movimento (e tendo inclusive disfarçado bastante bem a ocorrência da sucessão, uma vez que não há qualquer concessão de dados para estabelecer a cronologia entre os dois momentos). Tendo aceitado esse gesto, podemos instantes mais tarde lidar com sentenças do tipo: “Atravieso, despacio, la habitación: la pierna izquierda, la derecha, la izquierda, la derecha, la izquierda ahora, la derecha ahora, abro la puerta negra ahora, y entro en la segunda habitación”. O mistério e o decorrente estranhamento não estão de modo algum perdidos; já se tornaram, porém, esquemáticos o bastante para possibilitar uma expansão e um aprofundamento do enredo, da história que, sabemos, vai muito além dos passos de um homem.

Eis aí o mecanismo básico desse romance que se priva de fazer concessões descabidas e mantém sempre o rigor que lhe é inerente: cada movimento que constitui seu fluir já está de partida ressalvado por enunciações anteriores. Não há lugar para a contradição; o domínio aqui, não custa reiterar, é do paradoxo. Pouco importa que a cena se dilua e o narrador não tenha qualquer outra saída senão seguir narrando. Pouco importa que talvez jamais seja capaz de recuperar a pleno o fôlego descritivo e a intensidade que alcança nessa 16ª página, embora muitas outras vezes lhe possam ser atribuídas essas virtudes – as frases desses parágrafos, aliás, em nada destoam da linguagem das demais. Pouco importam essas nuances porque a imprecisão das causalidades, a incerteza e o desvanecimento estarão desde sempre resguardados, e

tanto o trecho em questão quanto os outros citados hão de perpetuar seu poder simbólico, chaves para se falar em uma poética da imobilidade.

Sim, movimentos ocorrem e são narrados, uma história se cria, a bala do revólver ganha velocidade suficiente para abalar a frente de mais um cavalo, e logo do torturador, Cavallo. O povoado, antes tomado pelo ar modorrento que colava os corpos às esteiras, às poltronas, às camas, que impedia os habitantes de circularem sob o sol a pino, na quarta e última jornada, incompleta, assiste aos prenúncios de uma tormenta que promete ser torrencial, que promete despencar barrancos. Durante a tormenta, com o Gato, Elisa, o Ladeado ou outros personagens, algo sem dúvida haverá de acontecer. O ar, a atmosfera, o anunciam.

Entretanto, em páginas talvez já esquecidas pelo leitor, em um momento eventual bastante anterior à tempestade, tudo isso estará previamente redimido. Curiosamente, e não há de ser coincidência, a partir de novas observações do salvavidas (o personagem que mais bem pressente ou tem consciência do paradoxo do movimento), que em um dado instante põe-se a perscrutar o espaço vazio momentos antes ocupado pelo Gato e seu cavalo, e a cogitar:

“(...) algo en la atmósfera inmóvil y caliente deja entrever la duda de si realmente, en puntos sucesivos del amplio espacio abierto y destellante, unos minutos antes, jinete y caballo han estado llenándolo, de un modo gradual, con sus carnaduras compactas, o bien si esos volúmenes móviles que ya se esfuman de la atención, en la que son substituidos por las imágenes de colores, no son otra cosa que una ilusión de la memoria, y nunca ha habido nada, nadie, en el gran espacio vacío y precario que, inalcanzable, deteriora la luz”⁴².

Com sutileza, impusera-se a afirmação que constitui o artifício maior que produz a quimera necessária à ficção. Se, ao longo da narrativa, há diferenças entre uns momentos e outros, isso significa que houve passagem do tempo e que alguns movimentos, sejam eles quais forem, de fato ocorreram. Mas o texto os elencou de tal maneira, com tal desfaçatez e velamento, que jamais poderemos identificá-los com total certeza. É o procedimento essencial de toda criação ficcional: a produção de uma ilusão (de ótica, por que não?) estabelecida por meio de um pacto com o leitor. O leitor

⁴² Idem, p. 97.

entra em conluio com o narrador e absorve como verdadeiro tudo aquilo que o outro lhe propõe como verossímil. E quanto mais imperceptíveis são os recursos necessários ao engenho dessa ilusão (quanto mais fino for o risco do bordado, para usar uma citação), menor será o estranhamento e melhor será a ficção.

2.6. O narrador a serviço da poética da imobilidade

O narrador é o maestro que rege toda a produção de ilusão e, não por acaso, entre todos os elementos constituintes de uma história, foi a ele que os cânones da teoria literária dedicaram quase plena atenção quando geraram suas teorias sobre a decadência do narrar e o possível fim do romance. É ele quem sofre a crise da experiência e se encontra inapto para contar, acometido pela incapacidade de identificar os episódios exemplares a serem tornados literatura. Paralelamente, foi ele quem sofreu as mais profundas revoluções ao longo da própria história do romance, vitimado pelas invenções irrevogáveis de escritores como James Joyce e William Faulkner. Com efeito, não é à toa que o discurso da morte do romance ganhou tons mais intensos e brados mais altos depois da repercussão obtida por esses autores, sobretudo Joyce. Não são poucos os que passaram a acrescentar ao famoso vaticínio de que o romance está morrendo três palavras novas: “depois de Joyce”.

De fato, o narrador totalmente convencional – que segundo muitos atingiu seu momento mais profícuo no século XIX, com Flaubert, Dostoiévski e Tolstói – praticamente desapareceu na literatura recente. Nas poucas obras em que resolve dar as caras, com frequência é mal recebido pelos apreciadores das vanguardas, vítima da habitual classificação de “convencional demais”. Algo que sem dúvida provoca um efeito nocivo na imensa profusão de romances que teimam em buscar a todo custo a condição de inovadores, mas que não pode deixar de ser compreendido como sintoma da crise que porventura se agudiza.

Se o ato de narrar tem se tornado cada vez mais difícil para os indivíduos do nosso tempo, não há de surpreender o fato de que aqueles que se entregam a essa atividade o façam através de uma fuga do texto linear e direto. Mais uma vez, chega-se a uma bifurcação: há os bons escritores, que realizam a fuga em função da matéria que querem narrar e da poética que em consequência engendram, percebendo que outra

maneira que não a tradicional será mais proveitosa para seus propósitos; e há os maus escritores, que inovam pela simples crença de que é preciso inovar.

Voltemos então a nosso objeto de análise. Juan José Saer é bom romancista e tem diante de si um desafio particular: encontrar um narrador apropriado para o *tour de force* de fazer com que a história de todo um romance transcorra sem que se torne patente a ocorrência dos movimentos. Como respaldo teórico pode levar consigo mais uma declaração de Adorno: “As obras que procedem de um *tour de force*, de um ato de equilibrista, trazem à luz algo que está sobre toda arte: a realização do impossível. A impossibilidade de toda obra de arte faz com que se possa chamar de *tour de force* mesmo a mais simples”. Não há simplicidade neste caso, mas a princípio Saer faz a opção por um narrador em 3ª pessoa oscilando entre as óticas dos diversos personagens, com “a vantagem inestimável de ser semelhante ao narrador tradicional”⁴³ – empregando aqui as palavras utilizadas por Benjamin para descrever Kafka⁴⁴ – no sentido de, à primeira vista, não se valer de quebras bruscas de perspectiva ou rompimentos súbitos com a seqüência lógica.

Um primeiro narrador tradicional, sim, mas com uma importante ressalva: sem abrir mão de uma adoção eventual da reflexão. Nesse sentido, fia-se em outras palavras de Adorno, na afirmação de que “um pesado tabu recai sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva. Hoje em dia, esse tabu, com o caráter ilusório do que é representado, também perde sua força”. O narrador de Saer não terá receio de recorrer a ela, tendo em sua utilização um recurso inestimável para fazer com que, entre dois momentos sucessivos em que tudo permanece estático e idêntico, e em detrimento da inércia da matéria, algo se transforme. Nada custa pensar que, se lhe fosse desejável, o autor até poderia basear o romance inteiro nesse recurso, restringindo a ação apenas à sucessão de pensamentos dos personagens, que poderia prescindir do espaço físico onde a matéria perfaz seus deslizamentos, carecendo apenas do transcurso do tempo.

Mas não é isso o que Saer deseja, incapaz de se ater aos confins de um romance psicológico e cioso por fazer com que o universo retratado reflita empírica e materialmente a impossibilidade de movimento que o texto com tanto zelo defende. Para isso, Saer traz à tona uma segunda voz, em 1ª pessoa, que se intercala com a anterior, recuperando e antecipando as situações narradas, promovendo o que antes

⁴³ Adorno, Theodor W. *Teoría estética*, p. 143.

⁴⁴ Gagnebin, Jeanne Marie. “Não contar mais”, em *História e narração em Walter Benjamin*, p. 66.

descrevi como idas e vindas no tempo e no espaço e repetições levemente modificadas que possibilitam a ocorrência de um traslado e, assim, de um enredo.

Vejamos um exemplo de como essas vozes interagem. O narrador em 3ª pessoa conta:

El Gato se retira de la ventana, que queda vacía, y busca, de sobre las baldosas coloradas, los cigarrillos y los fósforos. Acucillado enciende un cigarrillo, y, sin sacudirlo, entre el tumulto de humo de la primera bocanada, deja caer el fósforo que, al tocar las baldosas, de un modo súbito, se apaga. Vuelve a acodarse en la ventana: ahora ve al Ladeado, montado precario en el bayo amarillo, con las piernas cruzadas sobre el lomo para no mojarse los pantalones. El agua se arremolina contra el pecho del caballo. Va emergiendo, gradual, del agua, como con sacudones levísimos, discontinuos, hasta que las patas finas tocan la orilla.⁴⁵

Mais tarde, no capítulo seguinte, o narrador-personagem recupera:

Y al asomarme a la ventana, fumando, veo, en el medio del río, viniendo en dirección a la casa, al Ladeado, la cabeza hundida entre los hombros torcidos, sobre el bayo amarillo. El chorro de humo que dejo escapar se disuelve despacio poniendo, entre el río soleado y yo, entre el jinete que avanza dejando atrás el centro del río y la ventana protegida por la sombra, una bruma grisácea, delgadísima, que no acaba nunca de disiparse. El bayo amarillo sale del agua, atraviesa la playa desierta, las patas finas enredadas en su propia sombra, y después de andar un trecho sobre la extensión de pasto ralo y amarillento que separa la casa de la playa, se detiene a tres o cuatro metros de la ventana.⁴⁶

Percebemos que, para que a ação ocorra e para que o enredo se desenvolva, é preciso que o Ladeado termine de atravessar o rio e percorra a distância que separa sua margem da casa do Gato, com quem ele virá a travar um diálogo. Como fazer para que esse traslado se realize e a história prossiga sem que se torne irrefutável a existência do movimento e, pior, perfeitamente óbvio seu mecanismo? O processo é delicado.

⁴⁵ Idem, p. 13.

⁴⁶ Idem, p. 17.

Enquanto o Ladeado, montado em seu cavalo, está imerso no rio, o primeiro narrador pode descrever – com estranhamento, mas sem assombro – a maneira como a água cobria quase todo o corpo do cavalo e, gradualmente, vai permitindo que se veja cada vez mais até o preciso instante em que suas patas aparecem coladas à margem. Daí, já não pode prosseguir. Descrever o resto sem velamento, sem subterfúgio, seria entregar-se à irrefutabilidade do movimento.

Entra em ação, então, o segundo narrador, que terá à sua disposição novos recursos para dissimular o trajeto. O que vemos, a partir desse novo ângulo de observação, é a imagem cobrir-se de uma cortina de fumaça resultante de uma baforada de cigarro, “una bruma grisácea, delgadísima, que no acaba nunca de disiparse”, e que concederá a impressão de distorção e irrealidade que o trecho requer. Não sendo isso suficiente, o autor faz questão de colocar as patas finas do cavalo “enredadas en su propia sombra”, de maneira que a causa e o mecanismo fundamental daquele deslocamento jamais serão vislumbrados ou compreendidos.

Mais uma vez, vale ressaltar que a mesma minúcia não se evidencia em todas as partes do livro, e nem poderia, sob o peso de tornar a narrativa ilegível e insuportável. Mas tampouco se esgotam aí os recursos de que Saer dota seus narradores para que prossigam e enriqueçam a história sem trair sua poética da imobilidade. Em três ocasiões diversas o autor apela a procedimentos excepcionais: o relato de um sonho do Gato feito por ele mesmo, em que proliferam os movimentos, mas, de todo modo, não passam de produtos de seu inconsciente⁴⁷; o surgimento de um livro dentro do livro, lido pelo mesmo personagem e também munido de grande agitação, perdoada desta vez por seu caráter de discurso alheio e pré-concebido, falso *ready-made*⁴⁸; e um terceiro caso que me permito analisar com mais detimento por sua exemplaridade e por sua relação com o que vínhamos tratando.

Para que tudo tenha sentido, ou para que seja possível uma sinopse, é preciso contar a história da morte dos cavalos, nove animais assassinados que constituem o ponto de partida para o enredo – e mais uma vez se necessita fazê-lo sem que se traia explicitamente o princípio estruturante da narrativa. Um caso complicado, sem dúvida, para o qual Saer utiliza um recurso ainda mais extremo que os anteriores: inventa um terceiro e último narrador, que tomará a palavra por vinte precisas páginas sem reaparecer jamais, e que, mais próximo aos contadores de história freqüentes em nossa

⁴⁷ Idem, pp. 24-30.

⁴⁸ Idem, pp. 172-180.

indústria do entretenimento, promoverá os momentos de ação mais intensa e extensa de todo o romance⁴⁹.

Sem que o leitor o saiba com antecedência, sem que previamente se possa diferenciá-la do primeiro narrador, a voz de um banhista se faz ouvir na praia e recapitula com precisão e detalhamento, sem poupar nomes e circunstâncias, a sucessiva morte de nove cavalos e as diversas especulações em torno de cada uma delas. Fosse o primeiro narrador que o contasse e só nos caberia julgar que ele abriu uma exceção em seus princípios e permitiu que o movimento se efetuasse com liberdade, pelo bem do cumprimento e da compreensão da história em questão. Seria uma decepção, pelo rompimento do trato de verossimilhança que havia tempos se instalara para o livro. Mas não, nos refazemos da desilusão (e voltamos à ilusão proposta) no final de tal relato, ao descobrirmos que se tratava de uma terceira voz e que o único movimento necessário ali seria o dos lábios e da língua – que, afinal, já havíamos aceitado em outras ocasiões.

O bom romancista, descobrimos, é aquele que se deixa brincar com o próprio engodo e não teme ser tomado por mau narrador, pois sabe que tem até o final do livro para se refazer. (O bom leitor, vale dizer, é o que não se precipita em desmontar os engodos do romancista e aguarda com paciência o que o livro encerra em seu final).

2.7. O final

Tendo todo bom romance um paradoxo como elemento essencial de sua constituição, não poderíamos esperar que no desfecho ele se dissolvesse. Saer defronta-se aí com seu derradeiro desafio, pois cometeu seu ato miraculoso, narrou – quando jamais poderia tê-lo feito se obedecesse a seus próprios princípios –, e tem agora de mitigar os efeitos de seus atos. A cena final coroa o romance e sua poética com mais um procedimento exemplar, astúcia maior do escritor argentino. As primeiras gotas de chuva começam a cair e raiam o ar revelando-se como infundáveis elementos móveis a macular o espaço. O clima de iminência vai atingindo seu cume à medida que se cria um encontro entre todos os principais personagens: o salva-vidas seguiu sem qualquer razão os passos do Ladeado e agora observa seus atos; este, assim

⁴⁹ Idem, pp. 97-113 (ininterruptamente, e logo até a 117 de modo entrecortado).

como Elisa de dentro da casa, examina com a vista os gestos do Gato, que no fundo do quintal acaricia o cavalo; o cavalo, teimoso, olha para outro lado.

