

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS - TEORIA DA LITERATURA

IURI ALMEIDA MÜLLER

**O TEXTO SEM MARGENS. ESPAÇO NARRATIVO E INTERTEXTUALIDADE EM JUAN
JOSÉ SAER**

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

IURI ALMEIDA MÜLLER

**O TEXTO SEM MARGENS. ESPAÇO NARRATIVO E INTERTEXTUALIDADE EM
JUAN JOSÉ SAER**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras - Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Eunice Moreira

PORTO ALEGRE

2020

Ficha Catalográfica

M999t Müller, Iuri Almeida

O texto sem margens. Espaço narrativo e intertextualidade em
Juan José Saer / Iuri Almeida Müller . – 2020.

186 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,
PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eunice Moreira.

1. literatura argentina. 2. intertextualidade. 3. espaço narrativo.
4. Juan José Saer. I. Moreira, Maria Eunice. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) - Código de Financiamento 001. Agradeço, também, o recebimento da bolsa Capes no Edital 47/2017 – Seleção 2018, que possibilitou a realização do estágio de Doutorado Sanduíche junto à Universidad de Buenos Aires.

Agradeço aos que, ao longo destes quatro anos, estiveram presentes de alguma forma na construção e na escrita desta tese. Aos meus pais, Marizete e Paulo, pela paciente compreensão das distâncias e de eventuais angústias, e aos meus demais familiares, pela permanência, o carinho, o mais desinteressado auxílio. Aos amigos com quem dividi os avanços da pesquisa, que ouviram a leitura de trechos breves e excertos longos, que leram alguma destas páginas; agradeço também aos que, por outro lado, quem sabe ausentes do texto, compartilharam comigo o restante da vida, que também aqui se mostra. Gregório, Maria Eduarda, Fernando, Gabriel, Henrique, Olívia, Nathana, Guilherme, Granez, Amanda, Guillermo, Tiago, Douglas, Aline, Luciéle, Julio, Luis Augusto, Maurício, Maíra, entre tantos: muito obrigado, afinal. Sou grato pela convivência e o aprendizado com os professores da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e da Universidad de Buenos Aires, em especial Carlos Walker, que leu atentamente as primeiras versões deste texto e dividiu comigo o conhecimento sobre a obra de Juan José Saer. Agradeço a Maria Eunice Moreira, minha orientadora, pelo convívio amigo, estimulante e generoso dos últimos vários anos, pelo trabalho sempre atento ao longo da pesquisa. Agradeço aos que me alcançaram alguns dos textos que formam parte da bibliografia aqui utilizada, aos que estiveram comigo nas tantas salas de aula que compõem o período de um doutorado, aos colegas que se empenham em pesquisar e criar em tempos em que a atividade intelectual é atacada no Brasil. Por último, agradeço a Carolina Oliveira, que estava ao meu lado quando li um romance de Saer pela primeira vez.

Vejo tudo impossível e nítido,

no espaço

Carlos Drummond de Andrade, “Versos à boca da noite”

Nadie está, aunque parezca estar, en el mundo.

Como cuando en el agua lisa y resplandeciente

cae una piedra que llena el aire con su eco,

igual el todo, permanencia inmóvil,

se abre y se cierra con cada nudo, fugaz, de acaecer.

Ruidos de agua. Y silencio, después,

en un lugar arcaico y sin orillas.

Juan José Saer, “Ruidos de agua”

RESUMO

Este tese busca articular os conceitos de intertextualidade e espaço narrativo em diferentes textos da obra do escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), obra que se constitui por uma radical coerência interna entre os volumes de contos e romances e que se situa, dos primeiros registros ao último e inacabado romance, em uma mesma geografia literária. Ao longo da investigação, são examinadas as formas com que a produção do autor se insere na conversação com as séries literárias (dentro e fora da literatura nacional), as ocorrências da representação da literatura e do ato da escritura no interior da ficção e a dinâmica da intertextualidade interna da obra, que ao final pode ser definida como uma história única formada por distintos fragmentos de texto. Por outro lado, e em relação ao espaço, são observados os limites, as fronteiras e as sobreposições espaciais no *corpus* selecionado; da mesma forma, são analisados os deslocamentos e trânsitos entre personagens e narradores, movimentos que estabelecem a construção, sempre em processo, desse lugar. Interessa, ainda, discutir a posição crítica de Juan José Saer a respeito dos gêneros literários e o modo como localiza a sua narração em um entrelugar discursivo.

Palavras-chave: literatura argentina; intertextualidade; espaço narrativo; Juan José Saer

EL TEXTO SIN ORILLAS. ESPACIO NARRATIVO E INTERTEXTUALIDAD EN JUAN JOSÉ SAER

RESUMEN

Esta tesis busca articular los conceptos de intertextualidad y espacio narrativo en diferentes textos de la obra del escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), obra que se constituye por una radical coherencia interna entre los libros de cuentos y novelas y que se ubica, de los primeros registros a la última e inacabada novela, en una misma geografía literaria. A lo largo de la investigación, son examinadas las formas con que la producción del autor se pone en conversación con las series literarias (en la literatura nacional y en la extranjera), las ocurrencias de la representación de la literatura y del acto de escritura en el texto de ficción y la dinámica de la intertextualidad interna de la obra, que al final puede ser definida como una historia común formada por distintos fragmentos de texto. Por otra parte, y en relación al espacio, son observados los límites, las fronteras y sobreposiciones espaciales en el *corpus* reunido; desde otro ángulo, son analizados los desplazamientos y tránsitos entre personajes y narradores, movimientos que establecen la construcción, siempre en proceso, de ese lugar. Interesa, aún, discutir la posición crítica de Juan José Saer a respecto de los géneros de la literatura y el modo como ubica su narración en un entrelugar discursivo.

Palabras clave: literatura argentina; intertextualidad; espacio narrativo; Juan José Saer

THE TEXT WITHOUT BORDERS. NARRATIVE SPACE AND INTERTEXTUALITY IN THE WORKS OF JUAN JOSÉ SAER

ABSTRACT

This thesis aims to articulate the concepts of intertextuality and narrative space in different texts from the Argentinian writer Juan José Saer (1937-2005) which are constituted by a radical internal coherence between the volume of short stories and novels and that can be placed, from the first writings up to the last and unfinished novel, into the same literary geography. The research analyzes the ways in which the author's production inserts itself in the dialogue with the literary series (in and out of the national literature), the dynamics of internal intertextuality in his work that, by the end, can be defined as a unique story formed by different fragments of text. In addition, regarding space, the limits, the borders and spatial overlapping in the selected *corpus* are observed; thus, it is analysed the displacement and transit between characters and narrators and the movements that establish the construction, always in process, of this place. Moreover, it is interesting to this research to discuss Juan José Saer's critic position regarding literary genres and how he places his narration in a discursive *in-between*.

Keywords: Argentinian literature; Intertextuality; Narrative space; Juan José Saer

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Campo de trigo com corvos. Vincent van Gogh..... p. 115

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 INVENTAR O LUGAR | 22 |
| 2.1 <i>EL ENTENADO</i> : DE ORIGENS E DESEMBARQUES..... | 22 |
| 2.2 CERCAR O ESPAÇO. CARTAS E FRONTEIRAS EM <i>LA OCASIÓN</i> | 40 |
| 2.3 DELIMITAÇÃO SOBRE A GEOGRAFIA. O CASO DE <i>LA MAYOR</i> | 57 |
| 3 A CIDADE VISTA | 74 |
| 3.1 <i>NADIE NADA NUNCA</i> : OLHAR COM OS OLHOS DO GATO..... | 74 |
| 3.2 UMA ESQUINA: <i>GLOSA</i> E <i>LO IMBORRABLE</i> | 94 |
| 3.3 A PACÍFICA PARÓDIA; AS LUZES DA CIDADE..... | 109 |
| 4 LINHAS DE FUGA | 123 |
| 4.1 <i>INCIPT</i> : OS COMEÇOS POSSÍVEIS..... | 123 |
| 4.2 DEIXAR O LUGAR. A ZONA ABANDONADA..... | 140 |
| 4.3 ESSE QUE VOLTAVA ERA EU?..... | 156 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 170 |
| REFERÊNCIAS | 181 |

1 Introdução. Caminhando ao redor

Em Barcelona, no mês de maio de 2006, menos de um ano depois da morte de Juan José Saer¹, Ricardo Piglia leu, na Universidad Pompeu Fabra, a conferência intitulada “El lugar de Saer”². A exposição de Piglia buscava oferecer aos interlocutores uma visão panorâmica e sintética da obra de Saer, detendo-se em algumas das questões-chave para abordar a literatura do escritor santafesino (a construção do lugar, os personagens perenes, a opção pelo tempo presente, a tensão entre a lírica e a narração) e em alguns dos textos do autor que eram caros ao conferencista (“Sombras sobre vidrio esmerilado”, “La mayor”, *El entenado*, entre outros). Na ocasião, escreveu, e leu, Ricardo Piglia: “Tendríamos entonces la construcción de un espacio y, en ese espacio, el transcurrir de una historia única. De modo que uno puede leer la obra de Saer como la reconstrucción imaginaria de ese lugar y a la vez como la construcción de una historia común”³ (2010, p. 89).

O trecho resgatado da conferência de Piglia, apenas um dos registros das vezes em que o escritor nascido em Adrogué se debruçou sobre a obra do seu contemporâneo Juan José Saer, condensa, indiretamente, as duas principais linhas de investigação deste trabalho, que se dedica a pensar como se dá, ao longo do *corpus* definido para a pesquisa, a construção do espaço na ficção de Saer, e a maneira com que se organiza essa espécie de história única ou história comum nos caminhos da obra.

Isso porque, na literatura de Saer, como a crítica direcionada à ficção do autor pôde ressaltar desde muito cedo, acompanhamos a persistência de um espaço que, de texto a texto, dos contos para os romances, de parte da produção ensaística para vários dos seus poemas, se articula em um mesmo lugar; o que assistimos, ao ler a ficção do autor, é à paciente transposição de uma determinada região – de uma *zona*, para se usar o léxico da própria obra – do território argentino para a ficção, e esse gesto característico da narração será problematizado neste trabalho.

Da mesma forma, a história única ou história comum que seria construída ao longo

¹ Juan José Saer nasceu em Serodino, província de Santa Fe, Argentina, em 1937, e morreu em Paris, França, onde se estabeleceu e escreveu a maior parte da sua obra, em 2005.

² A conferência de Ricardo Piglia, transcrita anos depois para a edição que reúne os diálogos entre Piglia e Saer (*Diálogo*, 2010), leva o mesmo título de um conhecido estudo de María Teresa Gramuglio, “El lugar de Saer”, sobre a poética do autor santafesino.

³ Ao longo deste trabalho, as citações (da crítica e da ficção) em língua espanhola aparecerão no texto em seu registro original. Isso porque grande parte da obra de ficção de Saer, da crítica direcionada ao trabalho do autor e dos textos secundários utilizados na investigação não foram, até o momento, traduzidos para a língua portuguesa. As citações em outros idiomas, no entanto, aparecem traduzidas, e nesses casos se utilizam as traduções já existentes, indicadas nas Referências.

dos textos, como propôs Ricardo Piglia, também se assenta a partir de variáveis como a reiteração e a persistência, mas não só. Orientados, em sua maioria, sobre um mesmo espaço, e movendo em suas narrativas um mesmo grupo de personagens (o “elenco estável” da obra, como Saer se referia aos nomes que se repetem nos seus escritos), os textos de Juan José Saer formam, de modo crescente, um conjunto, um *todo* da sua ficção, que permite uma leitura relacionada das peças que formam a obra. Essa particular composição, defendemos aqui, se erige a partir do trabalho incessante da intertextualidade interna da obra, já que são as vinculações e os trânsitos íntimos entre os textos, em movimentos de expansão, de deslocamento e por vezes também de recuo, que permitem essa leitura específica da obra literária.

Reiterados e continuamente modificados, os elementos da literatura de Saer sempre retornam ao texto, e as renovadas aparições, como se verá nos desenvolvimentos propostos a seguir, formam um fio capaz de entrelaçar as ocorrências da ficção do autor em mais de um sentido; não se trata, em Saer, de observar a evolução linear de um trabalho em processo, em que, com o correr do tempo e a sequência de publicações, se acumulam significados, formas e artifícios. Na verdade, o exercício da intertextualidade, no sistema do autor, oferece a possibilidade de se estabelecer relações entre as peças do seu conjunto em distintas direções, e mostra que o ingresso de um novo elemento no sistema (a publicação de mais um texto, no caso) sempre foi capaz de alterar mesmo as bases que, na poética do autor, já pareciam assentadas anteriormente.

A obra de Juan José Saer, levada a cabo ao longo de mais de quatro décadas de escritura, foi, durante muito tempo, cercada por uma sorte de silêncio. Quase desconhecido em seu país quando da partida para a França, no final dos anos 1960, Saer publicou parte dos seus textos no exterior (no México, na Espanha, na Venezuela) e teve de esperar ao menos até a década de 1980 para que seus contos e romances se tornassem objeto de interesse da crítica literária argentina e encontrassem um maior número de leitores. Escreveu María Teresa Gramuglio, em *El lugar de Saer*, cuja primeira versão data de 1986, que “hay indicios claros de que en los últimos años se ha ido produciendo un cambio en la recepción de la obra de Saer, aunque siempre en el interior de un circuito que, pese a reediciones de fácil acceso, no ha dejado de ser minoritário” (2010, p. 327). Em *La dicha de Saturno: escritura y melancolia en Juan José Saer*, uma das mais relevantes abordagens ensaísticas sobre a obra do autor, Julio Premat escreve que, mesmo em 2002, Saer continuava relativamente pouco lido, e que a fortuna crítica e acadêmica a respeito da produção do escritor se encontrava restrita entre, basicamente, a Argentina e a França.

Hoje, a situação relativa à recepção da obra é inegavelmente distinta, e os textos de Saer recebem, em seu país natal, novas edições e reimpressões continuamente, panorama que modificou também, por consequência, as condições dos estudos direcionados à produção do autor. Por isso, busca-se, neste trabalho, se bem que a investigação transite por duas variáveis relativamente amplas do sistema do autor, traçar delimitações que percorram zonas menos rastreadas pela crítica e a pesquisa acadêmica, como prova a delimitação do *corpus* selecionado e a atenção dirigida a instâncias que, no percurso da obra, se afastam dos movimentos e ocorrências mais célebres da ficção do autor – o que se justifica pela ideia de que o sistema de Saer, se é feito de uma história comum a reunir e ordenar as peças ou fragmentos que compõem a obra, também permite que o conjunto possa ser adentrado desde distintos pontos de abertura para essa literatura.

Sobre o *corpus* que motiva o desenvolvimento dos três capítulos desta investigação (cada um deles, por sua vez, dividido em três partes de semelhante extensão⁴), trata-se de uma reunião formada por contos, romances e ensaios que se estende do ponto de partida de Saer na ficção (os contos de *En la zona*, de 1960) ao último e inacabado texto (o romance *La grande*, de 2005), mas que não abrange, e assim sequer se pretende, a totalidade da obra. A observação do trabalho pronto permite visualizar o protagonismo direcionado, por exemplo, à produção de juventude do autor, situada toda ela ainda nos anos 1960, quando Saer ainda vivia e escrevia na Argentina. O quarto capítulo deste trabalho, “Linhas de fuga”, dedica-se praticamente por inteiro a essa etapa inicial. Por outro lado, cabe dizer que, entre outros, textos como os romances *El limonero real*, de 1974, *Las nubes*, de 1997, e os poemas de *El arte de narrar*, de evidente relevância para a constituição do projeto do autor, são evocados apenas lateralmente neste trabalho.