Ao longo de 222 páginas, tudo o que há no universo inerte já se deslocou, deslizou, deslindou-se para que procedesse a história. A narrativa, antes receosa de ganhar fluência e deixar-se levar pelas palavras, agora se rende a um cortante e inesperado clímax. O narrador, que tanto vacilara em captar e reconhecer os episódios a que daria voz, agora parece diante de uma cena cujo valor é impossível de ser ignorado ou questionado, um momento cuja existência não suscita qualquer dúvida quanto a sua pertinência em ser narrado. Mas Saer não se rende e faz das últimas palavras de sua obra um monumento em defesa do caráter inapreensível do real, colocando sem pudor tudo a afundar “al mismo tiempo, paradójico, en el pasado y en el futuro”, e a naufragar “como el resto, o arrastrándolo consigo, inenarrable, en la nada universal”.⁵⁰

⁵⁰ Idem, p. 222.

3. A poética da mobilidade

3.1. Os precursores

Tomei a liberdade de omitir, até o presente parágrafo, um fato bastante indispensável: o pré-socrático Zenão de Eléia, como não deixaram de notar seus sucessores imediatos e como não se esquecem de ponderar os que hoje estudam a filosofia antiga, era sobretudo um polemista⁵¹. Se foi chamado por Aristóteles de “fundador da dialética”, isso não se deveu às premissas questionáveis de que partiu e às sínteses precárias que delas auferiu, e sim ao emprego retórico de toda essa precariedade. O caso é que Zenão não era bem esse sujeito insensato que elevava os argumentos lógicos ao status de verdade impreterível, que relegava à insignificância as observações empíricas; não acreditava ser capaz de refutar a insistência do movimento pelo simples uso de silogismos rasteiros, e nem o pretendia. Não situava o filósofo acima do mundo, observando com reverência os deslocamentos que se davam diante de seus olhos. Se ponto por ponto ia dividindo espaço e tempo para chegar a conclusões impossíveis, era apenas para mostrar que espaço e tempo não são divisíveis, desbaratando assim concepções de alguns adversários de seu mestre, Parmênides. Defendia a unidade e atacava a crença no múltiplo, ridicularizando as posições das partes discordantes por meio de reduções ao absurdo. E, no entanto, em seu empenho, “discutia com tal arte que aos ouvintes as mesmas coisas pareciam semelhantes e dessemelhantes, unas e múltiplas, em repouso e em movimento”.⁵²

Nunca se deu nenhum atrito entre Zenão e Heráclito por razões que vão além do fato de não terem sido precisamente coetâneos ou conterrâneos: a verdade é que eles não estavam sequer em lados opostos da contenda. Heráclito de Éfeso – e vale a pena entrarmos por um instante na filosofia desse grego, dado que Saer teve a

⁵¹ Penedos, Álvaro J. dos. *Introdução aos pré-socráticos*, p. 108.

⁵² Platão, no diálogo “Fedro”, citado em Bornheim, Gerd (org.). *Os filósofos pré-socráticos*, p. 61.

generosidade de lhe atribuir uma das duas epígrafes da obra em questão – também acreditava em uma unidade das coisas, uma entidade que se formava pelo conjunto de todas elas, esta palavra para a qual até hoje não se estabeleceu qualquer tradução convincente, o *Logos*. Imprescindível, aqui, recorrer a uma nova citação: “essa unidade profunda que é o *Logos* que surge como estrutura, explicação e direção das coisas existentes”.⁵³

A obra de Heráclito que chega até nós, constituída por 126 fragmentos muito curtos e marcados pela obscuridade, intitula-se *Acerca da Natureza*. Referir um mundo absoluto era, portanto, sua pretensão assumida e patente, e foi sem volteios ou meandros discursivos que ele se propôs a ditar suas regras. A primeira delas, na lógica que lhe é própria e na memória imediata dos que ouvem seu nome, a noção de que todas as coisas estão sempre em movimento e transformação. O senso comum convertido em clichê derivou-se de três fragmentos referidos ao tema: 12) Para os que entram nos mesmos rios, correm outras e novas águas. Mas também almas são exaladas do úmido; 49a) Descemos e não descemos nos mesmos rios; somos e não somos; 91) Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio. Dispersa-se e reúne-se; avança e se retira.⁵⁴ Como veremos adiante, tal noção de um movimento ininterrupto, de um fluir constante, serve a Saer como mote que precede e permeia todo o universo retratado em sua glosa literária.

A contribuição desse filósofo, contudo, de forma alguma se reduz a uma idéia tão básica – e se assim fosse, arrisco, poderia até ser ignorada. Estende-se também para o segundo ponto central que norteia suas definições: que o movimento se processa através de contrários. Diz Heráclito, em um fragmento um tanto vago, que “tudo se faz por contraste; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia”.⁵⁵ Valendo-se de outras catorze máximas que resultaria tedioso reproduzir aqui, Álvaro José dos Penedos fez a gentileza de esclarecer e ampliar a idéia: “Segundo Heráclito, uma coisa pode nascer do seu contrário, ao transformar-se nesse mesmo contrário”. Da completude se deduz a incompletude, a injustiça enaltece a justiça, da concordância irrompe a discórdia. Da imobilidade se faz o movimento, e de uma poética, a poética que lhe é oposta.

⁵³ Penedos, Álvaro J. dos. *Introdução aos pré-socráticos*, p. 78.

⁵⁴ Bornheim, Gerd (org.). *Os filósofos pré-socráticos*, pp. 35-41.

⁵⁵ Idem, p. 36, fragmento 8.

Por fim, um terceiro aspecto de toda essa especulação criativa, o último que nos interessa neste breve desvio, pode resultar à primeira vista enganoso. Postula que o fogo é gerador do processo cósmico, referindo com precisão seu caráter intenso e vibrante, mas também transmitindo a impressão errônea de se tratar de algo desordenado, até caótico. Talvez para amenizar esse possível equívoco foi que Heráclito elaborou um fragmento curioso, lacônico como poucos outros: “A harmonia invisível é mais forte que a visível”.⁵⁶ Devemos entender, quem sabe, sem perder de vista a luta dos contrários, que sempre subjaz ao universo expresso das aparências, às superfícies dispostas diante de nossos olhos, um novo campo de forças, mais oculto e imperscrutável, cuja organização inclusive supera a do outro. É nesse sentido que devemos atentar às duas últimas palavras do fragmento escolhido por Saer como epígrafe de seu livro (valendo notar que o autor preteriu toda a primeira parte da máxima): “Este mundo, igual para todos, nenhum dos deuses e nenhum dos homens o fez; foi, é e será um fogo vivo, incessante, que acende e apaga sem desmesura”.⁵⁷

3.2. Uma contribuição posterior

Ainda que todas as obras de Saer flertem em chave irônica e cifrada com o âmbito da filosofia, é em *La grande* que tal diálogo despretenso adquire maior vivacidade. Como antes cuidei de aludir, esse romance tardio se presta a propor – de modo disperso e fragmentário, como não poderia deixar de ser – algo que seu protagonista teima em chamar de “ontología del devenir” e que se apresenta como um conjunto de procedimentos e normas naturais que regeriam os seres e o universo. Retomo aqui esse fator pelo muito que devem a Heráclito as especulações centralizadas na figura de Nula, o jovem aspirante a filósofo, e por quanto prefiguram – embora *a posteriori* – o fluxo narrativo desenvolvido em *Nadie nada nunca* e sua poética da mobilidade.

Refletindo sobre a contínua metamorfose dos corpos que faz com que sejam sempre células novas as que tocam e sentem os objetos de moléculas igualmente cambiantes; sobre borboletas que voam em conjunto e cuja sincronia perfeita só pode ser aparente, conseqüência de uma deficiência sensorial do observador; sobre o rio

⁵⁶ Idem, p. 39, fragmento 54.

⁵⁷ Idem, p. 38, fragmento 30.

cuja lentidão engana os que não conhecem “su régimen violento, sus remansos traicioneros, sus crecidas, sus retrocesos brutales en la desembocadura, sus fondos imprevisibles, sus sequías, su fauna agresiva”⁵⁸; e sobre ondas minúsculas que explodem contra as margens e provocam a confusão equivocada de serem idênticas ou sempre a mesma onda persistente; refletindo sobre essas e muitas outras intercorrências da natureza, Nula não titubeia em identificar o caráter enganoso da imobilidade e a ilusão de que decorre toda concepção de estabilidade. Nesse cenário, não demora a reaparecer o emblemático barranco renitente que circundava a pequena ilha do rio de *Nadie nada nunca*, agora em uma abordagem notavelmente diferente: “la isla de enfrente, formación aluvional, es una buena prueba del cambio continuo de las cosas: el mismo movimiento constante que la formó la va erosionando, haciéndola cambiar de tamaño, de forma, de lugar, y el ir y venir de la materia y de los mundos que hace y deshace, no es más, según él, que el fluir sin dirección ni objetivo, ni explicación conocida, del tiempo invisible que, silencioso, los atraviesa.”⁵⁹

A passagem inestancável entre um e outro momento é o fenômeno implícito em todo movimento e, desse modo, entendemos, a inexistência hipotética ou aparente dos deslocamentos só pode ser resultante de uma supressão arbitrária do tempo. Uma arbitrariedade que macula cada empenho e recurso adotado por Saer na poética que analisamos no capítulo anterior, cada repetição e cada rompimento com a cronologia, mas disso nos ocuparemos no transcorrer das próximas páginas. Por ora, vale ressaltar uma outra dimensão do mesmo problema: que a oscilação entre a pujança inabalável dos movimentos e a imobilidade ilusória deriva apenas de uma variação de ponto de vista. A proximidade maior do observador e sua aderência imperiosa ao instante, “largo como ancho es el tiempo entero”, fará com que vivencie uma impressão de imobilidade; seu distanciamento, por sua vez, cuidará de ampliar a perspectiva e permitirá que vislumbre o mundo em toda sua acelerada evolução.

Nula é o mensageiro dessa teorização, e também ele poderia ser desprezado se tudo se resumisse a um panteão de inócuas lucubrações. Não é isso, todavia, o que se verifica ao longo da obra que protagoniza, e o que se pode depreender em um escrutínio atento de tantos outros livros de Saer. Como fazem em sutis rendições os narradores de *Nadie nada nunca*, também o narrador de *La grande* assumirá como próprio o discurso de Nula, e a partir disso tanto o mundo referido quanto a forma de

⁵⁸ Saer, Juan José. *La grande*, p. 127.

⁵⁹ Idem, p. 20.

referi-lo – que são, afinal, indiscerníveis – se verão totalmente transformados. Quando o tempo se distende ao infinito, o que vem à tona é a densidade irrefreável e múltipla dos movimentos:

Para que el encuentro se produjera, debieron tener lugar varias casualidades entre las que, por ser las más importantes, merecen destacarse: que en el único punto inconcebiblemente concentrado de lo existente sobreviniera, a causa de la densidad demente de una sola partícula, cierta explosión cuya onda expansiva, que dicho sea de paso se viene prolongando hasta el día de hoy, diseminara en el vacío espacio, tiempo y materia ígnea, la cual, enfriándose poco a poco y aglutinándose a causa de ese enfriamiento, prosiguiendo el movimiento de rotación y de traslación, causado por la explosión primitiva, en un punto preciso del espacio gracias a un complicado fenómeno gravitatorio, formara lo que a falta de un nombre más apropiado se ha dado en llamar “el sistema solar”; que en una de las bolas de tamaños diferentes que lo componen, ya enfriadas y solidificadas, girando alrededor de una estrella gigante, también producto de la explosión mencionada y llamada “Sol”, bola que ahora llamamos “Tierra”, apareciese un fenómeno que, debido a una imposibilidad total de definir llamamos “vida” y que, por último, Lucía, ese mediodía de septiembre, pasara por la esquina del bar Los siete colores en Mendoza y San Martín que ocupa ahora el local donde durante años estuvo el Gran Doria, justo en el momento en que Nula, que acababa de terminar su café y se había demorado unos segundos con un tipo que lo llamó desde su mesa para pedirle una información sobre un manual de Derecho Público, saliese a San Martín y alzase la vista en su dirección, descubriéndola, vestida de rojo, entre el gentío de la calle soleada.⁶⁰

3.3. Reaproximação à obra

Ao hipotético interlocutor que antes pusemos a interpelar um possível leitor-desertor de *Nadie nada nunca*, este que justificaria sua própria desistência argumentando que no romance “não acontece nada”, bastaria adotar um

⁶⁰ Idem, p. 77.

distanciamento semelhante em relação aos parágrafos do livro para se refestelar em argumentos contrários. Da primeira à última linha, poderia declarar sem grandes exageros que na prática não há uma só passagem em que de fato não aconteça nada. Qualquer módica atenção aos detalhes serviria para trazer à baila – no amplo universo ensolarado a que se atém a maior parte da narração, composto pelo rio, pela praia, pelo quintal e pela casa – uma infinidade de acontecimentos que ferem a suposta imobilidade identificada: mosquitos sempre zumbindo e sapos coaxando, folhas crepitando ao sol, tremulando e provocando sombras sempre instáveis; o sol subindo decidido, alcançando o zênite, baixando e em todo o processo eclodindo a cada momento de modo diferente sobre as superfícies, transformando-as; o rio passando; no quintal, o motor da bomba zunindo sem parar, o cavalo mastigando e estalando os cascos contra o chão, seu rabo a balançar de um lado para o outro como um pêndulo; na casa, o gelo derretendo dentro do copo de limonada (o sumo decantando), as pás rodantes do ventilador, o espiral contra insetos se consumindo; o tempo todo os corpos suando, seus pêlos e unhas crescendo, o coração latejando, a respiração periodicamente inchando e desinchando o peito. Paro: um repertório infinito de ocorrências que só seriam desprezíveis se o autor não fizesse questão de mencioná-las com insistência, apelando continuamente a providências novas e velhas.

Se tudo tende a permanecer imóvel – somos levados a pensar em um primeiro momento – por contraste todo e qualquer movimento é digno de registro. Mas logo o interlocutor citado pode conduzir a uma nova nuance da aparente imobilidade, inclusive impondo restrições à veracidade dessa aparência: mesmo nas sentenças mais descritivas, em que o tempo se anula e a interrupção impera, o movimento já parece vicejar ao menos como iminência. Ao longo de todo o texto abundam frases enganosamente estáticas: “Los dos tambores de aceite, oxidados, acanalados, reciben, recalentándose, el sol de la siesta, uno vertical, el otro acostado, aplastando los yuyos, reseándolos”⁶¹; “Un trapezoide amarillo se proyecta desde el cuarto a la galería, sobre las baldosas coloradas, sobre la silla de paja cuya sombra alargada se imprime en medio de la luz, hacia el borde de cemento y el patio de tierra”⁶²; “El sillón de lona anaranjada, la silla de paja con el vaso, la taza blanca llena de agua entibiada, se recalientan al sol”⁶³ – descrições paradas em que há aquecimento, oxidação,

⁶¹ Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*, p. 12.

⁶² Idem, p. 24.

⁶³ Idem, p. 32.

ressecamento, projeção gradual, evaporação, enfim, toda a mutabilidade da matéria sendo performada pela linguagem.

Abro um parêntese para dar mais um exemplo desse trâmite, desta vez não baseado no cuidado que Saer dedica às construções frasais e à escolha das palavras, mas sim em um detalhe referencial narrado em tom despretensioso. Agora na cidade próxima à casa, abrasada pelo sol escaldante do início da tarde, todas as ruas estão desertas, as lojas fechadas, nenhum habitante pelas calçadas, tudo em uma paralisante sesta forçada pela natureza implacável. “En la gran esfera del día, llameante, la ciudad se consume, se agosta, crujiendo sin sin embargo crepitar”⁶⁴. O calor impõe aqui a impossibilidade de qualquer traslado, mas também é ele que provoca, de modo prenunciado e infalível, o movimento generalizado e massivo que se segue: “de noche la gente sale a la vereda: porque el interior de las casas se ha recalentado tanto durante el día que no hay forma, ni tiempo, durante la noche, de volverlo a refrescar; antes que el aire de la noche lo consiga, el sol del amanecer se pondrá a recalentarlo otra vez”.⁶⁵

É nesse contexto, de modo um tanto enigmático, que o narrador fala pela primeira vez de um “clima de iminência”, e aqui fecho o parêntese por termos voltado à questão que nos interessa. A melhor resposta para aquele leitor insatisfeito com a morosidade do romance, aquele que reclamaria de que nele nada acontece, é a constatação de que em *Nadie nada nunca* há sempre algo em suspenso, há sempre algo prestes a acontecer – algo que impede que a sucessão ininterrupta de ocorrências comezinhas se converta em pura banalidade e monotonia. É claro que não estamos nos domínios previsivelmente imprevisíveis dos suspenses de entretenimento, embora Saer chegue a fazer uma ou outra concessão a esse molde⁶⁶. Trata-se, sim, de uma tensão tecida milímetro a milímetro nas filigranas da linguagem, que reivindica a percepção sensorial como instrumento único de assimilação do universo metamórfico e desse modo promove uma constante “oscilação em que a materialidade do mundo se afirma e se dissolve”.⁶⁷

⁶⁴ Idem, p. 41.

⁶⁵ Idem, p. 39.

⁶⁶ Refiro-me aqui sobretudo à aparição destoante de um revólver e uma caixa de balas, aberta e meio vazia, na gaveta da cômoda do Gato, em uma clara sugestão de que ele próprio poderia ser o assassino dos cavalos (p. 55). Como tal menção nunca se repete, a ocorrência fica isolada e pode servir justamente para mais tarde produzir uma distante frustração de expectativa que, menos que ratificar estratégias apelativas e pré-concebidas de suspense, as põe em questão.

⁶⁷ Gramuglio, María Teresa. “Juan José Saer: el arte de narrar”, em *Punto de Vista*, número 6, julho de 1979.

O fluir de impossível detenção (e valem aqui os sentidos múltiplos da palavra) que caracteriza o que se tem por real está atado ao tempo indestrinçável e vem para se somar aos limites intransponíveis da representação. Assim, subentende-se a todas as outras iminências da trama, e nisto reside a tensão que lhe é inerente, a iminência particular de que realidade e ficção se desmantelem e se vejam a nadar lado a lado em um rio de programáticas inconsistências.

E se, entretanto, o tal leitor-desertor não se tiver dado por satisfeito, seu interlocutor pode ainda se valer de um recurso liminar: negar parcialmente o radicalismo do texto e recordar que o enredo acaba por rejeitar a condição de insignificância que lhe pareciam impor a uniformidade dos capítulos e o acontecer truncado de cada evento, e por apresentar, com a tempestade vindoura, um desenlace vívido e tonitruante. O ápice de significação política que é o assassinato de Cavallo Leyva não apenas fere a continuidade dos dias e dos atos, sujeitando todo o povoado a uma investigação ostensiva, como também modifica os anteriores pondo em suspeição cada elemento antes percebido e narrado – o exemplo máximo disso seria o misterioso ruído de motor que Gato e Elisa ouvem enquanto jantam, pouco notório a princípio, mas que mais tarde se cogita estar relacionado àquela morte. Nesse sentido, a trama concede até uma razão paralela para a minúcia das descrições, lembrando a reconstituição detalhada dos momentos que precedem um crime, tão cara a inquéritos e romances policiais.⁶⁸

3.4. A irrupção da mobilidade

Escrevi no capítulo anterior que em *Nadie nada nunca* há um sem número de aspectos cenográficos dispostos ali com a presumida intenção de conceder imagens à impossibilidade de movimento que vínhamos abordando. Agora sob novo prisma, além do barranco recuperado há pouco, duas outras imagens citadas naquele contexto

⁶⁸ Fica em aberto, de todo modo, que crime seria esse. Alguns críticos sugerem que tal tensão não se refere à morte do comissário, e sim ao subsequente seqüestro do Gato e de Elisa por parte dos militares, anunciado anos mais tarde em *Glosa* e explicitado em *La grande*. Argumentam esses que *Nadie nada nunca* narraria os últimos momentos antes da desapareição de seus personagens. Hão de estar enganados, porque a obra se passa no caloroso mês de fevereiro, ao passo que o referido seqüestro ocorreu, no rigor da ficção, no inverno.

merecem uma revisão: a aranha esmagada pela alpargata do Gato, e a mariposa parda que desponta afogada em uma taça de vinho.

Era perfeita a figura da aranha como sinédoque da imobilidade. Aos olhos do Gato, estava tão imóvel que chegaria a parecer um desenho negro, uma mancha estampada no cinzeiro, não fosse o fato de ser gorda demais e de estar viva, transmitindo assim “algo, un fluido, una corriente, que permite, incluso sin haberla visto, saber que está ahí”. Viva, sim, mas incapaz de preservar a própria vida quando sente a aproximação ligeira da alpargata, tentando fugir e fracassando completamente: “parece como que va a retroceder pero no hace más que poner en movimiento las patas traseras”. A alpargata cuidará de corrigir os pequenos deslizes daquela figura, esmagando-a e roubando-lhe a vida, moldando-a enfim na nódoa imóvel e ultimada aderida ao ladrilho vermelho.

Eis então que se arremete a força contrária, vivifica-se a imagem impassível, impõe-se a dimensão imprevista:

El centro del cuerpo negro se ha convertido en una masa viscosa, pero las patas continúan moviéndose, rápidas. El Gato, la alpargata en alto dispuesto a dejarla caer por segunda vez, permanece inmóvil: de la masa viscosa ha empezado a salir, después de un momento de confusión, un puñado de arañitas idénticas, réplicas reducidas de la que agoniza, que se dispersan, desparovidas, por la habitación. En la cara del Gato se abre camino una sonrisa perpleja, maravillada, y después de un segundo de vacilación, la alpargata vuelve a golpear contra la baldosa, resonando.⁶⁹

Da mancha fixa que seria símbolo infalível do universo paralisado que a circunda, irrompeu inesperada a mobilidade. Mais ainda, brotou e se difundiu tão rapidamente que só legou ao observador um rastro de perplexidade e maravilha. Contra a débil existência de um resquício negro e discreto no ladrilho vermelho, o vigor da realidade se infundiu e se dissipou sem alarde. Fez-se conspícuo e desapareceu por sombras insondáveis, infiltrando-se pelas infinitas e ínfimas sendas do espaço (a varanda ou o texto), permeando-o em definitivo de alguma coisa, um fluido, uma corrente – alguma coisa que permite ao Gato e ao leitor, sem poder vê-la, saber que está ali.

⁶⁹ Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*, p. 13.

Desse modo, já no sexto parágrafo da obra, antes mesmo que a impossibilidade de movimento pudesse se deslindar em sondagem hipotética, antes que a coletânea de imagens se tornasse vasta o bastante para constituir um campo metafórico, antes que o narrador se valesse dessas duas instâncias para suspender a passagem e imprimir sua poética da imobilidade, tudo isso já terá fracassado. Em seus interstícios impingiu-se o fluir dos seres e das coisas, e cada uma das incontáveis reaparições dessa realidade ajudará a compor uma poética da mobilidade.

Daí resgatamos a mariposa parda que, incapaz de nadar, aparecera afogada na taça de vinho na página 32, em menção lacônica do narrador que não se presta a lhe dedicar mais que uma frase. Contrapondo-se a essa imagem, em evidente dissimetria, cento e trinta páginas mais tarde ganha magnânimo destaque uma borboleta que “se pone a revolotear en el patio trasero, entre la punta de los yuyos y el cielo, a baja altura, indecisa, las alas negras y palpitantes atravesadas de franjas amarillas”. Uma borboleta que “comienza a girar en redondo, subiendo y bajando, agitando sin parar las alas rayadas de amarillo”. Que, “en evoluciones continuas” agora testemunhadas pelo espanto de Elisa, perfaz no ar “un diseño intrincado de líneas rectas, curvas, verticales, oblicuas, espiraladas, horizontales, de modo tal que la apariencia homogénea del vacío en el que evoluciona va desmantelándose, gradual, hasta transformarse en una infinitud de fragmentos imaginarios, como si el cuerpito palpitante en el que toda la vida del universo pareciera haberse concentrado, fuese hendiendo, con el filo de su ser, el aire translúcido”.⁷⁰

Como esse, são muitos os trechos em que o movimento sobrepuja a imobilidade e a relega a uma condição de remoto engodo do discurso. Tantos que tentar elencá-los aqui com a devida minúcia poderia resultar no esforço inútil de reescrever o livro inteiro – à maneira do borgeano Pierre Menard, porém com efeito indubitavelmente menos satisfatório. Para evitar o empenho quixotesco e poupar o cansaço provável dos improváveis leitores, melhor é citar uma metáfora presente na própria obra que ilumina a técnica fundamental dessa dicotomia entre movimento e imobilidade. Mais uma vez, trata do corpo latejante de um ser vivo, no caso, Elisa, mas sem dificuldade a imagem pode ser lida em chave metalingüística: “El cuerpo pasa, exterior, por el espacio iluminado. No se diría, desde afuera, hasta tal punto la carne parece firme y serena, la cabeza sólida y compacta, la mirada uniforme y sin

⁷⁰ Idem, p. 163.

expresión, que por dentro una muchedumbre de imágenes, de latidos, de pulsaciones lo atraviesan, continuos, como una piedra que cuando se le da vuelta deja ver el grumo efervescente de un hormiguero.”⁷¹ Heráclito talvez tivesse gostado dessa figuração para exemplificar seu jogo de contrários: no reverso de uma superfície mineral e desolada, em sua contraface, camufla-se um domínio vivaz, errático e densamente habitado.

Tento fugir da indolência própria às análises exaustivas, mas não posso me privar de uma reiteração providencial: se Heráclito não se visse contemplado nessa imagem do formigueiro, certamente poderia se ver refletido na vítrea torrente do rio. Apesar das repetidas caracterizações do rio de *Nadie nada nunca* como liso e imóvel, sem qualquer ruga, basta que um de seus personagens entre nele ou apenas mergulhe os tornozelos para que a água espirre e ressoe, para que se levantem do fundo pequenas convulsões semi-sólidas, para que se crie uma infinidade de tumultos esbranquiçados. Basta que uma canoa deslize lenta por sua superfície, e “nuevas ondas concéntricas van ensanchándose cada vez con mayor rapidez hacia las orillas todavía estremecidas por las primeras”. É no rio que se revela com mais contundência o quanto é ilusória a imobilidade, e sobre ele é mais um trecho abordado no capítulo anterior que vale interpretar à luz de nossos novos zelos.

Refiro-me à passagem em que o salva-vidas rememora sua tentativa de bater o recorde provincial de permanência na água, antes tomada como representação geométrica do terceiro paradoxo de Zenão, compreendido nos pontos que não podem formar uma reta ou um corpo. No trecho, se observarmos com atenção, vemos que não está afirmada a impossibilidade de movimento, e sim, pelo contrário, o caráter eminentemente convulsivo e mutável da matéria. Vejamos passo a passo. Como um tronco, o salva-vidas vai se deixando levar rio abaixo, rumo ao sul, e em um estado semi-onírico experimenta a fluidez do rio e de seus pensamentos:

dejándose adormecer, arrastrar despacio por la corriente, de cara al cielo, el bañero, sin sin embargo entregarse a un sueño determinado, veía desfilar en su mente muchas imágenes precisas, bien recortadas, que iban y venían y que no parecían tener mucha relación entre sí. Y el agua pegada a su cuerpo, olvidada, arremolinándose alrededor, en movimiento continuo, cambiando,

⁷¹ Idem, p. 132.

siempre a ras de los ojos, ligeramente escarolada, bajando hacia el sur y llevándolo, como jugando, con ella.⁷²

Em seguida, à medida que vão passando as setenta e seis horas de sua empreitada – ainda imerso na sonolência que há de garantir a incerteza tão bem-quista ao fazer literário – a epifania se expande a ponto de já não serem apenas o rio e a mente os agentes da instabilidade. Aos poucos, tudo o mais que se apresenta à vista vai se mostrando em agitada turbulência, cada corpo e cada ser constituído por um metamórfico torvelinho de corpúsculos infinitos:

El sol que subía empezó, de un modo súbito, sin que el bañero hubiese tenido tiempo de percibir la transición, a reflejarse en el agua: una línea de puntos móviles, cobrizos, quebradizos, que se ponían a bailotear ante los ojos del bañero, cambiando de tamaño, de tinte, de lugar. A veces formaban una línea, vacilante, a la que sacudía una ondulación imperceptible, pero casi de inmediato la línea se cortaba, convirtiéndose en ese número impreciso de puntos bailoteantes. (...) Hasta donde su vista pudiera alcanzar, es decir, todo el horizonte visible, la superficie que lo rodeaba, en la que ya no era posible distinguir el agua de las orillas, parecía haberse pulverizado y la infinitud de partículas que se sacudían ante sus ojos no poseían entre sí la menor cohesión.⁷³

3.5. O narrador a serviço da poética da mobilidade

Vitimados os narradores tradicionais por um século de experimentalismos bem e mal-sucedidos, soçobrados os alicerces do romance convencional por uma seqüência arrebatadora de hábeis romancistas que, como vimos, se privaram de construí-los, ao menos em um aspecto podemos tomar essa crise como positiva: ela se constitui, também, da supressão de algumas ingenuidades. Sim, o ceticismo de escritores que não vêem razão na produção ininterrupta e um tanto frívola das mesmas histórias, que não se rendem à condição anódina de supridores de produtos para a indústria do entretenimento, é um dos elementos que agravam sua dificuldade de narrar, ou de

⁷² Idem, p. 121.

⁷³ Idem, pp. 121-122.

achar algo para narrar. Paralelamente, no entanto, esse ceticismo foi acompanhado por uma cisão importante na função da leitura e assim, quem sabe, por um aguçamento crítico de um grupo de leitores, ávidos pelos livros que enfrentam e vencem a custo a dificuldade generalizada.