Ocorre que, antes que a eleição individualizada de cada fragmento do *corpus*, são as exigências dos problemas e hipóteses de pesquisa e a delimitação efetuada em cada capítulo o que acaba por definir as presenças e ausências no conjunto de textos. De modo que, no segundo capítulo, intitulado “Inventar o lugar” e dedicado à tentativa de localizar na ficção do autor os diferentes registros do que se pode chamar de a fundação da *zona*, são analisados com maior atenção dois dos romances que localizam a ideia de *lugar* em um tempo anterior ao habitual tempo presente da narrativa (*El entonado*, de 1983, e *La ocasión*, de 1988), ao passo que essa seção se encerra com a atribuição contemporânea oferecida a esse espaço, e

⁴ As passagens para diferentes temas ou delimitações, no interior dos subcapítulos, são demonstradas apenas com o estabelecimento de três espaços vazios, para assim diminuir a profusão de quebras de seções ao longo do texto e a interrupção da leitura.

que encontra alguns dos seus mais interessantes exemplares nos contos e argumentos de *La mayor*, de 1976.

“A cidade vista”, por sua vez, o terceiro capítulo deste trabalho, busca delimitar, nos espaços da *zona*, as representações e figurações do espaço urbano na produção de Saer. Primeiramente, a busca se dá nas imagens que surgem entre nubladas e desviadas, mas nunca exatamente legíveis desse espaço, em *Nadie nada nunca*, romance de 1980, passando pela articulação entre dois textos-espelho que traçam caminhadas pelas vias e acessos da cidade (que, em Saer, nunca é nomeada), casos de *Glosa*, de 1986, e *Lo imborrable*, de 1993, até a observação, no conto “La mayor”, das visões do lugar que surgem de um texto que se aproxima, todo o tempo, da aporia da escritura e dos abismos do ilegível. O capítulo também trará um adensamento da problemática da intertextualidade na obra do autor santafesino a partir das indagações sobre os gestos relacionados à leitura e à escritura que se encontram em *Nadie nada nunca* e os liames que, desde “La mayor”, tocam o texto estrangeiro, e inserem o conto em inevitáveis parentescos e séries literárias.

As evasões e deslocamentos relativos ao espaço da *zona* tecem as preocupações do quarto capítulo deste trabalho, “Linhas de fuga”. De início, interessam os lugares fugazes que são construídos pelos narradores da primeira parte de “En la zona”, espaços que não perduram para a ficção futura do autor e acabam assim restritos ao livro de estreia. Adiante, será a vez de entender um movimento comum à poética de Saer, que consiste nos abandonos do lugar de origem por parte de personagens e protagonistas, algo que será analisado, de modo específico, no caso do romance *La vuelta completa*, de 1966. Por último, no tensionamento do arco da intertextualidade interna da obra, as ocorrências e procedimentos de um dos contos primeiros do autor (“Tango del viudo”) alcançam, por continuidade, a última publicação de Saer, *La grande*, romance que é publicado, incompleto e de forma póstuma, pouco depois da morte do escritor.

Ao longo de “Linhas de fuga”, está presente também um questionamento insistente sobre a ideia dos inícios na literatura do autor, e esses começos possíveis são discutidos desde a tensão com as noções de projeto/sistema e as primeiras vinculações que são estabelecidas com o campo da literatura. Alguns nomes próprios, relativos à crítica e aos estudos acadêmicos sobre a obra de Juan José Saer, serão reiterados ao longo dos capítulos; os textos de María Teresa Gramuglio, Julio Premat, María Bermúdez Martínez, Martín Kohan, Daniel Balderston, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Nicolás Lucero, entre outros, circulam por este trabalho e funcionam como alguns dos pilares necessários para que seja possível se situar primeiramente no contexto e nas condições da obra e orientar, também, certos vínculos com o

discurso teórico que, para além das produções de Saer, perpassa o interior da pesquisa.

Quanto ao discurso teórico que é movimentado nestas páginas, antes que nada será preciso esclarecer um par de noções para que se saiba do que exatamente se fala quando, ao longo do trabalho, forem articuladas as ideias de intertextualidade e de espaço narrativo. São dois conceitos que, em comum, trazem à tona certa ideia de instabilidade nas suas categorizações e por vezes mesmo de imprecisão na acepção, e que também por isso exigem que, em contato com o manejo analítico da investigação e em vizinhança constante e necessária com o texto literário, os seus usos sejam previamente aclarados.

Em *A intertextualidade*, estudo em que a trajetória do termo é retomada ao longo do tempo e do trabalho por parte da teoria da literatura e da linguística, Tiphaine Samoyault menciona a dificuldade que, há décadas, reside nas tentativas de estabilizar o conceito, ao mesmo tempo que realiza uma defesa da potencialidade da palavra e dos seus usos e derivações competentes. Na apresentação da obra, escreve:

O termo intertextualidade foi tão utilizado, definido, carregado de sentidos diferentes que se tornou uma noção ambígua do discurso literário; com frequência, atualmente, dá-se preferência a esses termos metafóricos, que assinalam de uma maneira menos técnica a presença de um texto em outro texto: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo. Ele apresenta, no entanto, a vantagem, graças à sua aparente neutralidade, de poder agrupar várias manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento, de sua dependência recíproca. A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens (SAMOYAULT, 2008, p. 9).

Para Samoyault, “depois de ter sido produzido no contexto do estruturalismo e dos estudos sobre a produção textual, o conceito ‘migrou’ (...) do lado da poética e sofreu uma espantosa inflação de definições” (2008, p. 13). Situado entre práticas antigas e teorias modernas e contemporâneas do texto, o conceito, para a pesquisadora, pode ser resgatado a partir de uma de suas raízes mais amplas e que permanece vigente em qualquer que seja a sua utilização, pois o movimento se confunde com a própria essência do termo. Trata-se da ideia de que a intertextualidade atua como uma sorte de memória da literatura, a mover, a cada novo ou recordado liame, os vínculos sempre existentes entre um texto e outro, entre o texto e o mundo, e a prometer ou entregar os nexos futuros, os que serão engendrados a cada novo exercício da leitura e da escrita:

O que é ela [a intertextualidade], com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma? Entre retomada melancólica, em que ela se contempla no seu próprio espelho, e retomada subversiva ou lúdica, quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a precede, a literatura não pára de lembrar e de conter um desejo idêntico, aquele mesmo da literatura (SAMOYAULT, 2008, p. 10).

Não se pretende, aqui, realizar uma longa recapitulação dos desvios, disputas e retomadas que o termo intertextualidade viveu ao longo do incessante debate teórico de que foi objeto desde as primeiras tentativas de definição, algo que remonta aos estudos de Julia Kristeva nos anos finais da década de 1960, quando trabalha, na França, as ideias que Mikhail Bakhtin já havia estruturado sobre o dialogismo a partir da poética de Dostoiévski. O intento de conceituar o fugidio exercício do diálogo textual e a relação comentada, citada, copiada ou transformada entre as obras atraiu, depois, o trabalho teórico de, entre outros, Roland Barthes, Gérard Genette e Antoine Compagnon, e se manteve vigente para tentativas e releituras contemporâneas do conceito e das suas variações, sem que o tempo e o trabalho empregados à ideia tenham, no entanto, produzido a estabilização completa dessa palavra, como mencionou Samoyault.

De qualquer forma, e apesar da polissemia implicada no uso do termo, a escolha pela palavra intertextualidade parece adequada para levar adiante o trabalho aqui proposto no que diz respeito a alguns dos gestos que têm lugar na literatura de Juan José Saer. Isso porque, na obra de Saer, é possível observar ao menos três movimentos distintos que ocorrem na relação dialogada entre os textos e que organizam a hipótese desta investigação. O primeiro seria o modo com que o autor constrói a representação da literatura (da leitura da literatura, do ato da escrita e também da tradução) como possibilidade de mediar, ou antecipar, a representação ou o acesso do mundo ou do real, categorias que, em Saer, alcançam grande complexidade; ou seja, como propôs Mirta Stern em “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer”, de pensar a transposição da literatura como o meio possível para, de alguma forma, transpor também o mundo ao texto literário. Tal problemática será, neste trabalho, aprofundada na segunda parte do capítulo “Inventar o lugar”.

A esse respeito, escreveu Julio Premat em *La dicha de Saturno*: “las ficciones saerianas se caracterizan por un exuberante autotematismo, es decir que no sólo exponen sus modalidades de construcción, sino que acumulan imágenes de la propia creación” (2002, p. 16). As ficções erguidas por Saer, portanto, “introducen personajes de escritores, citas y (...) mecanismos intertextuales y autorreferenciales que son, todos, una ficcionalización del acto de escritura y una estrategia que convierte cualquier elemento del relato en símbolo reflexivo

de su propia génesis o existência” (2002, p. 16).

A heterogeneidade irrevogável entre o texto e o mundo, a “diferença de textura” entre um e outro, também é mencionada por Samoyault como uma das questões que atravessam a discussão sobre o referente e a referencialidade nos estudos intertextuais. Como escreve a pesquisadora a respeito, em excerto que é necessário citar para introduzir o movimento resumido acima,

A literatura não fala do mundo, mas antes dela mesma, pondo em evidência a heterogeneidade fundamental do real e do texto. (...) Um enunciado ficcional pode fazer aparecerem semelhanças com o mundo, mas não será jamais o mundo. É a aporia de qualquer empreendimento referencial com caráter literário (...): a heterogeneidade fundamental das linguagens, a diferença de textura entre o mundo e o texto permitem distinguir legitimamente entre mundo e ficção do mundo e não naufragar, como *Dom Quixote*, na ilusão de identidade (SAMOYAULT, 2008, p. 102).

O segundo gesto, quem sabe mais simples e objetivo, relaciona-se diretamente com a faceta intertextual relativa às séries literárias, aos modelos, às influências, zonas de rechaço e continuidade que habitam a literatura de Juan José Saer. O exercício de buscar, na ficção e nos ensaios do autor santafesino, tais mecanismos de continuidades e rupturas, se dá de modo reiterado ao longo deste trabalho, ainda que adquira maior densidade no terceiro capítulo, “Linhas de fuga”. Será o caso de pensar os fios que Saer alcança aos textos de, entre outros, William Faulkner, Antonio Di Benedetto e Juan Carlos Onetti, e das recusas, mais ou menos legíveis, que trata de impor entre a sua obra e parte da produção de Marcel Proust e Jorge Luis Borges.

Não deixa de ser irônico que seja o próprio Borges quem, no ensaio “Kafka y sus precursores”, datado de 1951, tenha organizado de modo tão preciso a definição desses liames nem sempre de todo conscientes. Como a lembrar que a memória da literatura sempre será mais extensa e vigilante que a memória de qualquer autor ou gesto de autoria e que o rastreamento total dos vínculos entre os textos literários sempre esbarrará na poeira da desordem ou do inverificável, escreve Jorge Luis Borges:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres (BORGES, 2017, p. 395).

Há, ainda, a mencionada construção de uma história comum ou história única, citada

por Piglia, a respeito do conjunto de textos de Saer, e que constitui, na verdade, a investigação central levada a cabo nesta tese a respeito da intertextualidade na obra do autor. História única, *novela familiar* (como propôs Premat), projeto de saga, sistema coerente, seja como se escolha chamar a construção delineada pelo autor e que acaba por erguer um *todo* da ficção que permite alguma espécie de entrelaçamento entre quase todos os seus textos, esse será o fenômeno observado e analisado, de modo reiterativo, ao longo do trabalho, e é a partir dessa preocupação e do exame desse movimento que o *corpus* é organizado e distribuído na investigação.

Em Saer, o que se narra em um conto do livro de estreia, *En la zona*, será ampliado e modificado no último exercício da sua ficção, *La grande*; o acontecimento trágico a que se faz alusão, pela primeira vez, em *Glosa*, será pouco a pouco sondado e reconstituído em textos seguintes, como em *La pesquisa*, ao mesmo tempo que o embrião dessa intriga pontual poderia já residir, de modo latente, em um romance anterior, *Nadie nada nunca*. Também o conjunto permite continuidades mais diretas, como a que se estende de *Glosa* para *Lo imborrable*, quando a mudança de foco narrativo e o correr do tempo histórico fazem com que o texto passe da comédia de 1986 para a tragédia de 1993, sempre nos mesmos espaços da *zona*, em lugares que também são tocados pelo tempo e pelas alterações que habitam os caminhos da escritura e os novos rumos da obra.

É como se Saer todo o tempo voltasse a escrever um primeiro texto (cujo ponto de partida pode ser um dos contos breves e precoces do livro de estreia), numa reescrita incessante que se move a partir da autocitação, dos personagens que retornam, das ocorrências que são vistas e auscultadas desde outro ângulo, para assim, em aparente silêncio e inequívoco rigor, erigir o seu conjunto. Em *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon disse, a respeito do ato de reescrever:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície da inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação linguística (COMPAGNON, 1996, p. 41).

Reescrevendo o texto anterior a cada novo texto, e citando continuamente a memória da própria obra (uma obra que não se permite esquecer de onde veio e para onde planeja seguir), o autor forma o seu sistema, que a partir do acúmulo mínimo das peças já permite que ocorram algumas das relações que, talvez, não sejam ordenadas de modo inteiramente

consciente. A partir de certo ponto, o conjunto de Saer alcança uma radical autonomia, e as peças dispostas no quebra-cabeça permitem que sejam recortadas e coladas, reorganizadas, manipuladas em direções que não as estabelecidas previamente, e acabam por gerar novas significações possíveis para a leitura e a interpretação do conjunto.

Tal disposição da obra de Saer implica, também, um risco, que reside na perigosa ânsia da organização compulsiva: encontrar os espaços exatos em que um texto atua como a contiguidade do outro, em que a saga ou história única acomoda a sua mais perfeita coerência; a ânsia de mover a tesoura e a cola de modo arbitrário, buscando a unidade utópica da obra ou a organização linear dessa história comum que, contraditoriamente, só se deixa ler aos pedaços, só existe nos fragmentos e nos liames desautomatizados. Logo, no entanto, a literatura tratará de fazer com que esse impulso se torne inviável de antemão, pois não há ordenação total para uma obra que se move, mesmo antes de pronta, quando se encontrava em processo, em deslocamentos, recuos, linhas de fuga e expansões inusitadas.

Dessa forma, a intertextualidade interna ao conjunto dos textos de Saer (a rede formada pelos distintos fragmentos) não se dará a partir de um modelo matemático ou plenamente geométrico, ainda que possa oferecer essa ideia ou imagem em distintos momentos da leitura. Na verdade, os vínculos e os nexos entre as partes mais se assemelham à vertigem do intertexto infinito, aquele a que Borges alude ao ensaiar sobre os precursores inventados de Kafka, e a que Roland Barthes se refere, ou cunha, n’*O prazer do texto*, ensaio livre que publicou em 1973:

Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior. Compreendo que a obra de Proust é, ao menos para mim, a obra de referência, a *mathesis* geral, a *mandala* de toda a cosmogonia literária – como eram as cartas de Mme. de Sevigné para a avó do narrador, os romances de cavalaria para D. Quixote, etc.; isso não quer de modo algum dizer que sou um “especialista” de Proust: Proust é o que me ocorre, não é o que eu chamo; não é uma “autoridade”, é simplesmente *uma lembrança circular*. E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida (BARTHES, 2013, p. 45).

De modo que o questionamento sobre a função e a dinâmica da intertextualidade na obra de Juan José Saer, ou no *corpus* delimitado para esta pesquisa, se dá a partir desses três exercícios. São, é certo, três modalidades distintas de perceber o entrelaçamento entre os textos, mas em todos os casos as ocorrências podem se situar na definição, ampla e fecunda, da intertextualidade, seja quando se dá a busca pelos precursores, desvios e continuidades, seja quando se observa a relação da literatura com o mundo e a representação da realidade, ou,

ainda, quando é o caso de rastrear e entender os percursos da vinculação interna entre os textos, a formar a memória, não aqui da literatura, mas da própria obra, sem por isso se assentar de modo estanque em relações lineares ou imobilizadas.