No cinema, na televisão, nos jornais, nas revistas já está suprida a ampla carga de anedotas requerida, e à literatura tem restado uma função mais profunda e incerta, tão incerta que seria um disparate tratar de aludir aqui. O caso é que o romance que supera obstáculo por obstáculo sem driblá-lo, que internaliza o paradoxo para encontrar uma história pertinente em um mundo saturado, que tenta esmiuçar o real por meio do artifício e alcança uma impossibilidade performática, vai parar em mãos calejadas que sabem bastante bem acomodá-lo. São poucas essas mãos, mas existem, e folheiam página trás página não com o intuito de se envolver com o enredo e desse modo obter algum deleite fácil, e sim para vivenciar o mesmo fracasso e a mesma impossibilidade. Se tentam – e sempre tentam – encarar o livro como artifício e destrinchá-lo em todas as suas faces, isso se deve, paradoxalmente, a “um desejo de aniquilar a essência de tudo o que é exterior à arte, uma tentativa de esquecer que a arte é somente uma esfera entre muitas, que ela tem, como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo” – voltando às palavras premonitórias de Lukács⁷⁴.

Remeto-me a isso porque a obra com que vamos lidando faz uso desse receptor que perdeu a inocência, desse sujeito disposto a desvendar logros e enganos da urdidura mais evidente. Alguém que se dedica a destecer a narrativa e coloca sob suspeita cada um de seus gestos mais bruscos, cada salto ou quebra de ritmo, cada repetição imprevista, cada transgressão de cronologia. Se a poética da imobilidade era explícita e vinha formulada com rigor em trechos bastante didáticos, a poética que lhe é inversa vale menos por esse tipo de formulação desvelada que pela desmontagem premeditada que se faça da primeira. Ao *tour de force* dos narradores comprometidos com a imobilidade e empenhados em contar a história sem que ficasse patente a ocorrência dos movimentos, é concomitante um *tour de force* especular, feito à sua semelhança: o dos leitores que atravessam a trama no ímpeto de desconstruir seus tão sagazes engenhos.

⁷⁴ Lukács, Georg. *A teoria do romance*, pp. 35-36.

Dá-se, esse leitor, com a preponderância da arbitrariedade. Ainda que, em algumas passagens, os câmbios súbitos de perspectiva e os retornos no tempo e no espaço possam ser compreendidos como necessários àquele princípio estruturante de que antes falávamos, fato é que em muitas outras situações a motivação própria a cada um deles simplesmente não se apresenta. Enquanto nos primeiros capítulos de *Nadie nada nunca* a recuperação obstinada de situações antes narradas parecia seguir com mesura alguns propósitos, à medida que o texto vai se prolongando esses recursos vão se tornando cada vez mais extremos e aleatórios. Que isso não se tome, entretanto, como um decréscimo de cuidado ou qualidade. O que os procedimentos mais drásticos parecem trazer à tona é uma revelação para esse leitor diferenciado, algo como uma confirmação de suas suspeitas mais tênues: que, por mais coerentes e eficazes que fossem os tramos a promover a imobilidade, eles não passavam, como estes novos, de artifícios desvalidos em prol de uma retórica.

Com gradualidade, então, vai se manifestando em recursos cada vez mais descarados um narrador a serviço da poética da mobilidade. Ainda no início, no terceiro capítulo, uma descrição destoa da morosidade das anteriores, retratando a profusão de movimentos que se verificam na praia: corpos chapinhando na água, uma mulher que torce e sacode o cabelo molhado, uma gota que escorre por sua pele, um homem que nada em direção contrária ao deslocamento da canoa do Ladeado e, em mais detalhes, um menino perseguindo outro em disputa por uma bola multicolor, os dois entrando de chofre na água e saindo em grande velocidade, pulando e girando e desviando-se ou fingindo que se desviam para em vez disso seguir o curso prévio, erguendo os pés sucessivas vezes e correndo inapelavelmente (e quão distante está agora o passo minucioso e entrecortado de poucas páginas antes).

A cena culmina em uma seqüência sintomática:

Cuando ha llegado al espacio vacío, más acá de la playa, el que viene adelante se para de golpe, arroja al aire, ante sí, la pelota, y antes de que vuelva a tocar la tierra la pateo, hacia arriba, con la punta del pie, tan fuerte que cae sentado sobre el pasto ralo a causa del esfuerzo. La pelota sale, recta, disparada hacia arriba.

La esfera multicolor está en el aire, inmóvil, suspendida contra el cielo azul, habiendo alcanzado el punto máximo, tensa, en el extremo, contra la inmensa cúpula azul, vacía, y la cabeza del Gato, echada un poco hacia

atrás, que ha seguido el movimiento vertical desde la ventana, está también fija, inerte, los ojos entrecerrados por el esfuerzo, la boca abierta, los codos apoyados contra el marco de la ventana y los antebrazos colgando afuera, las manos como muertas, con los dedos encogidos y separados pendiendo hacia abajo. La esfera multicolor está en el aire, inmóvil, suspendida contra el cielo azul. En el aire. Inmóvil. Suspendida. Contra el cielo azul.⁷⁵

Depois de vários parágrafos marcados pelo império das ações e deslocções suntuosas, no momento de maior indefinição, de tensão mais aguda, Saer faz seu narrador paralisar o instante em uma posição impossível. Basta ao leitor apelar a uma verossimilhança referencial para saber que nenhum objeto atirado ao alto se detém quando alcança o ponto máximo senão por um átimo inassimilável, e no entanto esse átimo aparece prolongado por frases e frases, conjugada a detenção da bola à posição dos olhos, da boca, dos cotovelos, dos antebraços, das mãos e dos dedos do Gato. Sim, o romance seguiu sua cadência básica do movimento à imobilidade, mas optou pela paralisação no momento mais absurdo e com isso deu a ver o quanto é abstrata essa imobilidade. E enfatiza o procedimento repetindo as palavras e sobrecarregando ainda mais a pontuação entrecortada: “En el aire. Inmóvil. Suspendida. Contra el cielo azul.” Um detalhe: a bola só irá despencar, por fim, dezenove páginas mais tarde, tendo o Gato assumido a responsabilidade do narrar e retomado a perseguição dos garotos a partir de sua perspectiva.

Bastaria tal passagem para o leitor começar a desconfiar da legitimidade dos preceitos propostos desde o começo da obra. Tem nexos, contudo, que esse impulso de auto-ironia sobrevenha muitas outras vezes (como em uma quebra antinatural de parágrafos poucas páginas mais tarde, separando com acinte o que está parado e o que se move⁷⁶) e que se torne progressivamente mais afiado a ponto de chegar ao paroxismo.

O extremo emerge no capítulo XIV, narrado pelo Gato, em que o início recorrente da ilha baixa e empoeirada e seu barranco caindo suave se transforma em uma seqüência obsessiva de reiterações, com os mesmos termos ou com módicas diferenças: “la isla baja, polvorienta, con su declive que viene, suave, hacia el agua”, “la isla baja, polvorienta, que se calcina al sol de febrero”, “la isla baja y polvorienta

⁷⁵ Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*, p. 36.

⁷⁶ *Idem*, p. 38.

en el silencio de esto que llamo la mañana”⁷⁷, todas sucessivas vezes de modo intercalado. Dialogando com essa, uma repetição ainda mais gritante: um mesmo parágrafo impresso três vezes – a descrição pormenorizada de como o próprio Gato apanha o bule, serve água quente na cuia de chimarrão e toma pela bomba, provocando um murmúrio rouco e apagado⁷⁸ – em que não fica claro se o ato é sempre o mesmo ou apenas idêntico ao anterior, mas que sem dúvida conduz o leitor a um estado de alarme.

Nesse estado é que há de se aproximar ao final do capítulo, para deparar-se enfim com uma das declarações mais eloquentes da eterna mobilidade, dia e noite consistindo em formas sombrias e continuamente cambiáveis:

El día es desencanto y delirio. Sombras de colores, con su volumen, sus latidos, su textura. Son compactas; no se las atraviesa, con el puño, como al humo; cada una ocupa, nítida, un lugar. Hay transparencia entre ellas. Una luz que cambia – se le dice el sol – las ilumina, cambiando, imperceptible, segundo a segundo. Es el día. A la noche la luz se apaga. La noche es negra, uniforme, pero no es otra cosa que el día que sigue, la misma luz que se vuelve negra en virtud justamente de la continuidad.⁷⁹

3.6. Uma outra impossibilidade

Adiemos por um momento o destino certo de toda essa história, reservemos em um segundo plano essa poética da mobilidade e a impossibilidade imediata que ela desanca, para abordar uma outra que lhe é mais prezada: a impossibilidade de prazer. São fecundas ao longo do texto as indicações dessa segunda, ou terceira, interdição quase incontornável, sobretudo quando ele se põe a debulhar as frustrações da sexualidade. Se me proponho a tomar por alto esse que é um dos temas maiores da obra, não é com a ambição ingênua de esgotá-lo em poucas palavras, e sim para me valer do que ele serve a nossos desígnios, como talvez fique claro mais tarde.

Não há de surpreender o fato de Saer, nos trechos voltados a essa temática, abandonar de vez as ilações do estancamento e narrar o sexo sempre em termos de

⁷⁷ Idem, pp. 203-205.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Idem, p. 209.

movimiento e expansão. Quando o Gato cola seu corpo ao de Elisa é para “ponerla en movimiento, hacerla sentir”⁸⁰. Quando o ato se inicia, destaca-se “el movimiento regular que los cuerpos ejecutan de la cintura para abajo: el del Gato de arriba abajo y de abajo arriba, entrando y saliendo, entrando y saliendo, la mujer un movimiento circular de su abdomen que acompaña y complementa el movimiento del Gato, cuyas nalgas se hundén y sobresalen, dándole la complejidad de un sistema de poleas y de pistones combinados”⁸¹. Quando vai chegando à sua culminação, um ponto crucial no corpo de Elisa “lanza radiaciones circulares y concéntricas que van llegando, a través de los órganos, de los tejidos, de los nervios, de los huesos y de los músculos, hasta la piel, y como las primeras no han terminado de expandirse que la cabeza roja ya está tocando el punto otra vez, nuevas radiaciones se superponen a las primeras, de modo que su desplazamiento sin fin se instala en la mente y en el cuerpo de Elisa”⁸².

Não há de surpreender porque tais trechos se insurgem exatamente como contrapontos à morosidade que parecia prevalecer e, desse modo, nada mais são que outros elementos a promover a poética da mobilidade. O que sim surpreende, contudo, aportando um novo viés ao conjunto de idéias engendrado, são as decorrências diretas e irreversíveis de todos esses esforços. Sempre “los mismos gemidos, la misma convulsión común, sin llegar a ninguna parte”, e a declaração persistente de frustração: “cuando terminamos, jadeando, no habíamos avanzado mucho, no: estábamos igual que al principio y el punto máximo que habíamos alcanzado estaba infinitamente más cerca del comienzo que del fin”; “cuando estuvimos acostados uno al lado del otro, otra vez, fumando, sin hablar, no habíamos como quien dice avanzado nada”⁸³.

O sexo, mesmo quando postergado ao máximo para fazer crescer o desejo, mesmo quando bem executado na sincronia de corpos, mesmo quando infundindo radiações pelos órgãos e nervos e conduzindo ao orgasmo, é sempre um ato de fracasso. Seu clímax, por mais portentoso que seja, inevitavelmente precede o anticlímax dos corpos dispostos lado a lado como duas tábuas, endurecidos e carentes de forças. E, no entanto, de modo inexplicável, o fracasso não faz de homens e mulheres sujeitos resignados e entregues ao abandono, e sim mais necessitados de retornar à mesma atividade monótona.

⁸⁰ Idem, p. 55.

⁸¹ Idem, p. 70.

⁸² Idem, p. 164.

⁸³ Idem, pp. 57-58.

Sobre isso trata o livro dentro do livro a que antes nos referimos como um dos recursos mais ousados da narração. Colocando, sem que isso seja explícito, o Gato a ler *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux: dialogues destinés à l'éducation de jeunes demoiselles*, do Marquês de Sade⁸⁴, em um misto de conclusões presentes no texto lido e pensamentos do próprio leitor-personagem, a impossibilidade de prazer vem à tona em toda a sua contundência, graças ao “océano verbal en el que sumergían sus copulaciones y, en especial, la rutina de sus expresiones”. Daí o apelo a práticas cada vez mais extremas, frutos do paradoxo original em que se inscreve o ato: “Se golpeaban las nalgas de Eugenia de Mistival hasta hacércelas sangrar porque Eugenia se mostraba demasiado bien dispuesta a dejarse penetrar por adelante y por atrás, lo cual la volvía, paradójicamente, más impenetrable y más evasiva, porque una vez que se le había penetrado por adelante y por detrás, se comprobaba que no se había obtenido ningún resultado decisivo y que sin embargo ya no quedaba nada que penetrar(...) Había que recomenzar siempre, no para repetir un placer ya experimentado, como se pretendía teorizar, sino para ver si se lo experimentaba de una buena vez.”⁸⁵

Mais exemplos são desnecessários. Já há de ter saltado aos olhos dos que aqui chegaram o fato de que, nos mesmos termos em que se fala da impossibilidade de prazer, pode-se falar da impossibilidade de narrar que acomete homens e mulheres de nossa era. Narrar é pôr em movimento os seres e as coisas e incorrer sempre em posições já conhecidas e previstas. É progredir em meio a um oceano verbal de regras estabelecidas, em radiações expansivas que vão agregando efeitos e podem se converter em euforia quando se aproxima o clímax. É vivenciar momentos de intensidade ímpar, sentir que o contato foi bem-sucedido, intuir com otimismo que se chegou a um destino. E perceber por fim, com o desalento próprio dos que já o sabiam, que ninguém foi tocado da maneira pretendida, que não se criou nada, não se retratou nada e nada está representado, que um livro nunca é capaz de cumprir a sua sina. Narrar é isso e por isso se narra: porque nenhuma palavra quererá ser dita depois que se diga a palavra final.

⁸⁴ Como identifica Myrna Solotorevsky, em “Juan José Saer”, capítulo 3 de *La relación mundo-escritura*, p. 195.

⁸⁵ Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*, pp. 173-174.

3.7. A impossibilidade derradeira⁸⁶

Do orgasmo o narrador passa, sem detimento, à jarra transparente cheia d'água em que Elisa vai despejando sem nenhuma pressa colheradas de açúcar, o sumo de três limões cortados em quatro pedaços cada, vários cubos pequenos de gelo. Por mais alguns parágrafos, tanto ela quanto o Gato retornarão à cozinha para se servirem do suco com renovada paciência e reiterada sede. Houve orgasmo algumas páginas antes, o sexo atingira seu ponto máximo; porém, se algum clímax existiu, ele já tratou de se diluir na água da mesma jarra, como os limões que se vêem convertidos em uma substância turva ou os gelos que se derreteram até não mais se diferenciarem. Assim como os personagens terão de se reaproximar e recomeçar os contatos de novo e de novo na busca frustrada pela saciedade, também Saer, diante do fracasso, será remetido sempre ao inalienável ponto inicial: “No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla.”