A problemática do espaço (literário, narrativo, ficcional) para a teoria da literatura é, talvez, tão extensa e aguda como a que se ocupa da intertextualidade. Como se trata de uma categoria que faz referência a um estrato que, primeiramente, se dá na realidade (os espaços do mundo, afinal), as complicações se adensam e as tentativas de categorização e conceituação partem desde outras leituras epistemológicas, como a da filosofia. Em *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão divide, inicialmente, as teorizações a respeito do campo entre as que se vinculam à “história do espaço” e as que se ocupam do intento de transformar o espaço, ou os espaços, em conceito (2013, p. 18).

“Quanto à história do conceito de espaço na filosofia, é necessário demarcar um percurso que leve em consideração várias perspectivas, entre as quais são imprescindíveis: a idealista (...), a fenomenológica (...), e as tentativas de teorização da filosofia contemporânea” (2013, p. 21), escreve Brandão. Em seu estudo, o pesquisador esmiuçar o pensamento relativo à espacialidade nos contextos do estruturalismo, da teoria da desconstrução, no que diz respeito aos estudos culturais e, ainda, à teoria da recepção, para depois adentrar, e de maneira breve, as obras de, entre outros, Roland Barthes, Michel Foucault, Gaston Bachelard e Walter Benjamin.

Mesmo essas sintéticas menções iniciais às linhas de força do panorâmico trabalho de Brandão mostram, desde o começo, a polissemia que cerca o conceito e a ideia de espaço, numa disputa pelo sentido e a sua operacionalização que, ao menos desde o viés heterogêneo das produções, é análoga ao que foi visto anteriormente a respeito da intertextualidade. No entanto, uma das chaves para se pensar a definição e a estrutura do conceito reside nas relações entre o real, o fictício e o imaginário no que toca à ideia de espaço. Assim, escreve Brandão a respeito do caráter relacional da categoria:

Pode-se pensar, em primeiro lugar, que historicamente há distintas conformações de uma *realidade espacial*, como modo de percepção empírica, associada a métodos de observação e representação do espaço e a modelos de organização geopolítica e econômica. Mas deve-se pensar também na existência de um *discurso espacial*, conjunto de produtos, com graus variados de formalização – incluindo-se aí, sem dúvida, a própria literatura, mas também os discursos científicos e filosóficos -, no qual se concretiza, além de um sistema conceitual e operacional, um quadro de referências simbólicas, um conjunto de valores de natureza cultural a que genericamente se denomina *imaginário espacial*. Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter

fictício, como realidade imaginada (BRANDÃO, 2013, p. 35).

A obra de Juan José Saer é um exemplo fecundo para se pensar o caráter relacional do espaço e o entrelugar das suas definições; isso porque a construção da *zona* saeriana, da espacialidade constante que encerra o núcleo da sua ficção, instala-se em um espaço exíguo e radicalmente específico, situado entre as ideias de real, imaginário e ficcional – ainda que, ao fim e ao cabo, se estabeleça, por força dos movimentos de transposição visíveis na obra, na terceira das definições, mesmo que esteja contaminada pelas duas primeiras. Ainda segundo Brandão, o espaço pode “ser tomado tanto como dado, da ordem do observável – o que o qualifica como categoria da própria realidade, do mundo empírico -, quanto algo que é da ordem do possível, daquilo que viabiliza a ocorrência de outras categorias: como condição de possibilidade” (2013, p. 56). “Por um lado, o espaço é determinado, resultado de determinações; por outro, é determinante, produtor de determinação” (2013, p. 56), resume o pesquisador. Vejamos como essa problemática se instala na construção espacial elaborada pacientemente pelo escritor argentino.

Em “Para una topografía imaginaria: recurrencia de la *zona* y del río en la obra de Juan José Saer”, escreve Jorgelina Corbatta: “es en ese litoral [de Santa Fe] donde se sitúa el río *real* que luego ha de transmutarse en elemento recorrente fundamental de su *imaginario* al interior de su narrativa, poesía y ensayo, asumiendo en su transcurso múltiples significados” (2005, p. 149, grifo meu). Já se pode notar a reincidência de duas das palavras que Brandão havia orientado para dar conta da problemática relacional do espaço: real e imaginário, no caso de Saer a serviço da ficção, da poesia e do ensaio, como partes decisivas do mecanismo espacial movimentado pelo autor.

Para Corbatta, o rio pode funcionar como uma condensação possível da *zona* elaborada pelo escritor, e esta, “al igual que la Santa María de Onetti, el Comala de Rulfo, la Yoknapatawpha de Faulkner o el Macondo de García Márquez, constituyen creaciones literarias sintéticas sobre la base de elementos reales” (2005, p. 149). A menção aos lugares que, para a pesquisadora, seriam topografias análogas (as regiões de Onetti, Rulfo, Faulkner e García Márquez), que poderia se limitar a encontrar vizinhanças mais ou menos próximas, provoca, entretanto, um ruído na crítica que se ocupa da questão do espaço na obra de Saer; pois Ricardo Piglia, no já citado texto-conferência “El lugar de Saer”, encontrará não semelhanças e continuidades, mas diferenças e especificidades nos lugares transpostos para a ficção nas obras dos autores citados.

Piglia, no que se refere aos escritores mencionados, exclui do argumento Gabriel

García Márquez (um autor pouco admirado por Saer, diga-se de passagem) e Juan Rulfo, mantêm o exemplo de Juan Carlos Onetti e acrescenta os casos de Juan Benet, Cesare Pavese e James Joyce, mas para, entre os nomes e as condições alheias, situar Saer em uma zona específica das construções literárias do lugar:

(...) Saer realiza una operación muy particular, porque el espacio que construye su ficción no es el Yoknapatawpha de Faulkner, o la Región de Juan Benet, o la Santa María de Onetti, que son lugares *plenamente imaginarios*, ni tampoco el Piamonte de Pavese o la Dublín de Joyce, que son lugares reales que se nombran y se identifican con nitidez. Saer, en cambio, trabaja la fundación *imaginaria* de un lugar *real*: establece un espacio muy preciso para que sus historias circulen siempre ahí, un lugar muy localizado que es la ciudad de Santa Fe y las afueras de la ciudad, pero *nunca* nombra ese lugar con precisión (lo llama en las novelas y relatos, desde el principio y siempre, ‘la ciudad’ (PIGLIA, 2010, p. 82, grifo meu).

Também Piglia se utiliza do léxico relacional do espaço. Outra vez, as palavras real e imaginário surgem no texto, mas aqui em discordância a respeito de Corbatta. O autor de *Respiración artificial* vê em Saer um caso *sui generis*, um uso particular, autoral, da geografia *real*, transposta sem a nomeação exata para o universo da ficção. Central para o entendimento do sistema do autor, o espaço oferece a chance de um sentido mais amplo da ideia da localização. “Un artista se *localiza*, o mejor sería decir, localiza su obra. Y desde ahí se relaciona con el mundo” (2010, p. 84), escreve Piglia a respeito do caso de Juan José Saer, e para Piglia a condensação da *zona* não se dá no rio, mas no espaço da cidade, a aglomeração urbana que nunca deixa dizer “Santa Fe”.

A partir desses esclarecimentos iniciais, algumas entradas para a análise e a compreensão do espaço narrativo na obra de Saer tornam-se possíveis. Interessa, neste trabalho, observar como se dá o artifício de fundação do lugar, de invenção da *zona*, a partir de textos que se localizam em um tempo anterior ao tempo presente da obra, em romances que se situam nos séculos XVI e XIX; entender como ocorre o que pode ser chamado de ameaça de dissolução do lugar, fenômeno melancólico que atravessa distintos textos, entre contos e romances, e que será uma constante no conjunto da ficção do autor; e, ainda, analisar uma aproximação à geografia e às delimitações dos conceitos de *zona* e *lugar* oferecida pela própria ficção de Saer, mais precisamente no texto “Discusión sobre el término zona”, parte integrante do volume *La mayor*, de 1976.

Mesmo que tenham sido introduzidas, aqui, de modo não-simultâneo, este trabalho busca construir uma articulação, no interior da literatura de Juan José Saer, entre as ideias de espaço narrativo e intertextualidade. Desde os primeiros capítulos até o desfecho da investigação, pretende-se entregar uma orientação dialética entre os dois conceitos-chave a

partir da análise da ficção do autor, da retomada do discurso teórico e do diálogo com o texto estrangeiro (com a “memória da literatura”, para se recuperar o termo anterior). Pretende-se, dessa forma, expandir e quem sabe radicalizar a sugestão de Ricardo Piglia, ler o *corpus* saeriano a partir das duas variáveis que se entrelaçam todo o tempo, para propor que na obra do autor santafesino a coerente ordem espacial só se torna possível com a sustentação e a multiplicação da intertextualidade, dos liames que um texto entrega incessantemente a outro, e que o mesmo se dá no sentido inverso, com a conversação entre os textos que se abastece das arestas do espaço.

2 Inventar o lugar

2.1 *El entenado*: de origens e desembarques

Texto aparentemente único no conjunto da obra de Juan José Saer⁵, romance ancorado no imaginário e graciosamente próximo ao romance de aventuras, como já sublinhou Julio Premat⁶, *El entenado*, de 1983, narra, antes que nada, a viagem de um indivíduo sem nome e sem filiação, da Europa a um continente quase que desconhecido para os mapas e os registros geográficos, no começo do século XVI. De algum porto da Europa ocidental, a longa travessia de navegação lançará o enteado, protagonista que empresta a sua própria condição ao título do romance, a um território americano, no sul do “novo” continente, o que vincula, por necessidade, o texto de Saer a uma série, quem sabe infinita, de narrativas e textos sobre a conquista da América, o desembarque dos espanhóis na região do Rio da Prata e o primeiro contato, neste caso, como em tantos outros, carregado de extrema violência, com os povos indígenas que habitavam essas terras.

No entanto, a soberania das leis da ficção em *El entenado*, e no conjunto da obra de Juan José Saer como um todo, faz com que o texto, embora ofereça abertura para leituras desde o viés pós-colonial e a partir de ideias de deslocamentos e descentramentos, como a trabalhada, entre outras, por Mariana Scaramucci (2015), carregue a análise aqui proposta na direção de outras chaves de leitura. No caso, a que se vincula ao trabalho intertextual que reside no conjunto do autor, à construção de um espaço narrativo cuja dinâmica acaba por mover, dialeticamente, o já mencionado intertexto da obra, e às experimentações ou tratamentos temporais do *corpus* selecionado, condições que acabam por organizar, segundo a hipótese aqui trabalhada, o todo do projeto saeriano, e que permite levar adiante novas vinculações, arranjos e familiaridades entre os textos, para além dos parentescos de visualização imediata e já assentados na leitura crítica da obra.

⁵ Sobre o caráter à primeira vista alheio de *El entenado* em relação ao *corpus* do autor, veja-se a perspectiva de María Teresa Gramuglio em crítica publicada na revista *Punto de Vista* em março de 1984, poucos meses após a publicação do romance: “Aun para quienes hayan seguido la obra de Saer, asistiendo atentamente a la aparición de cada uno de esos libros que con rigor y belleza han ido construyendo, como sacándolo de la nada, un universo narrativo que fue creciendo en torno a un espacio definido (su “zona”) poblado por sus propios habitantes, moldeado por sus propias leyes y, sobre todo, por su lenguaje, es probable que *El entenado* irrumpa, subitamente, como un texto ajeno al conjunto anterior. Es probable también que aparezcan, como vías de acceso, la inmediata comprobación de la diferencia con *Nadie nada nunca*, y la fuerte tentación de abandonarse a las seducciones de la intertextualidad” (GRAMUGLIO, in SAER, 2010, p. 825).

⁶ Trata-se do estudo “El eslabón perdido”. Toulouse: Caravelle, 1996.

El entonado, aqui, aparece como exemplar fecundo para a compreensão de uma problemática cara a esse conjunto: a da recuperação de um espaço narrativo (a *zona saeriana*, amplamente trabalhada pela crítica) a partir de uma narração que remonta à época da conquista do continente americano e ao manejo de um tempo histórico até então poucas vezes observado na ficção do autor (uma exceção notável: o conto “Paramnesia”, presente em *Unidad de lugar*, e dois dos fragmentos ou argumentos presentes em *La mayor*). Trata-se de um gesto de escritura que se relaciona, não por acaso, com o reordenamento de algumas das bases da literatura de Juan José Saer, e que permanece, de certo modo, como vigente para alguns dos textos posteriores, o que também será analisado no decorrer deste capítulo. É o caso, como se verá, da estrutura observada em *La ocasión*, publicado três anos mais tarde e em que, tal como ocorre em *El entonado*, o tempo histórico trabalhado pelo romance recua em relação ao que é habitual no sistema do autor, ainda que isso ocorra paralelamente à manifestação de deliberados anacronismos que tornam mais complexa a localização desta temporalidade⁷.

É um gesto casual, aliado à ausência completa de compromissos e responsabilidades em terra firme, o que motiva o protagonista de *El entonado* a lançar-se ao mar na expedição europeia que, nos primeiros anos do século XVI (estamos por volta de 1510), busca atracar nas terras novas. Se, como escreve o enteado, foi a “orfandade” o que o levou aos portos, e se o cheiro do cânhamo umedecido, as velas lentas e rígidas que se aproximam e se distanciam, a conversa dos velhos marinheiros ocuparam a função de uma improvisada casa, foi a “fome de alto-mar” que o levou a se postular como grumete de uma das expedições que originalmente buscava as Índias. A longa viagem, ocupação de meses, seria também uma passagem da infância para a maturidade do protagonista, e a possibilidade de se deparar com os lugares tantas vezes evocados nas conversações portuárias, já que, por aqueles anos, a moda eram as Índias, de onde voltavam barcos carregados de especiarias ou maltratados pelas turbulentas

⁷ Escreve María Teresa Gramuglio, no já mencionado texto crítico, sobre a presença do anacronismo deliberado em *El entonado*, recurso que, com diferenças, também poderia ser observado no que diz respeito a *La ocasión*: “A esta riqueza no es ajena, por cierto, la corrosión del verosímil realista, que se apoya, de modo notorio, en un doble anacronismo: uno, el de la inflexión filosófica, donde los interrogantes sobre el deseo, sobre la contingencia y sobre la precariedad de la condición humana se despegan del horizonte de ideas y experiencias en el interior del cual formularía esas preguntas constantes una mentalidad del siglo XVI; otro, el del lenguaje, que rehúsa todo recurso a la reconstrucción arqueológica, para ceñirse con fidelidad al esplendor de esa prosa poética que es quizás el punto más alto, la carnadura misma de la apuesta literaria de Saer” (GRAMUGLIO, in SAER, 2010, p. 826).

expedições, afirmava o impulso da travessia.

Os novos espaços, construídos por histórias imprecisas, pelo cheiro dos temperos que desembarcavam nas cidades europeias, pelas recém-descobertas rotas de navegação que abreviavam viagens antes infinitas, esses lugares estavam, ainda, entre a possibilidade e a irrealidade, como se pode ler numa das observações do narrador, o próprio enteado que, já na velhice, trata de narrar a história da sua vida (que, como será visto, seria feita basicamente de uma única história): “Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación” (SAER, 2015, p. 11). Desejo e alucinação serão duas constantes da viagem do enteado e do posterior desembarque dos navios, da violenta chegada que o deixará como único sobrevivente dos que partiram; a alucinação, em alto-mar, será descrita como delírio e impregnará os barcos que vagam, sozinhos, durante dias pela água.

“El sol atestiguaba día a día, regular, cierta alteridad, rojo en el horizonte, incandescente y amarillo en el cenit. Pero era poca realidad. Al cabo de varias semanas nos alcanzó el delirio” (2015, p. 14), aponta o narrador, para quem a mera convicção e as lembranças da terra firme não eram fundamento suficiente para confirmar a concretude do real. Mar e céu, anotar-se-á, perdiam nome e sentido. A chegada a uma porção de terra, de natureza exuberante e intensa presença animal, terra onde os marinheiros momentaneamente desembarcam, arrefece, de modo provisório, a aproximação da loucura: “teníamos enfrente un suelo firme en el que nos parecía posible plantar nuestro delirio” (2015, p. 16). No entanto, aquelas ainda não eram as Índias, e tão só uma localidade próxima, de exuberância excessiva, como se poderá ver, em comparação com o destino. Será preciso levar adiante novos dias de navegação para que ocorra a chegada e se produza o encontro; encontro que, na cronologia do tempo histórico na obra de Saer, acaba por fundar, não sem violência, não sem herança ou sem passado, a construção de um espaço narrativo⁸.