Poucos capítulos mais tarde acompanhamos com algum tédio a trajetória de Elisa que circula a esmo pela cidade, dando “vueltas en redondo el día entero sin buscar nada preciso, del centro a los arrabales y de los arrabales al centro”⁸⁷. Nenhum semblante que lhe chame a atenção, nenhuma ocorrência que fira a uniformidade trivial daquele movimento constante, impulsivo, irrefreável – a não ser, quem sabe, alguma que ela prefere privar-se de contar. Da imobilidade quase esquecida, apenas o salto do sapato que se crava no asfalto derretido, e ainda assim a interrupção é de novo superada pelo seu contrário, pelo império da força motriz: na inércia da caminhada rápida, Elisa é arremessada ao chão, e os objetos de sua bolsa se esparramam por toda a rua calcinada. Elisa levanta, recolhe as coisas e continua andando; Saer não tem qualquer outra opção senão continuar narrando.

É impossível que qualquer evento se erija e imponha seu vigor em meio aos outros, impossível que se depreenda do mundo um instante maior e mais intenso que

⁸⁶ Mas talvez não seja a derradeira, ou talvez haja outra impossibilidade a ser mencionada antes da derradeira, e aqui arrisco uma maneira de conciliar à nossa leitura também a dimensão política do livro. A difundida idéia de Beatriz Sarlo de que *Nadie nada nunca* deve ser lida como alegoria da ditadura militar argentina tem sido revista recentemente. Em um congresso na Universidad de Buenos Aires em 2008, o doutorando Rafael Arce apresentou um trabalho intitulado “Juan José Saer y la retirada de la metáfora”, alegando que na obra a violência só pode ser lida em chave denotativa – e não conotativa, alegórica ou metafórica. Falou em “retirada”, mas pouco nos custa cogitar, à luz de nossos preceitos e com implicações das mais variadas, que se trate de uma impossibilidade de metáfora.

⁸⁷ Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*, p. 139.

mereça destaque em seu curso contínuo. Elisa questiona o Gato por ter começado a limpar o pátio de trás para frente, e não de frente para trás como seria “a ordem natural”, e o Gato responde com um raciocínio irrefutável:

Como el espacio era infinito, no empezaba en ninguna parte; cada uno de los puntos que lo componían eran equivalentes. Empezar en un punto cualquiera significaba no limpiar, detrás de sí, un espacio infinito, y hallarse ante la perspectiva de tener que desbrozar, ante sí, otro espacio infinito, o, mejor dicho, la parte infinita del mismo espacio infinito que comenzaba en el filo de la azada. (...) estaba claro, entonces, que el punto en el que se comenzaba a limpiar, o en el que se abandonaba el trabajo, eran indiferentes. Se estaba siempre condenado a no limpiar más que un fragmento, y a dejar, de todas maneras, cualquiera fuese el punto en que se empezara y en que se terminara y cualquiera fuese también la extensión del terreno desbrozado, un espacio infinito cubierto de maleza, cualquiera fuese la dirección en la que dirigiese la mirada.⁸⁸

Desse espaço infinito é que se constitui o presente que é tão longo quanto é largo o tempo inteiro, e descrevê-lo seria entregar-se a uma tarefa interminável que exigiria, no mínimo, a detenção absoluta das coisas. O tempo, no entanto, rejeita qualquer detenção e por si próprio institui a mobilidade onipresente.⁸⁹ O tempo, como o espaço, é outro infinito – ou melhor, a outra parte infinita do mesmo infinito composto pelo espaço. Daí a impossibilidade de se chegar a qualquer momento ou a qualquer lugar que não seja indiferente como todos os demais. Daí a impossibilidade de qualquer clímax.

E, na ausência de qualquer clímax, como identificar que se está diante de um desfecho? Eis a riqueza dessa obra que se recicla sempre em novas perspectivas. Ao recorrer à impossibilidade de movimento e engendrar uma poética da imobilidade como modo de internalizar o paradoxo do romance e referir a impossibilidade de narrar, ao promover a ruína dessa poética escancarando sua arbitrariedade e propondo um outro espectro de idéias e imagens que advogam no sentido inverso, Saer não

⁸⁸ Idem, p. 161.

⁸⁹ Ainda cabe corrigir: quando se lê “Alza los brazos haciendo grandes señales, incomprensibles, ahora. Se lleva las manos a la boca, ahora, para usarlas como bocina, y grita, ahora, hacia la playa ”(p.20), essa sucessão de “agoras” é menos a esquematização da poética da imobilidade, como dito antes, do que um indicativo do tempo que recusa a contenção.

redigiu a sentença de morte do romance e do ato de contar histórias; pelo contrário, desenvolveu o outro lado da equação, materializando na sucessão caudalosa de páginas a necessidade inelutável de seguir contando. Diferente do que se previra, o problema maior que *Nadie nada nunca* parece pleitear é o da impossibilidade de não-narrar.

4. *Nadie nada nunca* como narração-objeto

Não há de estar de todo enganado aquele que suspeitar que tampouco esta dissertação avança qualquer milímetro com a passagem das páginas. À primeira imersão nas profundezas da obra, como por empuxo, seguiu-se uma emersão de equivalente intensidade que pode ter debelado a primeira por completo, a ponto de estarmos agora de volta à superfície neutra que constituía seu ponto de partida – ou, tanto pior, prostrados pela impressão de que o ponto máximo que havíamos alcançado estava infinitamente mais próximo do começo do que deste momento em que o fim se encaminha. A razão para tal malogro é das mais óbvias e incontornáveis: aquela linguagem e esta, a da obra em si e a que apenas almeja ecoá-la com alguma didática, são de densidade diversa. Impenetrável em sua esquiva maleabilidade, a linguagem literária sempre resiste às investidas da que quer mergulhar nela e devassá-la.

Toda obra literária – ou toda boa obra literária, como tratei de diferenciar nos primeiros parágrafos e que talvez agora possamos chamar de obra de arte – nunca revela nada além de sua própria opacidade. Traduzi-la em outras palavras, e talvez nisso resida a traição inerente também àquela que se tem por tradução literária, é perdê-la de maneira inapelável. Isso porque a morte de alguns cavalos nos rincões do norte argentino, os intercursos de um casal que passa o fim de semana encerrado em casa e entregue a atividades corriqueiras, a experiência de um salva-vidas que resolve passar dias boiando em um rio ou o simples buliço de uma borboleta que corta o ar da tarde são, como afirma o próprio Saer sobre outros episódios da literatura, fenômenos da ordem das coisas particulares cujo sentido pode variar até o infinito⁹⁰. Procurar para tais fenômenos outros nomes, ou qualquer argumentação que os englobe e os explique, implica reduzir seus sentidos e ferir sua autonomia. Implica julgar erroneamente que as palavras várias que os estabelecem em sua origem respondem a um ideário unívoco

⁹⁰ Saer, Juan José. “La narración-objeto”, em *La narración-objeto*, p. 20.

ou, o que não é menos grave, julgar que respondem a um ideário. Implica presumir que, na ausência da forma em que cada passagem se apresentava, na ausência da materialidade daquelas palavras primárias, ainda haja um conteúdo a ser perscrutado. Não há. Não se trata de um discurso, que remeta a um conhecimento prévio e busque transparência e inteligibilidade; trata-se de uma narrativa, carente de qualquer pressuposto ou anterioridade.

As contradições que demarcam o conceito de representação explicam tanto essa insubordinação do texto literário a um referente quanto sua relutância em ser assimilado por qualquer empenho analítico. Como afirma Corinne Enaudeau, “representar é substituir um ausente, dar-lhe presença e confirmar a ausência”. A representação se cria por meio de um *como se*, “como se a coisa estivesse ali”, mas nesse faz de conta o que se faz patente é a derrota: “a representação só apresenta a si mesma, se apresenta representando a coisa, eclipsando-a e suplantando-a, duplicando sua ausência”⁹¹. Daí a total recusa do romance até de ensejar uma transmissão precisa das normas da natureza, das normas da existência – razão pela qual Saer nunca será Zenão ou Heráclito, de modo que tal pleito responde somente a fins retóricos. Daí a impossibilidade desta dissertação de progredir em uma teorização sobre a obra, entregue como está à insensata tarefa de trazê-la de volta à tona quando o texto em si ficou encerrado em outras páginas. Daí que nossa única opção seja seguir adiante, continuar teorizando.

Toda obra literária, ou toda boa obra literária, torna-se inexplicavelmente algo mais que um conjunto de palavras perfiladas a esmo. É um equívoco tentar preencher os espaços em branco entre letra e letra com termos estranhos. “Todas as obras de arte, e a própria arte, são enigmas”⁹², postula Adorno e, para além de sua explicação de que assim são porque “dizem algo e ao mesmo tempo o ocultam”, semelhante ao que vimos logo antes, podemos entender que são enigmas por seu caráter inviolável, por não se prestarem a dissecções, por se constituírem como caixas trancadas que guardam dentro delas suas chaves – para usar e não usar uma metáfora. São enigmas porque obedecem ao conceito de autonomia proposto pelo mesmo Adorno, isto é, porque “sua finalidade diz respeito à organização, à lógica interna”⁹³, mas também por ultrapassar tal definição e levá-la ao extremo: porque surgem do vazio, da pura abstração, e tão

⁹¹ Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*, p. 27.

⁹² Adorno, Theodor W. *Teoría estética*, p. 162.

⁹³ Ferreira Gatti, Lucianno. “Theodor W. Adorno: indústria cultural e crítica da cultura”, em *Curso livre de teoria crítica*, p. 80.

logo se erigem em objetos singulares e de uma concretude impecável. Existem, pura e simplesmente, e desse modo anulam qualquer indagação sobre sua finalidade.

Tão concretos são os livros, na tinta que vai maculando a superfície branca, tão maciços, nas páginas empilhadas que se avolumam por entre as mãos, que Saer viu a necessidade de cunhar um novo termo para a arte literária: narração-objeto. Refere-se, se isso é possível, aos textos que “llegan a obtener ese estatuto de objeto único que es el de la obra de arte, de narración-objeto que se basta a sí misma y que, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción soberana, es un mundo propio, un verdadero cosmos dentro del otro”⁹⁴. Parte da espessura própria de toda narrativa para transformá-la em ideal a ser evocado: “el sentido del relato es el relato mismo”, e “esa indeterminación de sentido no empaña ni disminuye en nada su eficacia”⁹⁵.

Sequer é preciso dizer que tal conceito nada tem a ver com o de livro-objeto, livro resignado a sua condição de mercadoria, anomalia destes tempos em que também a literatura se dobra aos despautérios do comércio (quicá venha a ser, inclusive, seu antídoto). Tampouco tem ligação direta com o texto-coisa de Derrida – mais preocupado, este, com as possibilidades do hipertexto do que com a eventual solidificação por acréscimo de unidade – ou com a representação-coisa freudiana atualizada por Jean Laplanche, dada a natural preferência de ambos pelos mecanismos psíquicos em detrimento dos literários. Com algumas benquistas concessões, no entanto, talvez possamos aproximá-lo, em sua recusa a referir ou ser referido pelo que não lhe é próprio, no salto que lhe permite abandonar a platitude das páginas para irromper em meio às coisas palpáveis, à mais física das conversões do literário em obra de arte: o poema-objeto. Se a correlação tiver algum sentido, nosso empenho encontra mais uma condenação na famosa sentença de Mallarmé: “Nomear um objeto é suprimir três quartos do gozo de um poema”.

Mas tais comparações nos desviam do conceito proposto; sua verdade estava mais presente antes desse intervalo, ecoando ida e volta entre as construções de Adorno e Enaudeau. Saer não o diz, mas a ambição da narrativa em ganhar materialidade é também a ambição de camuflar-se, de angariar o espaço que tem lhe faltado na profusão de coisas que oferece o mercado, de encontrar um respiro de livre-arbítrio e não sufocar, de deixar-se ficar. Constituir-se em objeto é o expediente

⁹⁴ Saer, Juan José. “La narración-objeto”, em *La narración-objeto*, p. 26.

⁹⁵ Idem, p. 28.

desconhecido e extremo a que o romance se lança em sua luta contra a própria morte. Presentifica-se, aceita o fracasso da representação e só apresenta a si, revestindo-se inteiro de auto-referencialidade. Explica-se e assim se legitima, fecha-se e finda em si em um insólito solilóquio, e que nenhum discurso exógeno venha a tratar de sua falta de finalidade.

4.1. Um exemplo distante

Para evitar conceituações por demais etéreas, talvez tenha algum valor escapar de Saer por um instante e apelar a um outro exemplo. E se estamos falando do estado agonizante que se abateu sobre a narrativa no século XX, do impasse que se instituiu depois que os movimentos de vanguarda esgotaram seu empenho de romper convenções e amealhar liberdades, nada é tão pertinente quanto voltar a mencionar o autor que encarnou de modo peremptório e direto essa agonia, o homem que se deixou arrebatar de corpo inteiro pelo impasse e plasmou seus personagens a partir dessa mesma matéria-prima: Samuel Beckett.⁹⁶

Não foram poucos os que leram em sua trilogia do pós-guerra – *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável* – a expressão progressiva desse “curto-circuito narrativo” que se faz “assunto e estrutura” dos romances, para usar as palavras de Fábio de Souza Andrade⁹⁷. Tampouco faltaram as interpretações de que, da maneira vertiginosa como cada uma dessas obras recupera e radicaliza os desígnios da que a precede, em passos certos em direção ao abismo, Beckett teria assinado a certidão de óbito que Joyce redigira com tanta prolixidade, óbito do gênero ou da narrativa – interpretações estas cuja precisão o tempo escasso ainda não cuidou de desmentir. Quiçá tenha faltado, entretanto, o reconhecimento de que este segundo irlandês também aportava em suas linhas uma das possíveis saídas para o problema que o outro, com estardalhaço, trouxera à vista. Sim, como Saer e tantos outros bons romancistas, Beckett internalizou o impasse e fez de suas obras expressão do paradoxo que revestia o gênero, mas fez mais. Deu a seus textos o vigor intrínseco e a autonomia que lhe

⁹⁶ É pena que, em sua vasta produção ensaística, Saer jamais tenha se debruçado mais detidamente sobre Beckett. Não se pode deixar de notar, entretanto, que, nas freqüentes listas que fez dos autores cujos preceitos admira e cujas práticas segue, o nome de Beckett raras vezes tenha faltado.

⁹⁷ Andrade, F. R. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*, p. 44.

renderam o qualificativo de “construtor de ruínas”⁹⁸: um epíteto em que se destaca o valor afirmativo da primeira palavra e que evidencia o caráter de narração-objeto que adquire cada um dos livros que compõem sua trilogia.

Tomemos *Molloy* para uma análise de como se estabelece essa condição de narração-objeto, uma análise, embora sucinta, menos genérica. Nos dois monodramas que constituem o livro, garante-se de partida o motivo para a existência física das narrativas: são relatórios que os narradores estão intimados a escrever. O leitor que se deixa vencer por essa primeira ilusão tem minorada parte da aleatoriedade própria ao pacto literário: não está entregue à inutilidade de ler histórias inventadas, contraface natural da inutilidade do narrar; está diante de documentos burocráticos cuja materialidade se justifica. Para além disso, e aqui a nuance é mais importante, tais relatórios são descrições pormenorizadas de trajetos concretos, mas ao mesmo tempo podem ser lidos como descrições pormenorizadas do trajeto dos relatos. A leitura é sempre dupla, preñe de metalinguagem: quando interage em diálogo com outro personagem, o narrador comenta “como é repousante, um pouco de colóquio de tempos em tempos”⁹⁹, e sabemos de cara que tal comentário remete menos à vida que ao próprio texto. Assimilado tal gesto, fica fácil verificar como a literatura interroga em cada linha seus próprios preceitos, buscando na autocrítica, na auto-ironia, paradoxalmente, sua legitimidade:

Mas também dizia a mim mesmo, Daqui a muito pouco tempo, do jeito que isso vai, não poderei mais me deslocar, mas onde me encontrar serei obrigado a ficar, a menos que seja carregado. Oh, não empregava esta linguagem assim tão límpida. E quando digo que dizia a mim mesmo etc., quero dizer apenas que sabia confusamente que era assim, sem saber exatamente de que se tratava. E cada vez que digo, Dizia a mim mesmo isso e isso, ou que falo de uma voz interna me dizendo, Molloy, e depois uma linda frase mais ou menos clara e simples, ou que em consideração a um outro saíam da minha própria boca sons articulados de maneira mais ou menos apropriada, estou apenas me dobrando às exigências de uma convenção que exige que você minta ou se cale.¹⁰⁰

⁹⁸ Idem, p. 17.

⁹⁹ Beckett, Samuel. *Molloy*, p. 194.

¹⁰⁰ Idem, p. 125.

Para que a leitura dupla volte a se multiplicar é só um passo. Basta que desvinculemos o trecho de seu contexto imediato para que se revele o quanto ele condensa toda a questão de que vimos tratando. Na crise do sujeito que já não é capaz de se deslocar a menos que carregado, do sujeito cujas pernas estão inexplicavelmente travadas, inscreve-se a crise do romance que já não encontra o rumo que tomar. Em seguida também está sugerido o dismantelo que marcara a linguagem literária em incursões pregressas, dismantelo que nunca chegou a abandoná-la por completo e que em um futuro próximo ou distante poderá conduzi-la ao silêncio. De resto, o fundamental: o contrário. Dizer sobre o dizer, narrar sobre o narrar, e assim fazer das ruínas que demarcavam o processo literário alguma forma de construção. Falar do problema, fazê-lo explícito, fazer falar o problema, para de tal modo exumar dele, quem sabe, sua superação.

Sim, com sua trilogia agônica Beckett pode ter dado, como seus personagens, um passo a mais em direção ao precipício do indizível, da paralisia. Mas talvez nesse mesmo passo estivesse contido o impulso para o salto que permitirá ultrapassá-lo, ultrapassar o abismo da mudez forçosa, do silêncio, ou ao menos sobrevoá-lo por mais algum tempo.

4.2. Um exemplo da seara saeriana

Antes de finalmente nos dedicarmos à prometida tarefa de ler *Nadie nada nunca* como narração-objeto, pode ser de alguma utilidade, nem que seja para dosar a passagem entre escritores tão distintos como Beckett e Saer, comentar sob o mesmo prisma um outro romance de nosso autor: *El entenido*.

Mais até do que os relatórios beckettianos – que existiam para atender a uma exigência, embora não se soubesse de quem ou por quê – nas malhas da ficção a narrativa memorial de *El entenido* está resguardada por uma complexa e renitente razão de ser. O velho que se põe a lembrar e versar sobre o papel os dez anos durante os quais fora refém entre os índios colastiné, agora batalhando a duras penas com a memória fraquejante, com o desvanecer da experiência, com a linguagem sempre falha, responde a uma demanda dos índios que ele não resiste em assumir como missão de sua vida. Em seu papel de remanescente, de representante, de repetidor, de reflexo – enfim, de *def-ghi* – esse homem tem a obrigação de dar testemunho daquele povo

longínquo e de suas circunstâncias. Que o leitor desavisado ignore qualquer aparte editorial: é esse testemunho obrigado o que vai cair em suas mãos, e não mais uma história carente de interesse e veracidade em uma cultura que se ressentia dessas propostas.

E de novo, como em *Molloy*, a válida justificativa para o narrar terá sua importância atenuada diante da matéria narrada, matéria dotada de tal coesão e investida de tanta autenticidade que por si só garantirá à obra a virtude das narrações-objeto. Há algo de verdadeiro na fantasia dos colastiné: em sua descabida crença de serem os homens únicos, os homens autênticos, os “homens verdadeiros”; em sua certeza de que o lugar que ocupam, mais que o lugar que ocupam, é a “casa do mundo”¹⁰¹ inteiro; em sua perturbadora suspeita de que todas as outras coisas, as árvores, o rio, as estrelas, existem tão-somente em função deles. Ora, se são eles o centro da obra, se são eles a razão para sua existência, tudo o mais que se inscreva nela deriva de fato da presença deles, depende deles, vale-se deles para ganhar pertinência. E se tais índios, porque escritos, só existem no plano das idéias convertidas em linguagem, e a esse plano agregam-se tantas outras coisas, as estrelas, o rio, as árvores, fica fácil ver como o livro em que subsistem é “um universo singular, infinito e único”¹⁰², todo um mundo à parte. “Mundo autônomo com leis próprias, internas”, mundo dentro de outro mundo – o que amiúde chamamos de realidade.

4.3. Um exemplo rumo a *Nadie nada nunca*

Uma anedota talvez nos auxilie em nossa desaconselhável reaproximação a *Nadie nada nunca* – fadada ao insucesso, como vimos, se não for capaz de dialogar com o universo das coisas particulares. Uma anedota que remonta a tempos muito pretéritos e que pode, em seu conteúdo linear e límpido, ser contada à maneira tradicional para que dela se depreenda uma mensagem. Como foi retirada de um conto do próprio Saer, sujeito avesso a tais retrocessos, claro está que não se trata de uma história surgida à perfeição diretamente do nada. O conto intitula-se “En línea”¹⁰³, escalando Tomatis e Pichón Garay para conversar ao telefone sobre um manuscrito

¹⁰¹ Saer, Juan José. *El entonado*, p. 143.

¹⁰² Idem, p. 142.

¹⁰³ Saer, Juan José. *Lugar*, em *Cuentos completos*, pp. 22-31. O texto pode ser facilmente lido como adendo a *La pesquisa*, em uma continuidade patente que o próprio conto ironiza.

empoeirado e anônimo encontrado em uma biblioteca. Trata-se, portanto, da história de uma história: a história de dois soldados gregos durante a guerra de Tróia.

Reza o conto que um desses soldados um dia teria despertado entregue a uma inquietação: a suspeita de que a Helena que os troianos mantinham capturada não podia ser a Helena verdadeira, esposa de Menelau, pois uma mulher grega jamais abandonaria seu marido grego para se dar a um estrangeiro. Para ele, a Helena que o príncipe Páris conduzira até Tróia não podia passar de “un simulacro fraguado por un rey hechicero”, uma imagem ilusória cuidadosamente produzida por um jogo de espelhos.

Tanto insistiu esse soldado em sua desconfiança, tanto alardeou o potencial que tinha aquele fato de encerrar a guerra, que acabou ganhando a anuência e a companhia do outro, mais velho e ainda incrédulo, em verificar se algo daquilo era certo. Logo souberam, no boca a boca, que existia uma única maneira de confirmar a natureza de qualquer corpo: submetê-lo, em um ponto preciso do espaço, “a la primera luz del alba”. Se o corpo era feito de matéria densa, o raio solar incidia sobre ele e nada mais; agora, caso se tratasse de um simulacro, “empezaba a tornasolarse adquiriendo un aspecto fuertemente luminoso” e em seguida, por um breve instante, “se volvía translúcido, transparente, se desvanecía en el aire” até que o raio o traspassasse e fosse incidir no chão, carente de qualquer obstáculo.

O exame era insólito, mas não trazia grandes dificuldades. Sabia-se que, toda noite e até o amanhecer, Helena saía a fazer caminhadas pelas muralhas troianas, “mirando en dirección de las naves griegas y del campamento y suspirando por su tierra natal”, de modo que na noite seguinte partiram ambos para tirar a prova definitiva.

Madrugada adentro tudo corre como previsto e, como se combinado, a poucos minutos da hora perfeita, uma silhueta surge no parapeito da muralha e se imobiliza. A ansiedade do soldado jovem, que já era grande, atinge o ápice, e o velho luta com todas as forças para se aferrar a seu ceticismo de hábito. Fracassa nesse ímpeto, então, quando a silhueta “refulge de modo cada vez más intenso, se tornasola, se vuelve transparente y desaparece”, e qual não é sua surpresa, seu assombro, quando também “la ciudad de Troya y el campamento griego, con sus tiendas y sus mástiles, se vuelven manchas luminosas, se tornasolan, vertiginosos, se vuelven transparentes y después se desvanecen”. Em um último segundo de receio tenta apelar ao soldado jovem para saber se também ele testemunhou o prodígio, mas logo vê que ao rapaz “sucede lo

mismo, víctima del mismo mal luminoso y en apariencia indoloro”. Está quase conformado, por fim, quando estende o braço e vê que sua própria mão “está volviéndose un racimo intenso de luz”, e fecha os olhos para receber melhor “esa confidencia tardía que le están haciendo los dioses sobre el valor real de este mundo”, sobre “su esencia verdadera”.

4.4. *Nadie nada nunca* como narração-objeto

Nadie nada nunca não carrega em sua sinopse a justificativa para a irrupção e para o encadeamento caudaloso de seus parágrafos: não é documento, não é relatório, não é testemunho, não se faz à base de memórias ou de pretensos fatos históricos. Desde as primeiras frases, entretanto, soergue-se como narrativa independente e trata de se impor como universo autônomo. “No hay, al principio, nada. Nada.”, podemos ler na primeira linha tantas vezes recobrada mais tarde, e não é difícil entendê-la como instrução para que esqueçamos todo elemento prévio, para que nos livremos de pré-concepções, para que façamos esvaecer em nós qualquer resquício de dado concreto que anteceda nossa entrega à leitura. Em ensaios anteriores Saer já fizera sua defesa de “una literatura sin atributos”¹⁰⁴ – um conceito que se poderia descontextualizar aqui para fazer referência a essa necessária anulação de expectativas e ditames, ou mesmo das atribuições consabidas de cada uso e de cada termo – mas também convém esquecer esse lampejo. Para garantir o alcance da obra, devemos aceitar o pacto tácito que se insinua nessa abertura, e esse pacto pressupõe a supressão de todo o mundo externo que nos povoa exceto o manejo da linguagem, para que um novo mundo feito só de linguagem possa ali se criar.

Um mundo, cabe dizer, impreterivelmente problemático¹⁰⁵. À diferença dos intuitos totalizantes das narrativas realistas clássicas, que buscavam na vastidão das letras o retrato mais impoluto e mais convincente de uma sociedade, aqui o relato se pauta por uma ubíqua sensação de irrealidade. As coisas nomeadas – que surgem do vazio inaugural que se estabeleceu como contrato e se convertem, como a aranha esmagada pela alpargata, nas manchas escuras, negruscas, viscosas, achatadas que são

¹⁰⁴ Saer, Juan José. “Una literatura sin atributos”, em *El concepto de ficción*.

¹⁰⁵ “Una concepción de relato como objeto problemático”, dirá Julio Premat em “Autorreferencialidad y sentido”, capítulo de *La dicha de Saturno – Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, p. 220.

as palavras impressas – terminam por constituir uma superfície textual que se mostra “substancia porosa, negra y sin límites”¹⁰⁶. É fevereiro, “el mes irreal”, “el mes del delirio”. “Asentadas, constantes, suspendidas, las cosas yacen (...) en una dimensión fantasmal”¹⁰⁷, em que tudo é instável e em que a concretude da matéria está constantemente posta em questão. Uma dimensão em que “las paredes blancas, las puertas negras, el piso colorado y los pocos muebles pegados a las paredes, la mesa grande, rodeada de sillas con asiento de paja, del cuarto principal, la cómoda a un costado, las camas en las tres habitaciones, los roperos, la bibliotecita, la heladera, todo (...) pareciera estar acabando de salir, de emerger, trabajoso, de algo negro, sin forma, innominado”¹⁰⁸. Uma dimensão em que a carne não tem “ni sal ni sentido”¹⁰⁹.

O caso é que as palavras não são, para dizer uma obviedade, objetos que o narrador coloca diante dos olhos do leitor. São tão-somente idéias de objetos postas em relevo com total consciência desse lapso, desse hiato, da precariedade congênita do ato narrativo. “Terão as palavras perdido toda relação com aquilo que designam?”, pergunta-se Blanchot, preferindo apresentar uma ressalva em lugar da resposta: “Mas essa ausência de relações não é nenhum defeito ou, se é um defeito, é só através dele que a linguagem obtém seu valor”¹¹⁰. Pois bem, se *Nadie nada nunca* se recusa a fingir que na presença da palavra está presente o objeto, e se recusa a encontrar nas artimanhas do enredo a razão para seu advento, é porque prefere tornar evidente a sem-razão da representação e das histórias fictícias, valendo-se de tal gesto como recurso providencial para garantir-lhe a eficácia.

Sigamos com Blanchot, pois a partir dele talvez possamos chegar ao âmago do que há de fazer dessa narração saeriana uma narração-objeto, um construto hermético subordinado a regras próprias e habitado por corpos peculiares, transparentes em sua essência, eloqüentes em sua natureza incorpórea. Diz o ensaísta francês: “A palavra me dá o que significa, mas antes o suprime. Para que eu possa dizer: esta mulher, é preciso que de um modo ou de outro lhe retire sua realidade de carne e osso, a faça ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas o dá privado do ser.” E continua, para facilitar

¹⁰⁶ Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*, p. 129.

¹⁰⁷ Idem, p. 38.

¹⁰⁸ Idem, p. 53.

¹⁰⁹ Idem, p. 128.

¹¹⁰ Blanchot, Maurice. “La literatura y el derecho a la muerte”, em *De Kafka a Kafka*, p. 43.

nossa passagem: “Nomear o gato é fazer dele um não-gato, um gato que deixou de existir, que deixou de ser um gato vivo”¹¹¹.

4.5. O Gato

De nada interessa a eventual existência de um Gato real, de carne e osso, ou de alguém que tenha servido de molde a esse personagem: como está nomeado, o Gato que protagoniza *Nadie nada nunca* há de ser sempre um Gato privado do ser, um Gato que deixou de existir, que deixou de ser um Gato vivo. Sim, tal como todos os personagens que jamais freqüentaram as páginas impressas, poderia salientar o interlocutor atento, e nisso não seria contestado. A diferença é que o protagonista do livro em questão parece desconfiar dessa sua condição insuperável, parece passar por um processo insensato e duro de tomada de consciência, processo do qual nem ele nem o romance poderão sair ilesos. Daí, talvez, sua incansável busca e sua ansiosa espera pelo instante que venha a colocar, “como una cifra del tiempo entero, en el tapete, la evidencia”.

A construção das paredes brancas, das portas negras, o estabelecimento do chão vermelho, o paulatino acaecer dos móveis na descrição da casa: é pelo Gato que tudo é vislumbrado com discreto espanto. É ele quem observa a mancha negra que consistiria no último rastro do que antes teria sido uma aranha gorda e viva, da qual teriam saído um punhado de aranhinhas, e é ele quem conclui: “no tiene historia”. É ele quem verbaliza o naufrágio, periódico e inevitável, das coisas narradas: “sé que están desapareciendo, a pesar de su tranquilidad, sé que estamos hundiéndonos, imperceptibles, para renacer, en un intervalo que sería ridículo llamar tiempo porque sé que no tiene nombre y no podría responder a ninguno”¹¹². Passam as frases, os parágrafos e as páginas – não os segundos, os minutos e as horas – e no entanto sempre se volta ao risco de não haver nada, de todas as coisas despencarem na vaguidão da inexistência se não forem de novo e repetidamente nomeadas.