Antes do desembarque definitivo, os barcos europeus atravessam uma espécie de antessala da zona que seria, para o olhar estrangeiro, tocada pela primeira vez. “Al tiempo de

⁸ Que se observe em *El entonado* a fundação da *zona saeriana* não deixa de ser, sob diversos pontos de vista, um gesto interpretativo contraditório. Para além do fato de que o lugar já se encontrava habitado (no caso, pelos colastiné) quando da chegada dos barcos, o fato é que o encontro entre americanos e europeus impede a fundação *formal* do lugar, tal como faziam os conquistadores. Escreve a respeito María Cristina Pons: “Es decir, por efecto del ritual de fundación (plantar una cruz, por ejemplo) y de “nombrar” el espacio, se le confiere una forma que lo convierte en *real*. Es de notar que el territorio de los colastiné donde el entonado vivirá diez años, de hecho, nunca llega a ser fundado o nombrado (o convertido en “*real*”), ya que el capitán muere antes de llevar a cabo tal rito de fundación” (PONS, 2011, p. 103). No entanto, quando a leitura busca organizar a construção da *zona* desde o critério da recuperação do tempo histórico, o fato é que os eventos narrados em *El entonado* são a sua manifestação mais “antiga”.

navegar a lo largo de la costa, nos adentramos en un mar de aguas dulces y marrones. Era tranquilo y desolado” (2015, p. 26), escreve o enteado, que acrescenta ao mesmo raciocínio a observação de que aqueles eram terrenos menos acidentados e mais austeros que os vistos recentemente. O mar doce, mescla de águas de rio e mar, é batizado pelo capitão da principal das naves, como recorda o enteado: “Cielo azul, agua lisa de un marrón tirando a dorado, y por fin costas desiertas, fue todo lo que vimos cuando nos internamos en el mar dulce, nombre que el capitán le dio, invocando al rey” (2015, p. 26).

Ainda que os espaços de *El entenado* não possam cobrar referências diretas de quaisquer lugares precisos (desde o porto que recebe o embarque, passando pelos locais alcançados no trajeto e os destinos provisórios e finais), visto que não há brechas no texto para uma leitura fixa ou demasiado direta desta topografia, é inevitável, aqui, pensar na figura histórica de Juan Díaz de Solís, o navegador espanhol que, no começo do século XVI, tempo que também serve ao romance, chamou essas águas pela primeira vez de “mar doce” ao adentrar a bacia do Prata, e nos acontecimentos históricos que tiveram lugar naqueles primeiros anos do século, eventos que são lateral e sutilmente evocados pelo texto de Saer⁹.

Poucas linhas depois, na mesma passagem antes referida, o narrador mencionará a entrada em um rio específico e a presença do “estuário”, anotar que ali os rios são muitos e se deterá em uma particularidade daquelas terras recém-encontradas para a expedição: “El olor de esos ríos es sin par sobre esta tierra. Es un olor a origen, a formación húmeda y trabajosa, a crecimiento. Salir del mar monótono y penetrar en ellos fue como bajar del limbo a la tierra” (2015, p. 27). Oito anos após a publicação de *El entenado*, em 1991 Saer publicará um dos textos menos convencionais de sua obra: chamou de *El río sin orillas*, sob a condição e subtítulo de “tratado imaginário”, o ensaio dedicado ao Rio da Prata e a suas províncias vizinhas. Há, no ensaio, pormenorizada descrição dos diferentes rios que integram a bacia, os seus cursos, seus declives e os lugares que o contornam (ainda que tal registro não seja o objetivo central do texto), bem como o desfile da extensa bibliografia que se acumula sobre o tema e forma a cultura e a idiosincrasia da região.

Sobre Solís, escreveu Juan José Saer em *El río sin orillas*: “el hecho de haber llamado Mar Dulce al río muestra su intención descriptiva, y los que vendrán (...) acabarán por develar

⁹ Para María Cristina Pons, “las referencias históricas que aparecen en el texto son mínimas y elusivas. No se dan fechas ni nombres, excepto por la referencia al Mar Dulce y a los colastiné. De hecho, hay quien ha leído esta ausencia de referencias históricas precisas como una manera de problematizar la representación de un momento determinado del pasado (...). Pero tampoco el texto es inocente al insinuar el inequívoco marco histórico que subyace a la novela, fundamentalmente dadas las coincidencias que se aprecian respecto a lo que asume fue el descubrimiento del Río de la Plata, la muerte de Solís por los nativos de la zona (presumiblemente “caníbales”) y la reaparición del único sobreviviente, el grumete del barco, un tal Francisco del Puerto” (PONS, 2011, p. 96).

sus propios motivos (...), bautizándolo, en el apresuramiento de la utilidad que le atribuían, el Río de la Plata” (2006, p. 52). Daí de, outra vez, alcançar a associação involuntária quando se retorna ao percurso de *El entenado*: chega-se, pelos caminhos do “mar doce”, à *zona saeriana*, à região em que, nos mapas da Argentina, se encontra a província de Santa Fe e a capital homônima. Essa será a *zona* que Saer leva à ficção, transfigurada, reconstruída, com a sua cidade nunca nomeada, ainda que os subúrbios e demais cidades o sejam, e sob a legislação ferrenha das leis da ficção, para além de qualquer compromisso com o mapa real – e mesmo, sob outra interpretação, com o próprio realismo convencional¹⁰.

Ponto de inflexão do enredo do romance, o encontro dos navegadores espanhóis com a tribo indígena – que o narrador chamará de *os colastiné* – é bem conhecido para os leitores de Saer: após uma primeira exploração infrutífera, em que a caminhada por aquelas paragens austeras não revelam nenhuma presença humana, o capitão da principal das naves, o personagem mais vívido, neste primeiro trecho do livro, para a memória do protagonista, é atingido por flechas que partiam da vegetação, logo no instante em que proferia uma frase inacabada. Na sequência, também os companheiros de expedição têm destino idêntico e veem a travessia abreviada no momento imediato da chegada, instantes depois do desembarque. Caso distinto é o do enteado, que acaba sendo levado pelos indígenas, ao longo de uma extensa caminhada pelo território costeiro, ao espaço em que se instala a tribo. Se o capitão e os demais marinheiros são atacados tão logo pisam em solo americano, nenhuma violência atinge o grumete; na verdade, ocorre todo o contrário. A cena em que é levado pela tribo mais se assemelha à narração de um resgate que de um sequestro; junto aos colastiné, o grumete permanecerá na tribo, sob específica condição (e função) por aproximadamente dez anos.

Escreve Daniel Balderston em “Del recuerdo a la voz”, uma leitura em forma de possível prólogo para *El entenado*, que “en esta novela hay un cambio brusco de época y de elenco – los personajes de ‘la zona’ no aparecen – pero de modo extraño el lugar es el mismo” (2011, p. 136). Saer incluirá, em um gesto marcadamente autoral, em uma sequência que sempre esquivou a linearidade, um antecedente histórico na construção do espaço narrativo. Há, em *El entenado*, uma espécie de pré-história da *zona saeriana*, erguida ainda no século XVI e levada à narração pelo grumete, o primeiro observador e narrador deste espaço. Afinal,

¹⁰ Em uma das primeiras notas para a imprensa a respeito da sua obra (*El Mundo* de Buenos Aires, janeiro de 1966), Saer declara que “me considero un escritor realista (...), pero dentro de un realismo que supere las simplificaciones naturalistas y que incorpore gradualmente las últimas experiencias narrativas en lo que se refiere a las estructuras y al lenguaje. Por ejemplo, un realismo que no ignore a Proust, ni a Joyce, ni a Kafka, ni a Faulkner, ni a Pavese, ni a Michel Butor” (PRIETO (org), 2016, p. 11). A declaração, mesmo que precoce, visto que o escritor ainda se encontrava com menos de trinta anos de idade e em seus inícios na literatura, não deixa de ser relevante como possibilidade de situar a própria presença no âmbito do realismo.

dito isso, cabe questionar aqui: quando se começa, em absoluto, a história de um lugar? Quando se começa, na literatura de Saer, a história deste espaço narrativo?

Quando assentado, e oferecido em sua totalidade ao leitor a partir da última entrega de Saer (a publicação, ainda que incompleta, de *La grande*, em 2005), o conjunto textual do autor oferece essa possibilidade de vaivém nos níveis de temporalidade da ficção; para o tempo da escritura, a *zona* se funda, talvez, no ano de 1960, quando o escritor publica o primeiro volume de contos e dá início à consistente série de publicações; no entanto, para a compreensão do tempo histórico que habita a obra, o antecedente mais antigo pode ser justamente o de *El entenido*, texto que se vincula à conquista do continente e aos que já habitavam esse lugar antes da chegada dos navios europeus.

Parte da estranheza com que a crítica recebe, à época, a publicação de *El entenido* (Julio Premat, no já mencionado texto, utiliza a palavra “comoção”, que parece acertada) pode ser explicada por sua condição histórica. Diante de textos orientados em um mesmo espaço narrativo e em instantes mais ou menos identificáveis do século XX (os arredores de Santa Fe e os anos que vão de 1950 a 1990, com eventuais avanços e recuos tanto espaciais como temporais), *El entenido* oferece ao leitor, entre outras formas de ruptura que operam em distintos níveis do texto, uma narração que se localiza quatrocentos e cinquenta anos antes. O deslocamento, entretanto, não se dá tão somente pela opção específica de um tempo histórico, mas, como é lógico, por seu tratamento. A *zona* recua até meados de 1510 não exatamente para encontrar o seu relato de fundação, mas para entender que ela já havia sido fundada, ou ao menos ocupada, pelos colastiné.

O recuo da ficção de Saer ao século XVI passa longe de qualquer intento vinculado ao romance histórico tradicional, como a primeira leitura de *El entenido* e a atenção aos artifícios e referências do escritor já parecem tornar claro¹¹. Em um artigo intitulado “Memoria del río”, veiculado na imprensa argentina, Saer escreve que, apesar da nitidez do distanciamento, a recepção do livro também se opera sob a possibilidade da confusão: “si bien *El entenido* es tal vez de mis libros el que ha suscitado más traducciones, estudios y comentarios, muchas veces lo han exaltado por ser um relato lineal o, peor aún, una novela

¹¹ É certo que, ao abordar criticamente o texto alheio, certos escritores frequentemente acabam por defender ou justificar as próprias intenções narrativas. Escrita em 1973, a leitura crítica que Saer realiza de *Zama*, o romance que o argentino Antonio Di Benedetto publicou em 1956, parece integrar essa modalidade de leitura desviada: “Se ha pretendido, a veces, que *Zama* es una novela histórica. En realidad, lejos de ser semejante cosa, *Zama* es, por el contrario, la refutación deliberada de ese género. No hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada. Esa reconstrucción del pasado no pasa de ser simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se *construye* una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso” (SAER, 2014, p. 44).

histórica” (SAER, 2000, p. 5). Para Saer, as operações de representação e recuperação histórica são, mais do que nada, operações problemáticas, cuja própria ficção levada a cabo pelo autor acabam por questionar todo o tempo essa busca e essa modalidade.

De modo que, em *El entenado*, ainda que o espaço narrativo possa ser, sim, localizável em relação a um espaço real (Colastiné Norte, nos arredores de Santa Fe), a tribo ali existente e a sua organização descrita minuciosa e retrospectivamente pelo narrador não acompanham nenhum tratado antropológico; na nota mencionada anteriormente, o autor revela que, se bem havia encontrado a menção à tribo dos colastiné em determinado material a respeito dos povos que habitavam o sul do continente à época, é possível que os indígenas se encontrassem em outro ponto espacial; e, quanto a seus rituais, as funções exercidas pela tribo, a descrição dos seus hábitos cotidianos e alimentares (quando o narrador se aproxima, por vezes, do estilo do discurso etnográfico), nada corresponde pontualmente à pesquisa histórica. Parecem, justamente, fruto da recordação já distante de um narrador que, desde a primeira viagem, quando os navios da exploração espanhola desafiavam mar e céu, oscilava ele mesmo entre desejo e alucinação.

O que foi chamado aqui de “pré-história” de uma região é um território que, formado pela palavra, apresenta em sua construção ficcional presenças e ausências. A sua construção, erguida desde um presente da narração que se localiza décadas depois dos acontecimentos no sul do continente, quando o enteado, já na velhice, se utiliza da escrita para dar forma à lembrança em um quarto branco, iluminado pela luz de uma vela, recorre diversas vezes à adjetivação. Já recuperada anteriormente, a primeira visão do até então desconhecido continente, ainda a quilômetros de distância do território dos índios colastiné, é descrita como uma terra “excesiva y generosa” (SAER, 2015, p. 17); ao adentrar a nova porção de terra, porém, o léxico do narrador se adapta às transformações do terreno, que descreve como menos acidentado e mais austero (2015, p. 26). Ao longo dos dez anos de permanência na tribo, o grumete, cuja função logo passaria de prisioneiro a observador, renovaria, a cada passagem, num caminho que também seria o da intimidade e da familiaridade para o léxico cambiante, a adjetivação dedicada à zona.

Atordado pelos acontecimentos que precipitariam o primeiro ritual antropofágico observado na tribo (o esquartejamento e posterior preparo no fogo, em churrasqueiras, dos corpos que eram os dos companheiros de expedição, banquete que antecede a orgia anual dos colastiné, sempre no mesmo instante do verão), o enteado sente-se solitário em uma terra

“muda y desierta” (2015, p. 49). Depois, na continuidade da sua narração, o protagonista, já conhecedor da estrutura temporal da tribo, marcada pela repetição e pela obediência aos ciclos, e ainda embebido pelo caráter vasto daquelas praias, opta por qualificar o lugar como “tierra desmedida” (2015, p. 116). E, ainda, para abreviar a retomada dos exemplos de caracterização, quando ocorre o súbito desfecho da permanência entre os indígenas o grumete é enviado em uma canoa para que encontre uma nova expedição de barcos europeus (no episódio que, entre o acaso, a alucinação e o alheamento, resulta no massacre da tribo), escreve que, para os marinheiros que o resgatam, ele se assemelha a algum doente contagioso que passou exagerado tempo em uma “zona salvaje” (2015, p. 131).

Terreno austero, sem grandes acidentes geográficos. Zona muda e deserta, terra desmedida. Espaço selvagem, atravessado por rios imensos, cujo cheiro é algo único no mundo: a construção do espaço narrativo por meio do relato do enteado é marcada pela adjetivação incessante, própria dos espaços por fazer, de quem narra para dar corpo a algo que, ao menos para os leitores a que se destina (no caso, os leitores do enteado quando da possibilidade de narração em seu tempo presente do próprio acontecer), ainda não tem a sua forma. Em *El entenado*, o espaço recebe, por meio desse relato de reconstrução, as suas primeiras palavras estrangeiras¹².

O adjetivo, de utilização sempre cambiante por parte do narrador, acaba por emprestar densidade à zona e se mesclar a outras presenças. As páginas de *El entenado* mostram, desde o desembarque do protagonista, aspectos de concretude espacial: há a praia semicircular, banhada pelo extenso rio, e metros adiante o casario dos índios, formado por esparramadas construções. Os colastiné se utilizam, para o vaivém ocasional e a exigência de caça e alimentação, de ágeis embarcações, e remontam suas churrasqueiras quando chega o momento de preparar o ritual antropofágico, que ocorre uma vez por ano, e depois do qual a tribo parece adentrar um período de intensa melancolia, do qual não saem ilesos.