A experiência inteira do personagem está marcada por essa desconfiança, por uma seqüência de observações que se traduz em crescente perplexidade, quando não em medo, angústia e o remoto senso de opressão que decorre da ausência de liberdade.

¹¹¹ Idem, pp. 44-45 e 47.

¹¹² Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*, p. 53.

Ele é apenas mais um elemento subsumido em “un solo bloque, transparente, mineral, compacto y cálido en el que cada cosa, esculpida en el interior, es a la vez próxima e inalcanzable”¹¹³. Mais um elemento na mesma redoma de tantos outros e que não pode senão obedecer a desígnios alheios, em uma submissão que há de influenciar a escolha dos termos que constituem seu discurso: “También de la vigilia me veo obligado, con un esfuerzo imperceptible, a desembarazarme y paso, parado otra vez sobre las baldosas coloradas, a un estado intermedio, ambiguo, donde todo no es más accesible a la yema de los dedos que un barco en el interior de una botella.” Por que seriam acessíveis aos dedos os objetos, se os objetos não são objetos e os dedos não são dedos, são todos letras alinhadas? “Las yemas tocan, a lo sumo, el vidrio pulido sin saber de antemano que estaba ahí y reciben, en lugar de la rugosidad esperada, una lisura insípida, uniforme.”¹¹⁴

E a aparição esporádica de outros personagens a ele semelhantes em nada ajudará a dissipar tal suspeita. O Ladeado, por exemplo, caminhando em direção à casa com seu tronco torcido, um braço mais comprido que o outro, a cabeça elidindo o pescoço, os passos tão desajeitados que “se diría que el medio en que intenta progresar no es el aire sino un elemento más espeso, más denso, trabajando contra sus esfuerzos y no de su lado”¹¹⁵. Ou o salva-vidas, que termina de ouvir o longo monólogo sobre a morte dos cavalos e se imobiliza a tal ponto que, visto de longe, “da la impresión de ser un hombre adormecido o de piedra”, ou a tal ponto que seu corpo parece descarnar-se. “Ni siquiera pestañea: los ojos, abiertos, que no ven nada, no parecen reflejar tampoco ningún pensamiento. Está completamente vacío, y sus facultades, en suspensión, o sin ninguna tensión, más bien, parecen haberlo dejado en ese olvido: como una marioneta de la que yacen, en el suelo, brazos y piernas, inmóvil y enredada en todos sus hilos.”¹¹⁶

Sequer Elisa, apesar da forte atração que sente por suas coxas, seus ombros, o peito de seus pés, apesar das tantas tentativas de colar-se a ela e tocá-la, profundamente, e eis aqui mais uma razão para o insucesso dessas investidas. Tocá-la, nessas circunstâncias, nunca será tocá-la, nunca será diferente de tocar sua imagem no espelho, sua representação. “El contacto de mi mano contra su brazo desnudo, del que se desprendían todavía la frescura y la humedad de la ducha reciente no era, sin

¹¹³ Idem, p. 45.

¹¹⁴ Idem, p. 48.

¹¹⁵ Idem, p. 50.

¹¹⁶ Idem, p. 119.

embargo, desde el punto de vista de una experiencia posible, más revelador que el que hubiese podido obtener estirando la mano y tocando el espejo en el lugar de su superficie en el que el brazo de Elisa se reflejaba. Lisa o rugosa, mineral o carnal, el resultado no era más claro ni la penetración más profunda; en algún punto, el horizonte del contacto se volvía, cualquiera fuese el objeto que tocara, liso, uniforme, y sin mayor significación.”¹¹⁷ Elisa, afinal, não passa de mais um dos objetos que perfazem aquele espaço e, como eles, é um não-objeto em um não-espaço. Mais tarde, depois de uma miríade desses contatos frustrados, quando o corpo dela estiver a poucos centímetros de distância do seu, o Gato ainda terá que deslocar o pé e tentar encostá-lo à coxa dela amassada contra o lençol, “para probar su realidad”¹¹⁸.

Curiosamente, será no instante em que o Gato fechar o livro que se põe a ler sentado na cozinha, livro dentro do livro por que todos eles transitam, que lhe advirá a máxima consciência de sua situação, a suma epifania que se antevia:

De a poco, las imágenes de su lectura van disolviéndose, y la conciencia de estar despierto, solo en la cocina iluminada, sentado frente al libro, junto a su vaso de vino blanco, en la noche de verano, lo gana, gradual, hasta que es conciente de todo, tan conciente que se diría que lo es un poco más de lo que puede soportar, porque si en un primer momento experimenta, durante unos segundos, la sensación de estar entre las cosas, de reconocerlas una a una y de poder palparlas sin mediaciones en su consistencia real, de acceder a su verdadera materia, esa sensación desaparece casi de inmediato y es sustituida por la impresión penosa de estar abandonado en un fragmento cualquiera de un espacio y un tiempo infinitos, sin tener la menor idea del trayecto que ha debido cumplir para llegar hasta allí ni de qué modo deberá comportarse para salir.¹¹⁹

E, seguida à tomada de consciência, à revelação de sua própria índole e da incontinência das coisas que o circundam, a angústia de que o mundo vá se dobrar por fim a sua verdadeira condição e retornar ao nada que lhe deu origem:

¹¹⁷ Idem, p. 81.

¹¹⁸ Idem, p. 202.

¹¹⁹ Idem, pp. 176-7.

Durante los segundos que siguen, le parece que la cocina iluminada, como una plancha decorada, endeble, que flota en un vacío negro y sin límites, es el único ser frágil engarzado en una nada oscura, hasta que, de un modo súbito, sin transición, las paredes blancas, la puerta abierta y la cortina azul, el mantel a cuadros blancos y azules sobre el que reposan el vaso de vino, el libro abierto, el cenicero, los cigarrillos y los fósforos, las sillas vacías, se transforman a su vez en abismo, en presencia sin fondo cuya serenidad superficial retiene a duras penas el torbellino incesante que se agolpa en su reverso. Perplejo, el Gato pasea lenta su mirada por el recinto iluminado, como si esperase ver, de un momento a otro, las paredes blancas ondular, las líneas rectas de los respaldos de las sillas y de la puerta volverse sinuosas, el cuarto entero perder cohesión y empezar a desintegrarse.¹²⁰

4.6. Elisa

Ausente dessa cozinha que ameaça desintegrar-se, prostrada sobre a cama e absorvida por um sono profundo, Elisa não pode compartilhar a experiência e se incorporar à epifania. É tão fictícia quanto o Gato, tão carente quanto ele de materialidade, mas algo impede que as vivências de ambos ganhem consonância. Quando ele tenta lhe contar o que sente, explicar que o mundo parece estar “fuera de él, dentro de un gran diamante”, tudo o que ela consegue fazer é desentender-se e balançar a cabeça de lado a lado. Dizer que para ela, por momentos, parece não haver “ni mundo externo, ni mundo interior”¹²¹, parece não haver nada. Talvez pudessem conciliar as lucubrações se fizessem um esforço um pouco mais concentrado, mas nesse universo feito só de palavras uma diferença sutil em seu emprego teima em asseverar-se.

O processo de Elisa não é propriamente o de uma tomada de consciência. Sua percepção das coisas que a rodeiam também está carregada de um contínuo estranhamento – no caso, por alheamento –, mas suas deduções não vão ganhando vulto rumo à revelação epifânica. É outra a revelação que a seduz: não a descoberta pessoal, e sim o ato de verbalizá-la. Desde o primeiro instante em que aparece e ao longo de todo o livro, Elisa iniciará inúmeras confissões e logo decidirá abortá-las sem

¹²⁰ Idem, pp. 176-7.

¹²¹ Idem, pp. 161-2.

grande explicação, oscilando entre contar e não contar algo que lhe ocorreu, ou alguma idéia que lhe sobreveio. Nem o Gato, nem Tomatis, nem o leitor, nenhum interlocutor chegará a saber o que exatamente seria revelado nessas situações. Será preciso que a narrativa detenha o foco sobre Elisa, a persiga pela cidade desolada e entre com ela em sua casa, invada seus pensamentos e examine a fonte das palavras não proferidas, para que algo dessas preocupações enfim venha a público.

Dizer que a narrativa persegue Elisa talvez seja uma inexatidão; Elisa é que parece se ver impelida a seguir o curso da narrativa. Dá voltas e mais voltas pela cidade escaldante, um dia inteiro gasto entre o centro e os arrabaldes e os arrabaldes e o centro, não por admitir no exercício qualquer distração ou utilidade. “No ha venido buscando nada preciso: ni una persona, ni un paisaje, nada.” “Algo, no sabe qué, una fuerza la hace doblar en sentido contrario al de su casa, avanzar sin vacilación por la calle desierta”. E sua mente, enquanto ela vai, não consegue superar um estado de atordoamento, uma espécie de torpor que a ocupa e parece bloqueá-la por completo, de modo que dela “no salen ni entran pensamientos” e Elisa não é capaz de “establecer ninguna conexión con ese exterior brumoso y ardiente que llena todo el horizonte visible”¹²². Por um momento, e o momento tem o poder de prolongar-se para tomar uma seqüência de páginas sem que haja uma progressão dedutiva, por dentro dela “no pasa nada, ni siquiera la negrura o la conciencia de la negrura; hay apenas un vacío incoloro al que ni siquiera la palabra hueco puede aplicársele, porque un hueco sugiere una forma y de la mente de Elisa toda forma está excluida”¹²³.

Fosse Elisa mais um ser humano entre outros do mundo real, mais um corpo maciço apto a se tornar protótipo para qualquer simulacro, e teria de apelar às tão freqüentes fantasias divinizantes para compreender essa força que a move, esse algo que a envolve por inteiro e que se confunde tão facilmente com o que se tem por sagrado. Como não é, como é o próprio simulacro, um deus não é necessário e lhe basta a existência de um outro, o outro, o autor. Daí a sensação de alheamento que a arrebatava, e seu adendo significativo às consternações comuns da religiosidade: ela não é dona de seu próprio destino, e tampouco de sua consciência e de seus sentidos.

Quando tenta se contrapor a essa força e chegar a suas próprias interpretações, em duas circunstâncias diferentes, é essa alteridade que acaba se impondo. “Elisa trata de salir de su aturdimiento, de aligerar la piedra compacta que ocupa el lugar de su

¹²² Idem, p. 139.

¹²³ Idem, p. 145.

mente, atravesada de tanto en tanto por imágenes que vienen solas y que no parecen pertenecer a nadie, que no evocan nada, que no vienen mezcladas con ninguna emoción ni con ningún sentimiento y que no parecen tener tampoco ningún significado, como recuerdos que perteneciesen a otros y estuviesen flotando en su cabeza por equivocación”¹²⁴. E mais tarde, nas palavras que insiste em trocar com o Gato: “como si ella misma no fuese más que un tabique transparente, a través del cual otra mirada, no la suya, estuviese mirando ese paisaje inerte del que también su propia transparencia forma parte”¹²⁵.

Elisa, digamos, é capaz de intuir o autor, o narrador, os leitores que acompanham seu trajeto, e a partir deles inferir sua condição de personagem, embora jamais chegue a explicitá-la. Percebe em seus próprios gestos que a vida que possuem “parece frágil, exangüe, sin esperanza”¹²⁶. De alguma maneira, seu olhar faz o movimento inverso daquele do soldado velho no conto de Saer: identifica nela mesma a essência manipulável e evanescente do simulacro, o valor real de seu corpo tão diferente do valor de outros corpos do mundo real, para logo ampliar a percepção e desvelar a essência das coisas e do mundo em que está inserida.

no quedan más que la sala en penumbra, el cuerpo húmedo para el que hasta la salida de baño es a su modo una prisión, y los pedazos de impresiones y sensaciones remotas como recuerdos que no hay forma de hacer encajar unas en otras para que formen un dibujo claro y definido. Elisa se siente de golpe en el presente, en ese presente y no en otro, rodeada de objetos inertes que están tan en el presente, o tan presentes, como ella misma, como si el conjunto, cuyas fronteras son imprecisas, acabara de brotar entero de una zona negra, del mismo modo que una rampa circular en la que hay una escenografía y actores sube del sótano al centro del escenario iluminado.¹²⁷

4.7. A clausura

Quando fechamos o livro, todos eles se calam, forcejados à escuridão. Talvez estejam paralisados na cena final, comandados do movimento à imobilidade, o salva-

¹²⁴ Idem, p. 141.

¹²⁵ Idem, p. 162.

¹²⁶ Idem, p. 145.

¹²⁷ Idem, pp. 142-43.

vidas olhando o Ladeado que olha Elisa que olha o Gato que olha o cavalo que não olha ninguém. Abandonado no criado-mudo, repousando sobre a escrivaninha ou apertado entre outros em uma estante abarrotada, o livro que não existia antes de Saer tê-lo redigido com tanto esmero, que era um bloco de páginas rabiscadas antes de um editor dar-se ao trabalho de organizá-lo, que ainda era entidade abstrata antes de um impressor multiplicá-lo em milhares de exemplares, agora é mais um dos objetos sólidos que constituem o mundo. Mas “qualquer objeto do mundo é cifra do mundo inteiro”, podemos lembrar do que nos havia dito o autor em outra obra, e assim nos rendemos a passear o olhar pelo recinto iluminado em que nos encontramos, quem sabe receando que, de um momento a outro, as paredes brancas comecem a ondular, as linhas retas da porta se tornem sinuosas e o quarto inteiro se desintegre. Se não isso, convencidos como estamos de que o concreto não irá contrariar de repente suas tendências sempiternas, ao menos podemos cogitar que também nós estejamos enclausurados – enclausurados em um espaço infinito, como o Gato, Elisa, o Ladeado e o salva-vidas estão enclausurados em um outro espaço infinito, ou melhor, em outra parte do mesmo infinito composto pelo espaço.

Mas é difícil pensar por muito tempo no caráter imanente do mundo que tomamos por real – talvez essa seja uma tarefa aflitiva demais ou carente de sentido em uma época em que a ciência se dedica a ela com tanto afinco, e sempre fracassa – de modo que logo nos vemos tentados a reabrir o livro. É pelo paradoxo que ganham coerência suas viravoltas: os personagens cômicos de sua irrealdade não se dissolvem, pelo contrário, adquirem consistência na condição de enigmas; e o romance que se reconhece problemático e impossível é o que melhor se defende e menos teme que lhe acusem a mentira. É esse constante processar das próprias questões o que lhe concede a autonomia, em maquinações cada vez mais complexas que vão subtraindo sua ingenuidade, e é a noção do próprio valor controverso o que faz dele algo singular e legítimo.

“As obras de arte possuem uma vida *sui generis*”, resume Adorno, e então sabemos que para ser arte um livro deve se diferenciar da realidade que o cerca, deve batalhar em prol de sua unidade intrínseca, da integridade de sua resistência. Deve-se valer não mais que dos bastiões de sua coesão como alicerces para sua existência em um mundo que já não o protege, ou que diretamente, quiçá sem querer ou sem se dar conta do que faz, o alveja. Livros são escritos para permanecer, são escritos para a sobrevivência, e assim como a cada objeto do mundo basta ser para ter garantida sua

essência, “toda obra de arte busca a identidade consigo mesma, essa identidade que na realidade empírica, ao ser produto violento de uma identificação imposta pelo sujeito, não se chega a conseguir”¹²⁸.

E, todavia, assim como toda palavra é incapaz de superar sua condição original de metáfora, toda obra literária, por mais empenhada que esteja na meta de ser ela própria, está sempre entregue à sina de ser metonímia: é um mundo sem limites e, a um só tempo, no paradoxo que se reitera ou se contagia, fração de outro mundo sem limites. É deste outro que vem a herdar sua indeterminação de sentido – consequência natural da amplidão que os caracteriza – e é dele que chega a deduzir a finalidade que nem lhe devia ser requerida. “Por mais imperfeita que seja”, ensina Enaudeau, por mais que sua incapacidade de apreender já esteja inteiramente constatada, internalizada e refletida, “a cópia continua sendo o único acesso ao modelo” e “o mundo não tem outra presença a não ser o quadro que se erige dele”¹²⁹.

O que Enaudeau se priva de dizer é que também a cópia e o quadro são objetos constituintes do mundo e que, assim sendo, tampouco nos são acessíveis: o dia que escurece se perde tanto quanto o livro que acabou de ser lido, e o mesmo destino há de ter qualquer dissertação sobre o livro. Esse é seu alcance possível e será mérito de sua perspicácia convertê-lo em ideal. O fim de todo texto escrito, se tem fim, é dar continuidade ao movimento e girar em falso e perpetuar o abismo.

¹²⁸ Adorno, Theodor W. *Teoria estética*, p. 14.

¹²⁹ Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*, pp. 31 e 33.

5. Da possibilidade de paradoxos futuros

Mas abismos não podem ser perpétuos, como agonias, dizem, também não podem ser. Um ente que cai continuamente se acostuma à inércia da queda e faz dela uma não-queda, e um corpo que agoniza por décadas em doença terminal talvez um dia descubra que nada era agonia senão o que culmina no suspiro final.

Um século pode ser pouco ou muito para um gênero literário, cuja fisiologia é mais semelhante à dos objetos do que à dos corpos; pode ser pouco ou muito para um vaticínio abstrato que agrega em sua matemática tantos outros séculos. Mas é possível, como sempre foi possível, que o romance não esteja ou estivesse morrendo, e talvez fosse isso o que Saer quisesse nos dizer trinta anos atrás quando fez de sua impossibilidade de narrar uma impossibilidade de não-narrar. A persistente agonia do romance atestaria que espreitávamos e espreitamos o fim – mas que ele não nos espreita – e basta essa percepção para que o que parecia a vertigem da morte passe a ser apenas ânsia.

Hegel, até onde se sabe, foi o primeiro a falar em fim da arte. No fim da arte estava incluído o fim da literatura, e no fim da literatura, o fim do romance, mas esse fim do romance não era o mesmo de que falamos hoje. Hegel acreditava, segundo nos explica Fredric Jameson, em uma “supressão da arte pela filosofia”, um “estágio de domínio da filosofia” em que só restariam artes decorativas que o embelezassem.¹³⁰ Muitos celebraram o engano de Hegel, saudando a derrota da filosofia e afirmando com soberba a sua morte. Algum tempo mais tarde, modesto e sábio, Adorno deu a resposta que melhor serve a nossos propósitos: “A filosofia, que já pareceu obsoleta, sobrevive porque o momento de realizá-la foi perdido”.¹³¹

¹³⁰ Jameson, Fredric. “‘Fim da arte’ ou ‘fim da história’?”, em *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*, pp. 82-83.

¹³¹ Citado em Jameson, idem, p. 82.

Similarmente, o momento de realizar a literatura parece ter se perdido e, repito, porque se perdeu é que tentamos desesperadamente reencontrá-lo, em renitentes incursões fadadas ao fracasso. Não somos capazes de nos livrar de uma certa nostalgia – uma nostalgia insensata, pois o verdadeiro tempo da literatura, se existiu, está distante o bastante para que os de hoje não o tenham vivenciado – e esse sentimento frustra de partida cada nova tentativa. Somos resíduo de um período mais rico, as cinzas que restaram de uma chama mais vívida, e como resíduo e cinzas ardemos ainda a calcinação e esperamos o dia em que seremos menos, o dia em que seremos nada. Mas somos mais que nada, e o mais provável é que sejamos sempre mais que nada. Somos muitos e escrevemos mais do que nunca, e publicamos mais do que nunca, só caímos na descrença e quase ninguém nos lê, quase não nos lemos. Ainda assim, sobrevivemos.

Jameson ressalva bem que Hegel não estava de todo equivocado. Estava muito equivocado, pois sua prescrição antecedeu “um dos mais incríveis processos de florescimento artístico de toda a história da humanidade”¹³², o que se chamou modernismo, mas é justamente essa transformação tão plena e abrupta o que revela alguma correção na análise: tratava-se, afinal, do “fim de algo”¹³³. Se não era ainda o fim do romance, era o fim do romance linear que se queria retrato da humanidade. Mais tarde seria outro fim, o fim de Lukács, diferente do fim posterior de Joyce, diferente do fim posterior de Beckett, diferente do fim posterior de Saer. A agonia persiste porque nunca é a mesma a doença que aflige, ainda que os doutores não tenham sabido dar o diagnóstico.

Todorov, um dos pilares do estruturalismo em décadas passadas, lançou-se recentemente em uma revisão de seus preceitos e da história cultural. Alardeou que a literatura está em risco, mas o risco que identificou já não é o do indivíduo que patina na inessencialidade, ou do sujeito que não sabe reconhecer a experiência a ser tornada literária. Tampouco é o do escritor que não consegue dar um passo além do radicalismo das vanguardas. O risco, para Todorov, está na obra literária “representada como um objeto de linguagem fechado, auto-suficiente, absoluto”¹³⁴. Está nas obras que “cultivam a construção engenhosa, os processos mecânicos de

¹³² Jameson, Fredric. “‘Fim da arte’ ou ‘fim da história’?”, em *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*, p. 81.

¹³³ Idem, p. 85.

¹³⁴ Todorov, Tzvetan. *A literatura em perigo*, p. 38

engendramento do texto, as simetrias, os ecos e os pequenos sinais cúmplices”¹³⁵. Está em muito do que aqui apreciamos, pelo divórcio que teria se dado entre a literatura e o mundo, literatura e mundo que supostamente já estiveram casados. Desconfia de metonímias o ensaísta búlgaro, e das metáforas não valoriza a riqueza intrínseca, mas o alcance referencial: quer um mundo dito diretamente, um mundo refletido em páginas-espelho, ou pelo menos refratado em páginas-lente. Talvez tomado de nostalgia, quer um retorno, quer a literatura “no sentido amplo e intenso que prevaleceu na Europa até fins do século XIX e que hoje é marginalizado”¹³⁶.

Seria hora de fazer da queda, mais que uma não-queda, um vôo livre que obliterasse todos os fardos e contrapesos? Seria hora de esquecer as feridas antigas, erguer o corpo espasmódico por hábito, livrar a língua de toda maledicência e toda hipocondria e decretar em um grito, não o fim do homem e da narrativa, mas o fim da convalescença?

Todorov pode estar certo ou errado em seu apelo por um retorno. Se estiver certo, para reerguer-se, a modernidade terá que negar sua vocação definitiva, na novidade paradoxal e última de não mais buscar o novo. Se estiver errado, o grito há de soar desvalido e marcar o início de um novo fim, fim de quê?, em que mais uma vez nos perguntaremos se pode ser agonia essa agonia que teima em se fazer eterna.

¹³⁵ Idem, p. 42.

¹³⁶ Idem, p. 77.

6. Bibliografía

OBRAS DE JUAN JOSÉ SAER

Contos

En la zona (1960), em *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Palo y Hueso (1965), em *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Unidad de lugar (1967), em *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

La mayor (1976), em *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Lugar (1990), em *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Poesía

El arte de narrar (1977). Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

Romances

Responso (1964). Buenos Aires: Planeta, 1998

La vuelta completa (1966). Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

Cicatrices (1969). Buenos Aires: Planeta, 2001.

El limonero real (1974). Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Nadie nada nunca (1980). Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

El entonado (1983). Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

Glosa (1985). Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

La ocasión (1986). Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Lo imborrable (1992). Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

La pesquisa (1994). Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

Las nubes (1997). Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

La grande (2005). Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Ensaïos

El río sin orillas (1991). Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

El concepto de ficción (1997). Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

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

Trabajos (2005). Buenos Aires. Seix Barral, 2006.

OBRAS SOBRE O AUTOR

AMÍCOLA, José. “La literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburg, nº 175, 1996, pp. 427-438.

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

BERG, Edgardo H. “Juan José Saer: una música imborrable”, em *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2002.

CARVALHO, B. “A leitura distraída”, em SAER, J.J. *Ninguém nada nunca* (trad. Bernardo Carvalho). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CELLA, Susana. “Juan José Saer: una crítica sin atributos”, em *La Biblioteca*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2006.

CONTRERAS, Sandra. “Glosa, un atisbo de fiesta”, em *Paradoxa*, Año VI, número 6. Rosario, 1991.

CORBATTA, Jorgelina. “‘En la zona’: germen de la praxis poética de Juan José Saer”, em *Revista Iberoamericana*, número 155-156, Pittsburgh, Pensilvânia, abril/setembro de 1991.

_____. *Narrativas de la guerra sucia (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

_____. *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

DALMARONI, Miguel e MERBILHAÁ, Margarita. “‘Un azar convertido en don’, Juan José Saer y el relato de la percepción”, em *Historia crítica de la literatura argentina* (org. Noé Jitrik), vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000.

DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos. “Encuentros con Juan José Saer – La creación de un lenguaje propio”, em *El arte de la conversación: diálogos con escritores latinoamericanos*. Córdoba: Alción, 2007.

FRITZSCHE, Teresita Frugoni de. “Juan José Saer: una poética superadora de los géneros”, em *El límite difuso – Estudios de intergenericidad en la literatura argentina*. Buenos Aires: Artificios/Proejar, 2003.

GARRAMUÑO, Florencia. “El entonado: tiempo y representación”, em *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

GIORDANO, Alberto. “El efecto de irreal”, em *La experiencia narrativa – Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

GRAMUGLIO, María Teresa e SAER, Juan José. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.

___ “Juan José Saer, el arte de narrar”, em *Punto de Vista*, número 6, julho de 1979.

JITRIK, Noé. “Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica”, em *La vibración del presente*. México: FCE, 1987.

LEVY, C. I. P. “Construcción de lugar: Juan José Saer”. *Actas del Primero Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: UNMDP, 2001.

MARTINEZ-RICHTER, Marily (org.). “La caja de la escritura”, em *Diálogos con narradores y críticos argentinos*. Madrid: Iberoamericana, 1997.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MONTALDO, Graciela. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

___ “La invención del artificio. La aventura de la historia”, em *La novela argentina de los años 80* (org. Spiller e Roland). Frankfurt: Verveurt Verlag, 1991.

MONTELEONE, Jorge. “Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entonado*, de Juan José Saer”, em *Latinamerika Studien 29*, Universitat Erlangen-Nürnberg. Frankfurt am Main: Verveurt, 1991.

PANESI, Jorge. “Cicatrices de Juan José Saer: el peligroso juego de la literatura”, em *Pie de página*, número 2, invierno de 1983.

PREMAT, Julio. *La dicha de Saturno – Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

QUINTANA, Isabel. “La construcción de lo ‘Real’: una visión de la experiencia en la obra de Juan José Saer”, em *Figuras de la experiencia en el fin del siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

SAAVEDRA, Guillermo. “Juan José Saer: el arte de narrar la incertidumbre”, em *La curiosidad impertinente – Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

SAER, Juan José, e PIGLIA, Ricardo. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

SARLO, Beatriz. “Juan José Saer”, em *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SOLOTOREVSKY, Myrna, “Juan José Saer”, em *La relación mundo-escritura*. Gaithesburg: Hispamerica, 1993.

SPERANZA, Graciela. *Primera Persona – Conversaciones con quince narradores argentinos*. Santafé de Bogotá: Norma, 1995.

STERN, Mirta E. “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura”, em *Revista Iberoamericana*, número 125, Pittsburgh, Pensilvânia, outubro/dezembro de 1983.

TORRE, María Elena. “Juan José Saer en la zona crítica”, em *Las operaciones de la crítica* (org. Alberto Giordano e María Celia Vázquez). Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

REFERÊNCIAS GERAIS

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in *Notas de Literatura I* (trad. Jorge de Almeida). São Paulo: editora 34, 2003.

_____. “Sobre a ingenuidade épica”, in *Notas de Literatura I* (trad. Jorge de Almeida). São Paulo: editora 34, 2000.

_____. *Teoría estética* (trad. Fernando Riaza). Madrid: Hispamerica, 1984.

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia* (trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

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

ANDRADE, F. R. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.

AUERBACH, Erich. *Mimesis* (trad. Jorge Sperber). São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”, in *Questões de literatura e de estética* (trad. Aurora Fornoni Bernardini). São Paulo: Hucitec, 1988.

BARNES, Jonathan. *Filósofos pré-socráticos* (trad. Julio Fischer). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrito* (trad. M. Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade* (org. Teixeira Coelho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir* (trad. Leyla Perrone-Moysés). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. “La literatura y el derecho a la muerte”, em *De Kafka a Kafka* (trad. Jorge Ferreira). México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BECKETT, Samuel. *Molloy* (trad. Ana Helena Souza). São Paulo: Globo, 2007.

BENJAMIN, Walter. “O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Magia e técnica, arte e política* (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNSTEIN, J.M. *The philosophy of the novel – Lukács, Marxism and the dialectics of form*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BORGES, Jorge Luis. “El tiempo”, em *Borges Oral*. Buenos Aires: Bruguera, 1979.

BORNHEIM, Gerd (org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte* (trad. Maria Lúcia Machado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALLADO, Antonio. *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”, em *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EAGLETON, Terry. “Arte después de Auschwitz: Theodor Adorno”, in *La estética como ideología* (trad. Germán Cano e Jorge Cano). Madrid: Trotta, 2006.

ENAUDEAU, Corinne. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* (trad. Eduardo Lima). São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FUENTES, Carlos. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Não contar mais”, in *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JAMESON, Fredric. “‘Fim da arte’ ou ‘fim da história’”, em *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização* (trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares). Petrópolis: Vozes, 2001.

KRYSINSKI, Wladimir. *La novela en sus modernidades: a favor y en contra de Bajtin*. Madrid: Iberoamericana, 1998.

KUNDERA, Milan. *El arte de la novela* (trad. Fernando de Valenzuela e Maria Victoria Villaverde). Barcelona: Tusquets, 1987.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance* (trad. José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna* (trad. Ricardo Corrêa Barbosa). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

NOBRE, Marcos (org.). *Curso livre de teoria crítica*. Campinas: Papirus, 2008.

PENEDOS, Álvaro José dos. *Introdução aos pré-socráticos*. Lisboa: Res, 1984.

RAMA, Ángel. *La novela en América Latina, 1920-1980*. Colombia: ICC, 1982.

ROINAT, C. *Romans et nouvelles hispano-américains. Guide des oeuvres et des auteurs*. Paris: L’Harmattan, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas* (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *A literatura em perigo* (trad. Caio Meira). Rio de Janeiro: Difel, 2009.