Escreve Julio Premat no ensaio dedicado ao romance que, no instante em que o narrador acessa o território indígena, ocorre não só uma transformação espacial na narrativa, mas também um deslocamento temporal, que fissa a aparente linearidade que parecia imperar até então: “El tiempo que hasta ese instante dominaba la acción, un tiempo histórico pero lineal, organizado, se esfuma en la circularidad de la existencia de los indios, que viven

¹² O léxico empregado ao espaço em *El entenado* também foi abordado por María Cristina Pons, que pinça o emprego constante de palavras que se relacionam com o “caos primordial”: “Desde el comienzo el espacio es presentado por el entenado en términos que nos remiten al caos primordial: un espacio desconocido y ‘con olor a origen’, una tierra desértica y muda, ‘un vacío inminente’ que ‘no hacía más que aumentar esa ilusión de vida primigénica’” (PONS, 2011, p. 103).

regidos por una repetición sin memoria, por el retorno cíclico de las estaciones y de las orgías” (1996, p. 77). A permanência do enteado junto à tribo se estende e se prolonga; o tempo permite, no território dos colastiné, uma nova medida, orientada pela repetição do ritual e pela atenção aos movimentos que alteram o espaço americano.

A cada inverno, a tribo enfrenta as provações do terreno e trata de resistir ao frio e à diminuição da intensidade solar com hábitos austeros e disciplinados; a primavera a empurra para o contato com o rio, e as noites se prolongam nas margens da água, amplificando de certo modo as sóbrias relações entre os membros da tribo. É na iminência do verão, no entanto, com a conseqüente chegada de um novo objeto estrangeiro (na maior parte das vezes, os corpos de indígenas de outras tribos, atacados pelos colastiné em algum enfrentamento) que a festa anual tem lugar, e, com diferença de poucas horas, os primeiros habitantes da zona despencam do ponto mais alto da euforia coletiva à desordem do fim de festa; episódio que, como descreve em detalhes o enteado, deixa a cada ano a conseqüência de mortos, feridos e de homens que levam semanas ou meses para retornar à convivência cotidiana. A reiteração do cotidiano é descrita pelo enteado, após a observação da primeira das intensas e exigentes festas, como uma ordenada regularidade: “Llenaban, con su ir y venir, en las mañanas soleadas, el espacio translúcido. De lo que había pasado en los primeros días no quedaba otro rastro que algunos estropeados que se entreveraban en la tribu. Era un pueblo urbano, trabajador y austero” (SAER, 2015, p. 96).

Assim, a região do imenso rio e da praia semicircular não só não era uma zona desprovida de presença humana, como se tratava de um espaço manejado por complexas cosmologia e organização. Ao longo do seu relato, em que recorre, não sem perdas, à recuperação da memória, o narrador trata de desdobrar a problemática relação dos indígenas com o mundo exterior, a sua concepção do tempo, a estrutura da língua que empregavam, a sua postura diante do tempo presente. Três fragmentos possíveis, encadeados pelo olhar retrospectivo do narrador, parecem dar conta dessa posição: “para ellos, el atributo principal de las cosas era su precariedad. No únicamente por su dificultad a persistir en el mundo, a causa del desgaste y la muerte, sino más bien, o tal vez sobre todo, por la de acceder a él” (2015, p. 169). E, sobre a problemática desse acesso e o aparente enraizamento no tempo presente, pode-se ler: “lo exterior era su principal problema. No lograban, como hubiesen querido, verse desde afuera” (2015, p. 170); bem como “parecían, como los animales, contemporáneos de sus actos, y se hubiese dicho que esos actos, en el momento mismo de su realización, agotaban su sentido” (2015, p. 171).

É, no entanto, na imersão na estrutura da língua da tribo que a cosmovisão dos

primeiros habitantes do espaço se torna algo mais transparente. Descrito como um idioma imprevisível e contraditório, o enteado escreve que “cuando creía haber entendido el significado de una palabra, un poco más tarde me daba cuenta de que esa misma palabra significa también lo contrario” (2015, p. 172)¹³. Não há, por exemplo, na língua dos colastiné, palavra que encontre o sentido de “ser” ou “estar”; há, no entanto, a prevalência do “parecer”, que o enteado coloca como a variável mais empregada para se referir aos estados ou condições anteriores (2015, p. 173). “Parecer” é a palavra que, para o olhar do narrador, oferece justamente a possibilidade de se infiltrar na chave de leitura deste mundo indígena: um mundo que precisava se atualizar a cada instante, já que a fragilidade do exterior atuava, sem cessar, como a principal ameaça. Mais uma vez, o enteado recorre à observação que já havia estado presente quando da travessia do oceano: era como se fosse o caso de *faltar realidad*.

O difícil e lento aprendizado do idioma permite, afinal, que o enteado decifre a sua função junto à tribo. Desde o instante da sua chegada, uma mesma expressão era utilizada por vários dos homens e mulheres para se referir a ele: “def-ghi”, “def-ghi”, sempre pronunciada repetidamente e acompanhada de gestos vívidos e por vezes teatrais. Ainda que a ambiguidade idiomática torne impossível para o enteado a tradução precisa do termo, o seu significado, quando lido através das camadas de tempo e distância que se operam nos processos de recordação e escrita, parece mais ou menos claro. Trata-se daquele que observa para, depois, poder contar, dar testemunho e narrar a existência daqueles seres que, fragilizados pela ameaça externa, buscavam a manutenção da própria realidade:

Def-ghi se les decía a las personas que estaban ausentes o dormidas; a los indiscretos, a los que durante una visita, en lugar de permanecer en casa ajena un tiempo prudente, se demoraban con exceso; *def-ghi* se le decía también a un pájaro de pico negro y plumaje amarillo y verde que a veces domesticaban y que los hacía reír porque repetía algunas palabras que le enseñaban, como si hubiese hablado; *def-ghi* llamaban también a ciertos objetos que se ponían en lugar de una persona ausente y que la representaban en las reuniones (...). Al hombre que se adelantaba en una expedición y volvía para referir lo que había visto, o al que iba espiar al enemigo y daba todos los detalles de sus movimientos, o al que a veces, en algunas reuniones, se ponía a perorar en voz alta pero como para sí mismo, se les decía igualmente *def-ghi*. Llamaban *def-ghi* a eso y a muchas otras cosas (SAER, 2015, p. 190).

¹³ Lido por parte da crítica como um texto que se constrói a partir de outras leituras, *El entenado*, no que diz respeito à presença no romance das hipóteses sobre o idioma dos colastiné, se insere em outra série literária, e aqui se avizinha a Jorge Luis Borges. Escreve María Bermúdez Martínez que “no sólo textos historiográficos, etnográficos o antropológicos entablan esse diálogo con *El entenado*, sino también, reforzando el anacronismo del que hablaba inicialmente Gramuglio, intertextos filosóficos, como la presencia de Sartre, y literarios: desde la picaresca a textos contemporáneos como, por ejemplo, “El informe de Brodie” o “El inmortal” de Borges” (MARTÍNEZ, in SAER, 2010, p. 589).

Também ao enteado chegará a ocasião de retornar da expedição, que ao final durará dez anos, e tratar de contar o que havia visto na porção visitada do continente americano. O relato que surge como o corolário da experiência na tribo, no entanto, não terá uma organização linear, mesmo que em sua primeira aparência possa oferecer a impressão dessa tonalidade discursiva. Se os navegadores espanhóis que o resgatam, atordoados pela solitária presença do enteado naquelas zonas, suspeitam de uma doença contagiosa, é certo que não puderam perceber outra forma de transmissão: o contato com os colastiné, a observação da vida na tribo, a presença, ainda que distanciada, nos rituais e na circularidade de um tempo próximo ao tempo mítico, a interpretação do novo idioma e a compreensão de uma filosofia e de uma posição diante do mundo deixariam marcas, no corpo e na escrita, do protagonista.

Tocado por essa espécie de “precariedade do real”, tão cara à obra de Juan José Saer, o enteado percebe como problemática também a prática da narração, como se vê na passagem que remonta ao tempo presente da composição do narrador: “pero a veces, en la noche silenciosa, la mano que escribe se detiene, y en el presente nítido y casi increíble, me resulta difícil saber si esa vida ha tenido realmente lugar” (2015, p. 2015). Vida feita de dois continentes, de travessias marítimas, de planetas e de hordas humanas, ou tão somente uma visão, um delírio causado menos pela exaltação que pela sonolência, para recuperar algumas das expressões do romance. Para o texto do enteado, tal como pôde reconhecer nos já antigos (e então perdidos) olhares dos indígenas, há mais espaço para a dúvida que para a confirmação, para a ambiguidade que para o sentido unívoco, para a aparência e a percepção que para a representação concreta de uma realidade que sempre teima em escorrer das próprias mãos e da tinta que molha o papel quando se trata de contar.

Acima, são enumeradas e analisadas algumas das presenças que tecem a construção espacial desta “pré-história” da *zona* na obra de Saer. No entanto, no caso de *El enteado*, o lugar também é feito de ausências. Figura central das primeiras páginas do romance, o capitão da expedição que levará o enteado à América será o responsável por enunciar (ainda que pela metade) a frase que decreta a primeira lacuna. Julio Premat, em “El eslabón perdido: *El enteado* en la obra de Juan José Saer”, afirma que é o capitão o primeiro personagem a oferecer, mesmo que sob bases precárias, uma imagem semelhante à paternidade ao órfão que atravessa o oceano sob sua liderança. O capitão representaria, naquele primeiro momento, as referências do pensamento, do saber e da dúvida (1996, p. 76).

O texto já se localiza em terras americanas quando, após a descrição de uma ligeira exploração pela zona, tarefa para qual o capitão havia recrutado poucos homens, entre eles o próprio enteado, a voz de comando se cala. A afonia, condição que se instala de maneira

brusca, é, na verdade, consequência da flecha que acerta a garganta do capitão, no exato momento em que pronuncia a frase truncada “tierra es ésta sin...”: “eso fue exactamente lo que dijo el capitán cuando la flecha le atravesó la garganta, tan rápida e inesperada, viniendo de la maleza que se levantaba a sus espaldas, que el capitán permaneció con los ojos abiertos” (2015, p. 32). Ato contínuo, o enteado percebe que os demais companheiros de expedição são igualmente atacados, e aponta que naquele instante havia presenciado um acontecimento que recorreria toda a Europa anos mais tarde, a partir do relato dos que permaneceram nos barcos e puderam escapar e retomar viagem, para então espalhar a história do ataque pelos portos e cidades do continente.

Escreve Premat que “a partir de los puntos suspensivos de la frase del capitán la novela cambia de signo y de sentido, como si fuesen un trampolín que la propulsase hacia lo desconocido”, e que a narração aqui se depara com o limite do que não se pode dizer: “la palabra para nombrar a América, para calificarla en tanto que realidad, no existe todavía” (1996, p. 77). Para o pesquisador, a continuidade do texto, as páginas que o narrador entrega ao longo da paciente lembrança dos anos em que pôde conviver com os indígenas, acabaria por preencher a lacuna, responder à carência da frase inacabada, de “tierra es ésta sin...”, na medida em que poderia ser, também, o primeiro relato legível sobre a região. A hipótese do ensaio é vigorosa, ainda que o impulso imediato seja o de buscar a palavra exata que se cala em plena garganta do capitão. Qual seria o signo imediato da carência da terra que o olhar europeu abarca pela primeira vez?

Antes, foi possível recuperar a adjetivação que a narração de *El entenado* utiliza para dar forma à zona; aqui, no entanto, se trata da palavra suprimida, da que não se prolonga ao corpo do texto. Páginas adiante, o relato nos contará a maneira com que os navegadores espanhóis regressam àquela parte do continente, com o resgate do enteado e o posterior e trágico massacre. As flechas do primeiro encontro, ainda que possam ter encontrado a garganta de novos soldados, acabariam suprimidas por outras armas. No novo encontro, incomparavelmente mais sangrento que o primeiro, a palavra europeia se completa, e acaba por estender-se como palavra única, palavra arbitrária, para o sul do continente. Os vestígios desta tensão, da palavra que falta e da que sobra, aparecem também em outras ocorrências da ficção de Juan José Saer, como será visto a seguir.

A presença de *El entenado* na série de publicações da ficção do autor, em 1983, parece

responder a certos questionamentos, dos quais se elevam dois deles: o que contar depois de duas décadas de escrita de ficção, tempo em que já havia se assentado uma poética, um espaço e uma série de artifícios e técnicas por parte do autor? E, paralelamente a esta, outra pergunta, sem dúvida mais importante para o sistema de Saer: como voltar a narrar depois de escrever e publicar, na década anterior, *El limonero real* e *La mayor*, e ainda, três anos antes, *Nadie nada nunca*?¹⁴ Em suma: o que voltar a dizer e, ainda, como voltar a dizer?

Parte importante da crítica da obra de Saer coincide que os anos 1970 marcam, na série do autor, o período em que os textos se encaminham para a experimentação formal, para a radicalização do trabalho com a linguagem e de novas possibilidades para o tratamento do tempo na ficção, artifícios que, em certos casos, como em *El limonero real*, parece ameaçar a própria continuidade, e mesmo a legibilidade, do relato. Em *La mayor*, o volume de contos e argumentos que Saer publica em 1976 e que será abordado neste estudo, por outro lado, há momentos em que o enredo parece uma variável menos decisiva e inclusive secundária da ficção ali levada a cabo, mesmo que, quanto a esse jogo de forças no interior da obra, não haverá movimento sem oscilações ou retornos. Ainda assim, é plausível aceitar, não sem ressalvas, que os anos 1980 serão, para Saer, um tempo em que as aberturas para o *legível* e o *argumento* do texto retornam a sua ficção – o que não afasta as noções problemáticas relativas ao acesso, à interpretação e à constatação de que existem elementos comuns à escritura de toda uma década, ainda mais no caso de uma obra plural, dinâmica e pouco afeita a considerações generalizantes como a de Saer.

É na tensão desse contexto, de um determinado instante no interior de uma intrincada série literária, que se infiltra a aparição de *El entonado*¹⁵. Daniel Balderston, no já mencionado texto que serve como prólogo possível ao romance, escreve que “*El entonado*, escrita entre 1979 y 1982 y publicada en 1983, es una de las excepciones notables (otras son las novelas *La ocasión* y *Las nubes* aunque ambas tiene relaciones tangenciales con el elenco estable de personajes saerianos)” (2011, p. 135) na obra de Saer. Os dois tempos apontados

¹⁴ Passa-se, no interior da série de textos de Juan José Saer, de um romance marcado por um argumento entrecortado e escasso em eventos, como é o caso de *Nadie nada nunca* (1980), para a abundância narrativa de *El entonado* (1983), em um giro no tratamento do material literário que é identificado por María Bermúdez Martínez como “de la imposibilidad de narrar a la afirmación misma, a partir de la verbalización de ese obstáculo, de la narración” (MARTÍNEZ, in SAER, 2010, p. 592). O obstáculo, portanto, não teria sido superado, mas interrogado de outra maneira pela própria ficção.

¹⁵ Deve-se ter em conta, para pensar a irrupção de *El entonado* no projeto do autor, e a relação de diferença e repetição que o romance instaura em relação a textos anteriores, estudos como os de Florencia Garramuño (“Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración, en *El entonado* y *Glosa*”). Garramuño lê em *El entonado* uma manifestação do retorno do texto de ficção ao sujeito e à experiência (ainda que seja um gesto marcado pela precariedade e pela prévia inviabilidade do retorno por inteiro) e localiza esse impulso em uma série de romances publicados no período, textos que aparecem como uma resposta crítica a algumas das aporias que marcariam a arte moderna e o texto literário dos anos anteriores (GARRAMUÑO, in SAER, 2010).

por Balderston no fragmento acima não são para nada casuais, ao menos na história argentina: o período que se estende de 1979 a 1983, tempo em que se desenvolve a produção do romance e a sua posterior publicação, equivale ao dos anos finais da ditadura militar argentina, momento histórico que, com maior ou menor nitidez, será trabalhado em alguns dos textos do autor (como é o caso de *Nadie nada nunca*, o romance imediatamente anterior), ainda que não seja o caso, ao menos não para uma leitura imediata, do que se encontra em *El entenado*¹⁶.

Quando Julio Premat, no texto “El eslabón perdido”, escreve sobre como a irrupção do romance produziu a já mencionada “comoção” na crítica direcionada ao trabalho do autor, o faz justamente pelo caráter da diferença que se observa nas variáveis mais explícitas da obra: “si la obra de Saer se definía por una uniformidade casi completa del marco espacial pero también temporal (...), percibimos la conmoción que *El entenado* produce” (1996, p. 76). “Del relato imposible pasamos al tema más novelesco que existe, las memorias de aventuras; de la meticulosidad temporal y de la exposición de lo instantáneo, a un pasado fabuloso, de los interrogantes sobre el cotidiano, a una construcción casi mitológica” (1996, p. 76), prossegue, no mesmo texto, Premat.

No entanto, várias das condições acima descritas serão questionadas e inclusive desmontadas por Premat. Não há, em Saer, e isso se estende a *El entenado*, afirmação sem fissura, e o romance de 1983 é pródigo, como já se viu, em oferecer falsas certezas ao leitor. Há, entretanto, ao menos duas ocorrências no *corpus* do escritor que oferecem relações de antecedência ou continuidade direta para *El entenado*, o que outra vez reafirma a existência de um “intertexto infinito” a entrelaçar os textos assinados por Saer, em um trânsito de sentidos múltiplos. Ambos foram já mencionados, de passagem, nos textos críticos aqui trabalhados: trata-se de “Paramnesia”, conto que integra o volume *Unidad de lugar*, de 1967, e de *Glosa*, romance de 1986, publicação imediatamente posterior a *El entenado*.

“Paramnesia” pode ser descrito em primeiro lugar como uma das “dobras” possíveis do texto de *El entenado*, como uma das chances de desenvolvimento narrativo caso a narração e os acontecimentos optassem por outros caminhos temáticos e formais. Tal como o romance aqui abordado, o conto de *Unidad de lugar* narra as consequências do desterro de viajantes espanhóis, à época da conquista, no continente americano. Mas, se no texto de 1983, o que se

¹⁶ Ainda que o romance não estenda uma ponte visível, nos primeiros níveis da leitura, para uma crítica do momento histórico vivido pela Argentina (como sim é possível ler em *Nadie nada nunca*), há aproximações e leituras possíveis também no caso de *El entenado*. Escreve María Bermúdez Martínez ao recuperar a recepção do texto de Saer na revista *Punto de Vista*, desde a leitura de Gramuglio: “María Teresa Gramuglio veía en *El entenado* la “formulación patética del exilio más hondo, aquél que vuelve imposible todo retorno”, un elemento de análisis que remite, sin obviar su significación global, a un momento histórico preciso que se corresponde con el presente de represión, censura y exilio de la dictadura” (MARTÍNEZ, in SAER, 2010, p. 593).

narra é o fracasso de uma primeira expedição (da qual o enteado é resgatado com vida pelos índios colastiné e regressa à Europa para poder contar o que viveu em território americano) e o massacre que os espanhóis posteriormente impõem aos indígenas, dez anos depois, quando da chegada dos seguintes navios, o conto de 1967 por sua vez expõe um fragmento possível destes mesmos encontros e enfrentamentos. Em “Paramnesia”, o que vemos é a destruição de um forte espanhol erguido na América do Sul e a deterioração física e mental de três dos exploradores estrangeiros.

Como nas primeiras páginas de *El enteado*, em “Paramnesia” há um personagem intitulado como “capitão”, e que no conto assume o protagonismo do relato. O espaço que se espalha ao seu redor é, antes que território conquistado, um espaço de perdas e destruição: o forte foi atacado e incendiado pelos indígenas, há dezenas de cadáveres espalhados pelo chão e, entre os três sobreviventes (um frade agonizante e sedento, um soldado velho e decrepito, além do próprio oficial), não há nenhum que pareça encontrar a lucidez ou os meios necessários para um caminho de saída dos escombros e da loucura. “Paramnesia” pode ser lido sob o signo do delírio e a precariedade que a realidade assume para aqueles sobreviventes; chamado de “real” pelo narrador e pelo capitão, o forte está parcialmente destruído. O mesmo termo tem lugar na epígrafe do relato, atribuída a Quevedo: “no se ve cosa en el sol que no sea real” (SAER, 2014, p. 229).

Para a Real Academia Española, “paramnesia” significa “alteración de la memoria por la que el sujeto cree recordar situaciones que no han ocurrido o modifica algunas circunstancias de aquellas que se han producido”¹⁷. No conto, para além de vagar entre a paisagem desolada e escutar os dois companheiros de expedição (aos quais exige, reiteradamente, que contem de onde vieram, anedotas do rei e relatos sobre a vida na Espanha), o capitão trata, sem sucesso, de recordar. Caminha entre o forte, a areia marcada pela sola das botas militares e a praia amarela, se desloca até um pequeno bosque, observa, ao longe, o teto incendiado das construções espanholas, e ao final não logra estabelecer a recordação. “El recuerdo llegó enseguida (...) pero de nuevo, como la primera vez, venía solo, sin lo que recordaba, como se existiese nada más que la posibilidad del recuerdo y después ninguna cosa real a que aplicarlo” (SAER, 2014, p. 241).

Também quanto às chances de recordação e memória, “Paramnesia” aparece como o avesso possível de *El enteado*. Enquanto ao enteado lhe é dada a possibilidade de acessar a escrita e, décadas depois dos acontecimentos e da experiência, lembrar e narrar, para o capitão

¹⁷ Disponível em: <https://dle.rae.es/?id=RrnaznA>. Acesso em março de 2019.

do conto a lembrança por sua vez é oca, e não se estende para além da incipiente fagulha ou suporte da recordação sem significado. Tampouco haverá aberturas narrativas para o futuro ao capitão de “Paramnesia” – que poderia muito bem ser o mesmo de *El entonado*, habitando agora outra dobra do tempo e um espaço similar, igualmente americano. As intenções da conquista fracassaram, o forte foi atacado, as casas, queimadas, os companheiros, assassinados; as visões da Espanha natal obedecem ao relato entrecortado de dois homens moribundos, que pouco a pouco desvanecem; se a lembrança pura e simples aparece como única possibilidade de libertação do presente que se aniquila, tampouco ela prospera em meios aos escombros deste espaço arruinado.

Já em *Glosa*, romance de 1986, o vínculo intertextual relativo ao que se conta em *El entonado* é mais direto, o que é facilitado, quem sabe, pela proximidade temporal imediata entre a produção das duas obras. Sobre *Glosa*, este trabalho irá se debruçar nos próximos capítulos. Aqui, entretanto, interessa em especial um fragmento específico da segunda parte do romance, denominada “Las siete cuabras siguientes”, em que são recuperadas algumas ocasiões e especulações relativas ao personagem Washington Noriega. Membro do “elenco estável” do conjunto de Saer e figura da ficção que é associada frequentemente pela crítica ao escritor argentino Juan L. Ortiz¹⁸, autor de, entre outros volumes, *El álamo y el viento* e *El aire conmovido*, Washington, no espaço da ficção, também se desempenha como poeta e ensaísta.

A presença de Washington em *Glosa* (presença que também se assume como ausência, visto que o personagem é sempre evocado, mas nunca visto na caminhada que levam adiante Ángel Leto e o Matemático, os dois protagonistas, pela zona urbana de Santa Fe) é central para o desenvolvimento do romance. Ao longo de toda a caminhada são reconstituídos, a partir de relatos de terceiros e lembranças por vezes difusas, os acontecimentos que tiveram lugar no aniversário de Noriega, ocorrido dias antes, em Colastiné.

Em determinado momento da narrativa, uma frase atribuída a Washington Noriega faz com que as atividades do último verão por parte do poeta e ensaísta, até então ignoradas, se lancem ao corpo do texto. Conta o narrador que “el verano anterior, Washington se ocupaba de sus cuatro conferencias – Lugar, Linaje, Lengua, Lógica – sobre los indios Colastiné, de las que, por el momento, nadie conoce más que los títulos” (SAER, 1995, p. 108), trabalho

¹⁸ Juan L. Ortiz (1886-1978), nascido na província de Entre Ríos, integra o cânone dos autores lidos e admirados por Juan José Saer, que sobre o poeta entrerriano escreveu textos e dedicou outros. Em coluna publicada na *Folha de São Paulo* em 25 de janeiro de 2004 e dedicada à obra poética de Ortiz, Saer escreveu: “Em 2 de setembro de 1978, na cidade de Paraná, morria aos 82 anos Juan L. Ortiz, o mais importante poeta argentino do século 20”.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2501200411.htm>. Acesso em março de 2019.

que ocorria sempre à noite, já que as agruras do verão santafesino impediam a escrita e o pensamento diurnos. Mais adiante, o narrador apontará que um dos textos de referência para a pesquisa de Noriega é um certo livro chamado *Relación de abandonado*: “Washington, con una jarra de agua fría y un plato de ciruelas, se ha instalado en su estudio para leer (...) una edición facsimilar de *Relación de abandonado*, del padre Quesada, que Marcos Rosemberg le ha traído de Madrid” (1995, p. 109). Marcos Rosemberg é outro dos personagens do “elenco estável” da obra; havia comparecido ao aniversário de Washington e no trecho acima é novamente evocado. Já *Relación de abandonado* é um título reiterativo no conjunto de Saer e remonta ao romance imediatamente anterior.

Elemento da ficção construída em *El entenado*, o livro atribuído ao padre Quesada (outra das figuras que desempenham, de modo transitório, a função paterna, sempre escorregadia para o enteado) é mencionado quando da narração do retorno do protagonista à Europa. Acolhido em um convento, o entenado se aproxima de Quesada, responsável por lhe ensinar línguas, disciplinas e a técnica da escrita, e que se interessa particularmente pelas experiências do personagem junto aos colastiné. A publicação de *Relación de abandonado* aparece como a consequência das inúmeras conversas entre Quesada e o protagonista sobre a observação e a vivência na tribo: “con los datos que fue recogiendo, el padre escribió un tratado muy breve, al que llamó *Relación de abanadonado* y en el que contaba nuestros diálogos” (SAER, 2015, p. 145), pode-se ler em *El entenado*.

Na sequência, o narrador esclarece que “en esa época, yo estaba todavía aturdido por los acontecimientos (...) y mi respeto por el padre era tan grande que, intimado, no me atrevía a hablarle de tantas cosas esenciales que no evocaban sus preguntas” (2015, p. 145). Podemos supor que o que é suprimido, por constrangimento ou discricção, no relato que formará *Relación de abandonado*, aparece, ainda que atravessado pelas leis pouco exatas da memória, na narração contínua do enteado. Em “Del recuerdo a la voz”, Daniel Balderston aponta a relação de parentesco entre as duas novelas publicadas na década de 1980: “en *Glosa* se sugiere que uno de los personajes de la zona, el poeta Washington Noriega (...), prepara unas conferencias sobre el Padre Quesada y los indios colastinés, y puede ser que esta novela sea el texto que preparó. Si es así, el narrador se borra (...)” (2011, p. 135). Que a ficcionalização da autoria e da narração de *El entenado* esteja contida em *Glosa* é uma das hipóteses mais potentes da relação entre as obras, ainda que não haja, no texto, indícios que poderiam afirmar de modo concreto tal natureza do vínculo.

De todo modo, os dois exemplos aqui mencionados (o de “Paramnesia” e o de *Glosa*) tornam a problematizar o suposto caráter avulso e a condição da diferença de *El entenado* no

sistema da ficção de Saer. E talvez o motivo mais forte desta contestação esteja presente na essência do próprio conjunto: é possível que não exista espaço, nos prolongamentos do labirinto saeriano, para uma obra inteiramente avulsa, já que os fios lançados a cada texto acabam por encontrar, inexoravelmente, o rastro de um segundo, que alimentará a leitura de um terceiro, até a formação de novas e até então inéditas relações de leitura.

Cadeia erguida pelo intertexto infinito (acontecimento registrado, entre outros, pelo prazer do texto de Barthes e pelos precursores organizados por Borges), rede de antecedências e contiguidades, a ficção de Juan José Saer coloca em dúvida, em seu movimento, as noções fundamentais de origem e dependência. Como vimos, *El entenado* não funda exatamente a *zona saeriana*, pois a zona já existia, e os colastiné aparecem como os seus primeiros habitantes. A duplicação de algumas daquelas figuras, entretanto, remonta a um texto de 1967, parte integrante de *Unidad de lugar*; mas, para levarmos a um segundo patamar de leitura será preciso avançar a *Glosa* para estabelecer o nexos entre a narração localizada no século XVI e a contemporaneidade do elenco saeriano. Em Saer, o que ocorre é que não há possibilidade de pensar as arestas do espaço narrativo sem a vigência do intertexto interno da obra a movê-las, de um lado a outro, incessantemente.

2.2 Cercar o espaço. Cartas e fronteiras em *La ocasión*

Em “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer”, ensaio publicado em 1983 e hoje célebre no contexto da crítica sobre o autor, Mirta Stern escreveu que “la escritura de Saer se construye como un ejercicio de reflexión permanente sobre la literatura, de tal modo que el discurso de esta última - vehiculizado siempre por un claro intertexto - se convierte (...) en un objeto central de representación” (1983, p. 967). Para representar a realidade (palavra sempre problemática para a ficção do autor, é certo), Saer acabaria por representar, ao lado dela, ou quem sabe mesmo antes, em um primeiro plano, a própria literatura.

O texto-chave para a abordagem de Stern sobre o problema da representação da literatura e o intertexto na produção do autor é *Cicatrices*, de 1969, o primeiro romance que Saer publica fora da Argentina, já nos seus primeiros anos na França. No entanto, a autora retrocede a dois anos antes para indicar o volume de contos *Unidad de lugar* como o instante na trajetória do escritor em que “la escritura de Saer aparece cada vez más comprometida en un permanente ensayo de reflexión sobre su propio instrumento y sobre el sentido mismo del acto narrativo” (1983, p. 967).

A reflexão sobre o próprio instrumento e os artifícios da intertextualidade, entretanto, não se limitam aos dois livros em questão; serão, a partir do final dos anos 1960, ou quem sabe desde os primeiros textos, se lemos ali os embriões das entregas por vir, mecanismos constantes para levar adiante a construção da obra, parte indissociável do conjunto de elementos, modos de narrar e técnicas que acabam por tecer o todo da ficção de Saer.

Quanto a *Cicatrices*, o estudo da intertextualidade no romance é mesmo potente: texto construído a partir de quatro narradores distintos, que levam adiante não só diferentes vozes narrativas como oferecem quatro possibilidades de representar a realidade, tratando de, na continuidade do gesto, representar a literatura. As narrações do jovem jornalista Ángel Leto, do advogado e jogador compulsivo Sergio Escalante, do juiz López Garay e do sindicalista Luis Fiore (para quem as linhas de força do romance convergem, ao final) tratarão de orbitar, entre aproximações e fugas, sobre um mesmo acontecimento, enquanto que estarão às voltas com as práticas da leitura e da escrita, com as quais se relacionam de maneira heterogênea e por vezes divergente.

Ángel Leto, personagem jovem e ainda em formação, lê com urgência e velocidade textos de William Faulkner, de Thomas Mann, de Raymond Chandler; Escalante, o mais recluso dos quatro narradores, escreve, trancado em sua casa e com problemas financeiros,

um conjunto de ensaios a que dará o título geral de “Momentos fundamentales del realismo moderno”, nos quais relaciona os discursos das histórias em quadrinhos da sua época com a crítica da alta cultura; López Garay, por sua vez, leva adiante o processo ensimesmado de tradução de *O retrato de Dorian Grey*, de Oscar Wilde, romance sobre o qual sabemos que, pelo que nos conta o narrador, já foi traduzido para a língua espanhola e cuja versão Escalante sequer pensa em apresentar para alguma editora; por fim, ainda que o operário Luis Fiore esteja, no texto, em uma condição mais distante das possibilidades de leitura, escrita ou tradução, acabará por funcionar como uma espécie de ponto de contato entre as tensões anteriores e como objeto de atração das histórias narradas.

Para além de *Cicatrices*, são fartas na obra de Juan José Saer as ocorrências de personagens-leitores e mesmo de tradutores e escritores. Em *Nadie nada nunca*, romance de 1980, recolhido na casa de Rincón, o protagonista Gato Garay estará ocupado com a leitura dos livros que os amigos o alcançam (como é o caso do volume de Sade que seu irmão Pichón Garay o envia desde Paris). Em *Glosa*, como já se abordou neste trabalho, o narrador comenta as conferências que Washington Noriega prepararia sobre os índios colastiné e toma como base, entre outros textos, o livro *Relación de abandonado*, do padre Quesada, texto de existência e autoria ficcionais; há, ainda, em *Lo imborrable*, romance de 1992, o detalhado catálogo da editora que busca os serviços de Carlos Tomatis, assim como contos em que se forma um poema ou um fragmento de prosa (“Fresco de mano”, “Sombras sobre vidrio esmerilado”, ambos de *Unidad de lugar*; entre outros), em que personagens leem para seus interlocutores determinado excerto em voz alta, entre outras práticas da leitura e da escrita, que não se esgotam aqui. Trata-se de uma obra que se forma com personagens leitores e escritores, desde os primeiros contos até o trabalho incompleto de *La grande*, em 2005.

Também será assim em *La ocasión*, de 1988, romance publicado anos depois do referido texto de Mirta Stern, ainda que aqui as questões da representação da literatura, do ato da escritura e da intertextualidade recebam um tratamento específico, sobre o qual vale a pena se deter. Neste instante do capítulo, portanto, será preciso observar, em um primeiro momento, como se dá a prática da intertextualidade na narração de *La ocasión*, dinâmica que se apropriará do recurso da correspondência e do diálogo indireto entre os personagens para precipitar ou diferir alguns dos acontecimentos do romance; por outro lado, em seguida será a vez de observar como, também em *La ocasión*, se modifica e se adensa o processo da construção do espaço narrativo no território da *zona*, já em outro tempo (no caso, meados do século XIX) e a partir de novos recursos narrativos, que se relacionarão criticamente com a história argentina do período e a representação de um lugar literariamente saturado (*la pampa*)

de discursos e heranças culturais de toda ordem.

Estamos em algum instante da segunda metade do século XIX, por volta de 1870, quem sabe anos antes, pelo que as indicações pouco precisas do narrador parecem querer informar¹⁹, mesmo que o enredo de *La ocasión* seja levado, também, para pouco antes e pouco depois. O certo é que, logo nas primeiras páginas, no plano que podemos chamar de o tempo presente do romance, o narrador dá conta das intenções do protagonista Bianco na região (a cidade de Santa Fe e suas proximidades, outra vez) quando descreve o pequeno rancho que o personagem mandou construir no campo, a quilômetros do centro da cidade: “le ha pedido con insistencia la construcción más sencilla, la más austera, capaz de contener apenas un catre, un banco, una mesita, un farol, una fiambarrera, lo estrictamente necesario para subsistir algunos días de tanto en tanto lejos de la ciudad” (SAER, 1997, p. 10). E, na continuação, pode-se ler que o recolhimento tem como objetivo se dedicar por inteiro “al pensamiento con el fin de refutar, de una vez por todas, a la camarilla positivista que, de algún modo, seis años antes, lo ha forzado a abandonar Europa” (1997, p. 11).

Bianco se instala no campo, em plena planície santafesina, para encontrar as condições ideais do pensamento: a solidão e o tempo para se pensar, ler e quem sabe redigir as linhas da sua refutação. Ao longo de toda a narrativa, dividida geometricamente em cinco partes, acompanharemos a relação de Bianco com a sua possível refutação. Chegará para escrevê-la, buscará os meios mais adequados para a escrita, mas com a passagem do tempo, ainda que não de modo definitivo, verá como suas intenções escorrem, se perdem entre o turbilhão de acontecimentos, estranhamentos e dúvidas com que esta nova região, este espaço desconhecido e aparentemente incontrolável, o atinge. Saberemos que Bianco mandará construir o rancho para produzir sua resposta; que acumula alguns poucos livros e que os transporta do rancho no campo para a casa na cidade, e também ao revés; que organiza seus materiais em sua escrivaninha, e que de quando em quando lê algum dos papéis; mas não saberemos, entretanto, que tenha escrito alguma linha da refutação que, como se disse, perderá força no espaço da zona.

Caso seja verdadeiro que Bianco não escreve a refutação aos positivistas europeus, os

¹⁹ De “Mujer, gaucho malo, caballos”, de Alan Pauls, sobre *La ocasión*: “una novela que – raro en Saer – esquiva el tiempo que le es contemporáneo y retrocede hasta bien entrado el siglo XIX, el de la gran novela realista europea pero también el de la conquista del desierto, el *Martín Fierro*, la llegada de los primeros tensores de alambre, la epidemia de fiebre amarilla de 1872 (...)” (PAULS, 2011, p. 168).

mesmos que o humilharam após uma apresentação dos seus possíveis dons num teatro de Paris, Bianco tratará de escrever em outro formato, e com diferente intenção. Ele redigirá, ao longo do romance, numerosas cartas para o amigo e sócio Garay López, ao mesmo tempo que receberá e lerá as suas respostas e proposições, em uma correspondência que cresce ao passo que se assenta a amizade – e que irá murchar quando a dúvida, após o episódio que se relaciona com o título do romance, se coloca entre os dois amigos. Em *La ocasión*, a representação do ato da escritura e a proximidade com a figuração da autoria ocorrerão por meio da correspondência, em distintos momentos do texto. Atentar para essa troca, para as cartas que vão de Santa Fe a Buenos Aires, onde vive Garay Lopez, e as que chegam pelo caminho inverso, da Capital ao interior, permite que se trilhe novos caminhos de interpretação e leitura para o romance.

É na segunda parte do texto que a troca de correspondências entre Bianco e Garay López terá início; esse é também o momento do romance em que a amizade entre o ocultista europeu e o descendente de fundadores da região (a família Garay, disseminada ao longo da ficção do autor) é narrada. Garay López recebe Bianco em Buenos Aires, quando da chegada do primeiro à zona, e a relação tem início sob a condição de uma dependência. A longa viagem de barco trouxe a Bianco problemas em um de seus dedos, e o médico Garay López é o responsável por atendê-lo e curá-lo. A partir daquele momento, o intercâmbio será outro: troca de longas conversações, de histórias e conselhos sobre o que o europeu encontrará na zona, de passeios pela margem do rio, ainda em Buenos Aires. Garay López entregará a Bianco uma carta de recomendação, para que este a mostre aos seus familiares que residem em Santa Fe; será a forma mais amistosa de anunciar sua chegada, e a intenção de tratar com a pecuária, ao menos de início, nas imediações do lugar.

Na nova cidade, depois dos meses de verão em que permanece descobrindo Buenos Aires, a conselho de Garay López, Bianco escreverá a primeira carta. Dirá que mesmo o outono é estranhamente quente, que encontrou um bom quarto na pousada do Espanhol e que ainda não adentrou as suas terras ou estabeleceu os primeiros contatos: “Todavía no he ido a conocer a mis tierras, ni me he permitido visitar a su familia, donde estoy seguro que seré bien recibido, por una parte al menos, gracias a su amable carta de presentación. Estoy dándome mi tiempo” (1997, p. 91). Na sequência da mesma carta, contará o que espera do lugar e a expectativa de logo se integrar a ele: “Reconozco que no me esperan muchas diversiones, pero por ahora sólo me preocupa empaparme del lugar que, sin duda, será mi centro de operaciones en los próximos años” (1997, p. 91).

“Empaparme del lugar”, escreve Bianco, e será justamente isso o que irá fazer na

sequência dos acontecimentos narrados em *La ocasión*. Graças ao anseio de conhecer a fundo a região, de entender os limites precisos dos seus campos, os que o pertencem por meio dos títulos que recebeu em troca de trazer imigrantes europeus ao país, Bianco empreenderá longa viagem pelo interior da província. Conhecerá a intempérie, os consecutivos dias de chuva ou tormenta, visitará as *pulperías*, amansará os cavalos recém-comprados e parecerá, para os olhos dos nativos, sem dúvidas, um estrangeiro, mas alguém que já conhece os espaços do campo e que se esforça, com nitidez e discrição, para se confundir talentosamente com o novo lugar. Enquanto Bianco cavalga pela planície por semanas a fio, as cartas de Garay López se acumulam na pousada do Espanhol. A correspondência entre os dois se silencia momentaneamente, o que não deixa de produzir estranhamentos no interlocutor que, por aquele instante se limita a aguardar.

Garay López reserva para as duas primeiras cartas o exercício do humor e certa preocupação tergiversada, mas, na terceira missiva, que se sobrepõe na espera às duas anteriores, deixa transparecer a dúvida com a situação de Bianco. “Lo creo lo bastante prudente para no cometer errores fatales, pero estas tierras salvajes pueden tomarlo desprevenido con asperezas insospechadas” (1997, p. 101), escreve Garay López, que afirma perceber em Bianco, atrás do “busto sereno del pensador, la sombra del aventurero” (1997, p. 101). Mas Bianco ao final retorna, incólume, da incursão à planície, e com sua volta também o intercâmbio de páginas com o amigo será retomado de maneira imediata.

“Con la pluma en la mano, en el aire, la hoja blanca sobre la mesa, Bianco se queda inmóvil, pensativo, antes de decidir las palabras con que comenzará su respuesta, y después de unos momentos de indecisión, moja por fin la pluma en el tintero” (1997, p. 101), pode-se ler. Não sabemos se Bianco chega a preparar algum esboço da sua refutação aos positivistas; no romance, a representação da escritura e do jogo de cena da autoria se dá, marcado pela contingência, apenas na correspondência algo errática entre os dois amigos.

Na carta que a descrição anterior antecipa, Bianco afirma a Garay López que a partir daquele momento, sim, pode visitar os seus familiares e iniciar a nova interlocução com os Garay. Algo ocorreu nas semanas em que esteve ausente dos ainda precários vínculos da cidade: “Ahora que tengo la impresión de ser ya un hombre de la zona, puedo permitirme hacerles una visita totalmente desinteresada” (1997, p. 101), escreve. A impressão de ter se tornado um homem da zona, ainda que recém-chegado, será uma afirmação problemática, como se poderá ver nas páginas seguintes, nos acontecimentos que se precipitam no texto. O estranhamento do novo lugar, seja nas relações que estabelece na cidade como nas dificuldades que têm espaço no campo e nos arrabaldes, estará todo o tempo presente, e

Bianco não se moverá com a liberdade ou o pragmatismo que antevê, esperançoso e otimista, quando da troca das primeiras impressões sobre o lugar.

Bianco e Garay López se encontram, nos primeiros tempos, de forma esporádica, quando das viagens do médico à cidade. A amizade se sustenta e se atualiza a partir das cartas, e é uma nova missiva de Bianco que acaba por encerrar, não por acaso, a segunda parte do romance. Estamos, aqui, no ápice do desenvolvimento material do personagem, que relata ao amigo o sucesso com a pecuária e a intenção de avançar para novas possibilidades de produção, como a indústria e mesmo a importação. Contará, também, que acaba de iniciar a construção de uma casa, adaptada aos modelos locais, e não ao que havia visto como a moda de Buenos Aires, conforme havia pensado em um primeiro momento. E ainda encontra espaço para uma proposta e uma revelação: pensa em cercar os campos com arame para dar início a um processo de “civilização” do lugar e anuncia que irá se encontrar com Gina, a mulher diante da qual a narrativa tratará, a partir daí, de orbitar.

“En Europa, yo lo sé, están rodeando los campos con hilo de hierro, para distinguir bien las propiedades, contener el ganado y contentar a ganaderos y a agricultores. Algún día tal vez podamos ver a estos campos un poco más civilizados” (1997, p. 112), escreve Bianco sobre o desejo de importar arame da Europa para delimitar as fronteiras da propriedade privada e modernizar a produção rural da *zona*. Quanto à revelação, dirá na mesma carta, a que força a suspensão parcial do relato, que “he conocido a una personita, hija de inmigrantes italianos, pero nacida aquí en su ciudad (...). Cuando la conozca, verá que no le exagero si le digo que es de una gran belleza” (1997, p. 112), e assim se chega à parte final do documento.

A intenção de modificar os processos produtivos da zona e a construção da relação com Gina acabarão por se fixar como os dois eixos decisivos para o desenvolvimento do texto. Ao mesmo tempo, também essas serão condições irrevogáveis para o estreitamento da amizade com Garay López que, afinal, se torna sócio de Bianco na empreitada de importação de arame e, por outro lado, desde que se encontra pela primeira vez com Gina, na lua de mel de Bianco em Buenos Aires, acaba por infiltrar (ou ser o objeto da infiltração) a ambiguidade na trama.

A frequência da correspondência entre Bianco e Garay López, no entanto, em fluxo oposto, diminui, quase cessa, e só retorna ao corpo do texto ao final, quando a tensão entre Bianco e Gina se transforma no delírio ingovernável que assola o protagonista, e que o afasta quem sabe em definitivo da possibilidade de escrever a ansiada refutação. Se, até aqui, as cartas levam adiante a representação do ato de escritura para Bianco, que paradoxalmente adia sempre mais e mais a escrita da sua tese (o objetivo inicial da prática), e trazem à luz as linhas

centrais da narrativa, ao final será também através das missivas que o protagonista buscará forçar a resolução da ambiguidade, ainda que não obtenha dessa forma o resultado desejado. Isso porque, em *La ocasión*, o acesso à resposta ou à verdade dos acontecimentos será sempre um acesso precário, uma busca incessante daquele que cerca sem poder tocar o desejado objeto²⁰.

Temporalmente, se reorganizamos a narrativa de *La ocasión* em uma possível ordenação linear, há, entre a correspondência dos dois amigos, um episódio (uma ocasião, portanto) que funciona como o centro magnético do romance. Está ainda na primeira das cinco partes da narrativa. Bianco, depois de uma tarde de meditação no rancho que havia erguido no campo, decide encilhar dois cavalos e percorrer os quilômetros que o separam da cidade, para, quem sabe ao entardecer, se tudo saísse bem, já estar com Gina na casa construída meses antes, e mencionada numa das cartas. A chuva o atravessa no caminho, a viagem se alonga um tanto mais e, quando chega em Santa Fe, a cidade nunca nomeada na obra do autor, já é noite escura: “Pero con la noche llegan también, escasas en las afueras, dejando pasar al exterior por las ventanas las luces de los faroles, las primeras casas de la ciudad” (1997, p. 39).

O que Bianco encontra não só desestabiliza a expectativa do retorno à casa como infiltra e contagia a dúvida na estrutura do romance. A que segue é, talvez, a mais conhecida passagem de *La ocasión*, o instante da possível revelação que, ao menos em um dos níveis de leitura, justifica o título do romance e que carrega a narrativa para o âmbito da dúvida, da desconfiança, da especulação infinita²¹. Lê-se, quase ao final da primeira das cinco partes:

Sentada en en sillón, el cuello apoyado en el respaldo, la cabeza echada un poco hacia atrás, las piernas estiradas y los talones apoyados en otro sillón, los zapatos de raso verde caídos en desorden en el suelo, Gina, con los ojos entrecerrados y una expresión de placer intenso y, le parece a Bianco, un poco equívoco, le está dando una profunda chupada a un grueso cigarro que sostiene entre el índice y el medio de la mano derecha. En otro sillón, con una copa de cognac en la mano, inclinado un poco hacia ella, Garay López le está hablando con una sonrisa malévol, y Bianco no puede precisar si la expresión de placer de Gina viene del cigarro o de las palabras de Garay López que, a pesar de sus ojos entrecerrados, parece escuchar con atención soñadora (SAER, 1997, p. 39).

²⁰ A incessante busca por respostas será infrutífera em *La ocasión*, que preserva até o desfecho as suas densas zonas de sombra. A origem de Bianco, o vínculo entre Gina e Garay López, o suposto segredo que esconde com ele o médico, a paternidade relativa ao filho de Gina, entre outras pontas da trama, se dilaceram sem fechar.

²¹ No já citado texto crítico, Alan Pauls lê no romance duas *ocasiões*; a primeira, europeia, e que se ramifica em acontecimentos e consequências, seria o episódio em que Bianco é desmascarado em Paris, precipitando a sua viagem para a Argentina; a segunda, a ocasião vista como *negativa*, e que chega ligeiramente a destempo, seria a do encontro ambíguo entre Gina e Garay López, recuperado aqui no trecho citado (PAULS, 2011, p. 163).

A visão de Gina, em atitude ambígua na companhia de Garay López, por parte de Bianco, funciona como uma espécie de *contágio* no texto de Saer. Desde o citado encontro, não haverá possibilidade de escapar do assédio que a rememoração do episódio e seus desdobramentos provocam. Os atos seguintes não serão menos contraditórios: a despedida de Garay López, o ato sexual (na mesma noite da *ocasião*) que possivelmente engendra a maternidade de Gina, o progressivo distanciamento não só entre os dois amigos, mas também entre Bianco e Gina dentro da mesma casa, o enfraquecimento dos poderes do ocultista, que não alcançarão sucesso nem sequer em diminutos exercícios domésticos, a dúvida sobre a quem pertence a paternidade, a deterioração do senso pragmático do protagonista, que acaba por afetar também os seus negócios, etc.

Para enfrentar a crescente desconfiança, que avança sem cessar, Bianco apela para a função da correspondência: pensa que, se escrever para Garay López que Gina está grávida e prestes a ter o filho, o amigo deixará Buenos Aires e chegará à cidade, e assim atestará a sua função no episódio. Como outros dos gestos de *La ocasión*, a viagem do médico Garay López de fato ocorre, mas não necessariamente com a motivação imaginada pelo pensamento de Bianco, tomado pela confusão; o médico chega, sim, à *zona* santafesina, mas justo quando o espaço – e a totalidade dos seus habitantes – parecem desmoronar. Com Garay López também surge a peste (a epidemia de febre amarela que, na história argentina, como se verá nas páginas seguintes, de fato assolou a região à época), e o encontro entre os dois amigos não só não oferece resoluções para o enigma da ocasião e da paternidade como, ao revés, multiplica a dúvida e embaralha as motivações de cada gesto.

Quando do reencontro, e ao observar a gravidez de Gina, Garay López afirma que teria preferido saber da notícia por meio do casal, e não por sua irmã, que havia lhe contado meses antes. Questionado sobre se não teria recebido a última carta, responde Garay López: “Recibí varias cartas tuyas desde el mes de agosto, cher ami, pero eran todas cartas comerciales (...). Únicamente hablaba de alambre, de torniquetes, de llaves inglesas. Ni siquiera de sus dichosos positivistas” (1997, p. 217). Momentos antes, quando a dúvida ainda não havia se inoculado no protagonista e na narrativa, a incursão de Bianco pelo coração do território truncou, por um momento, a correspondência entre os dois sócios. No entanto, aqui a quebra no intercâmbio das missivas se dá por uma carta perdida – imagem que serve à medida para ilustrar o ruído e a manutenção da dúvida na construção do romance.

Enfrentamento poderoso e irônico diante dos paradigmas do romance convencional, o texto de Saer não oferece uma solução objetiva para a ambiguidade; não sabemos se o filho de Gina carrega os cabelos ruivos de Bianco ou a aparência tão argentina de Garay López, pois

não o vemos nascer. A narrativa oferece na verdade um desvio, que neste caso se destina à narração dos começos da epidemia e da desestruturação do espaço narrativo como havíamos visto no desenvolvimento do texto: as famílias que sobrevivem abandonam a cidade em direção ao campo, nas calçadas de Santa Fe se esparramam moribundos sem chance de salvação, um índio tape, de nome Waldo (pequeno e patético profeta do caos), anuncia, em dísticos rimados, previsões para os que se aproximam da sua cabana em busca de revelação, e cobra presentes e alguns pesos em troca da improvisada profecia.

Escreve Mirta Stern no mencionado ensaio sobre a intertextualidade na obra do autor que “en varios de los relatos de Saer, esta presencia coextensiva de otra ficción se postula, directamente, como condición de posibilidad del texto y como motivación del acto de escritura que en él se representa” (1983, p. 979). Ainda que não pertença à categoria da ficção, a correspondência, em *La ocasión*, assume a função deste “segundo texto”, e é partir das missivas que vão de Santa Fe a Buenos Aires, e no sentido oposto, que a narração se estrutura e se adensa. Desde as cartas, move-se a relação entre Bianco e Garay López. A supressão da correspondência torna a relação menos legível, e ao final o protagonista apela para a escritura de uma nova carta para, sem sucesso, resolver o enigma que o atordoa e o leva lentamente ao delírio. A carta possivelmente perdida funciona, aqui, como o objeto que dilacera a condição do protagonista. Bianco não escreve a sua refutação aos positivistas de Paris, ao menos durante o tempo presente da narrativa, o plano oferecido ao leitor; escreve, isso sim, as páginas da contingência, as páginas da viagem e da espera, as que o orientam naqueles anos em que desembarca na *zona* e pretende a seu modo se integrar ao lugar.

Assim como *El entonado*, *La ocasión* pode ser lido como a narração de um desembarque, de uma chegada à *zona*. Três séculos e alguns anos após a manhã em que os navios do enteado aportam à costa da região, o ocultista europeu Bianco descerá, depois de semanas no mar, quilômetros mais ao sul, no porto de Buenos Aires. Como se viu neste trabalho, também em *El entonado* a aproximação ao lugar é gradual: as águas do mar doce antecipam a dos rios situados algo mais ao norte, ainda que, à época, os mapas carecessem da específica precisão. O caso é que, no relato que o autor situa nos primeiros anos da segunda metade do século XIX, a *zona*, paradoxalmente, é a mesma e já é outra: a passagem do tempo altera as estruturas e os processos do lugar e exigem um novo relato, novos mecanismos para levar adiante os intentos da ficção. É nesse contexto, e sob essa distância, que se instala a

narrativa de *La ocasión*, que firmará uma relação particular com essa realidade exterior.

Os três séculos do tempo histórico que separam uma narrativa da outra estabelecem, antes que nada, uma condição distinta para o que se narra em *La ocasión*. Em meados do século XIX, a *zona* já conta com certo passado; não mais a herança do tempo e da filosofia circulares dos colastiné e das demais tribos que, entre nômades e assentadas, habitavam a região, herança que seria rechaçada e atacada pela exigência colonial, mas outra forma do tempo passado. Quando Bianco desembarca no porto de Buenos Aires, em pleno verão, e se aproxima de um médico do hospital local que, por coincidência, mantém laços (familiares e de propriedade) com a mesma região do país para a qual se deslocará, logo terá de escutar do que é feita aquela cidade. Os dois amigos estão no restaurante do hotel portenho em que Bianco se hospeda, e, dos dois, o que mais fala é sem dúvidas Garay López; havia acabado de narrar o que chama de “uma alegoria teatral”, mas logo decide alertar o estrangeiro para as características do seu novo lugar:

Según Garay López, no únicamente su ciudad natal lo ahoga, el caserío chato y disperso en la proximidad del gran río, la ciudad que es como un desierto perdida entre las islas que hierven de serpientes y de caimanes (...); no solamente la ciudad, con las afueras miserables y anónimas en las que el verano terrible reseca los basurales y las carroñas, con los patios de los ricos que son todos parientes entre ellos y que entre ellos son propietarios de casi toda la llanura en la que únicamente tienen que dejar multiplicarse el ganado para multipliar su fortuna (...) (SAER, 1997, p. 72).

Não apenas a cidade, conclui Garay López, mas principalmente a sua própria família, que descende dos fundadores do lugar (em uma passagem posterior do texto, o pai de Garay López dirá a Bianco que os Garay chegaram à *zona* quase ao mesmo tempo em que Colombo). Na mesma digressão, entre raivosa e resignada, o médico dirá que “los registros de propiedad, en la llanura, son imprecisos, y los ganaderos disponen de la tierra como si toda la provincia les perteneciera” (1997, p. 74). Bianco também ouvirá que o governador é o tio de seu interlocutor, que o seu próprio pai poderia ter sido o mandatário, e que agora as terras da família são administradas pelo seu irmão mais novo, Juan, um *gaucho* autoritário que não descarta qualquer artifício para impor suas vontades e anseios à região.

Diante do que ouve, não de todo perplexo, mas respeitoso perante as advertências de Garay López, Bianco dirá que “no parece fácil su tierra” (1997, p. 76), ao passo que o médico responderá que a terra é inocente, “el problema son los que viven en ella” (1997, p. 76). Em uma das cartas (em trecho já resgatado aqui), cabe lembrar que Garay López havia descrito o lugar como uma terra selvagem, de modo que a adjetivação empregada à *zona* (recorrente e vasta em *El entenado* e registrada no estudo anterior) continua, a seu modo, a mover-se pelas

páginas de *La ocasión*. De um lugar que não constava nos mapas das metrópoles europeias e que se confundia, na imaginação livre dos portos, com as Índias, a *zona*, três séculos depois, já tem, mesmo que recente, seu passado europeizado, ali já se enxergam as cidades geométricas, ao gosto colonial, e alguns representantes de sobrenomes ilustres já se apoderaram da administração pública, das terras para a pecuária, de funções bem-remuneradas espelhadas pelo país e, por outro lado, são os mesmos que podem transmitir uma versão desta *zona*, os que podem descrevê-la e mesmo narrar esta *cidade letrada* – tal como Garay López, em seu estilo quem sabe verborrágico na cena ambientada no restaurante do hotel, trata de estender o relato a Bianco.

Bianco não só habitará essa mesma *zona* como respeitará os seus códigos e tratará de impor determinadas mudanças nos processos que encontra em andamento. Buscará alternativas para a pecuária extensiva, como as práticas da agricultura, da importação, da indústria (pretende também fabricar tijolos para erguer novas casas na região); aventará a hipótese de cercar os campos para delimitar a propriedade privada, e para tanto pensa em trazer arames de fábricas europeias e assim disseminar novas marcações de fronteira para a região; construirá a sua casa não no sul da cidade, onde as velhas e tradicionais famílias da província se assentam há décadas, mas no norte quase desabitado, mostrando aos habitantes que há outros modos possíveis de se fazer dinheiro e traçar sua reputação, entre outros gestos significativos para um estrangeiro que é também um recém-chegado.

Em *La dicha de Saturno*, estudo em que Julio Premat desdobra os segmentos de escritura e melancolia na obra de Juan José Saer, também o texto de *La ocasión* será objeto de indagações e interpretações. Com relação ao tratamento do material histórico e da vinculação com a realidade argentina observada no romance, Premat marca algumas diferenças entre o texto de 1988 e *El entonado*: “el espacio-tiempo de *La ocasión* se inscribe, vehementemente, en la historia. No sólo pululan en la novela las referencias temporales, sino que algunas páginas muy conocidas y trascendentes de la historia argentina (...) están puestas en escena” (2002, p. 320). Bianco, o protagonista, como vimos, atravessará alguns desses episódios desde o momento em que desembarca na *zona* e tratará de ser ele mesmo parte desta transformação histórica, ainda que com sucesso relativo.

“También asistimos al inicio de la ola inmigratoria que transformará definitivamente el país, a los conflictos entre lugareños y extranjeros, y a las primicias de una urbanización generalizada”, escreve Premat, que na sequência afirma que “asimismo, constatamos que nuevas clases poderosas surgen, desplazando a las viejas familias patricias, con los cambios consecuentes en la topografía de las ciudades” (2002, p. 321). Quanto aos episódios

marcantes daquele momento do século, e que são transpostos, com maior ou menor relevância, às páginas de *La ocasión*, estão a epidemia de febre amarela (central para o desfecho da narrativa), a menção aos feridos da Guerra do Paraguai e ao Exército Grande argentino, liderado pelo general Justo José de Urquiza. Do mesmo modo, o espaço narrativo que se constrói e reconstrói no texto é um espaço carregado (quase que se pode dizer: saturado) no contexto da literatura argentina e da tradição cultural do país; a planície, *la llanura*, o pampa, geografia de vários dos textos célebres da literatura nacional, é aqui revisitada por Saer desde a ficção de Bianco, Gina e Garay López.

Diante das condições que atravessam o romance, é preciso aqui adensar um questionamento: de que modo *La ocasión* se relaciona com o tempo histórico, com a realidade argentina de então e com o seu espaço narrativo? Já se disse, sobre *El entenado*, que o texto de 1983 se distancia, desde a sua primeira frase, do paradigma do romance histórico, gênero com o qual a ficção de Juan José Saer sempre estabeleceu visível e irônica distância, como provam o deliberado anacronismo e a sutil vigência da paródia ali encontrados. A mesma distância, ainda que formulada com distintos artifícios e com novas intenções, pode ser observada em *La ocasión* que, se encontra a história argentina do século XIX e a tradição que se vincula com a geografia nacional, será para oferecer outro discurso sobre esse lugar, outro tratamento para esse tempo histórico; tempo e discurso que, afinal, sempre estarão subjugados pelo presente da literatura. Sempre se escreve desde o presente, parece querer dizer a ficção de Juan José Saer a cada nova página²².

Afirma Julio Premat que “escribir sobre la pampa supone intervenir en una polémica que ha nacido y envejecido junto con la Nación que se fundó en su supuesta inmensidad” (2002, p. 323). Mas, para Saer, esse mesmo gesto de escritura exigiria outra postura diante do seu objeto, uma postura coerente com as leis do seu sistema narrativo: “los proyectos literarios del escritor se articulan en movimientos pendulares que borran lo dicho, transforman las afirmaciones en paradojas y limitan los hipotéticos recorridos unívocos de las obras” (2002, p. 323). De modo que seria possível dizer, para o caso de *La ocasión*, que escrever sobre o século XIX argentino em sua planície seria também escrever sobre um vazio, construir uma dramatização do espaço narrativo e uma ambiguidade diegética que se estendem do que é narrado no romance para a forma e as condições do próprio texto.

²² Em “Vislumbres críticos: un horizonte de ‘deseo’ y ‘alucinación’”, María Bermúdez Martínez recupera uma passagem da leitura que Sergio Chejfec realiza sobre *La ocasión*, e que ilumina de modo preciso o lugar da história no romance: “las palabras de Sergio Chejfec (referidas a *La ocasión* pero aplicables al conjunto de la obra de Saer) para quien en la ficción saeriana la historia está presente pero en sentido “lateral” y en una dimensión “provincial o pueblerina”, de manera que “los hechos decisivos no llegan desvanecidos sino que adquieren el matriz cotidiano e inmediato de lo peculiar” (MARTÍNEZ, in SAER, 2010, p. 588).

Em *Un desierto para la nación*, uma leitura deleuziana dos múltiplos discursos que acabam por oferecer uma forma possível para a planície argentina, Fermín A. Rodríguez levanta a ideia de uma escritura do vazio:

Dicen que no había, al principio, nada: desierto era ausencia de paisaje, tierra vacía de reflejos y de significaciones que no envía ni devuelve ninguna señal. Como si la tierra tomara de los mapas su falta de relieves y de accidentes, la llanura del Río de la Plata era una *tabula rasa* que estaba ahí, duplicando los blancos de los atlas, haciendo vacío en el vacío, fuera del tiempo, esperando que la historia – que una historia, una crónica, un trabajo de medición o un relato de viaje – se pusiera en marcha (RODRÍGUEZ, 2010, p. 23).

A obra de Saer não é alheia ao estudo de Rodríguez: algumas das peças que armam o instável arcabouço de um deserto argentino são fragmentos do conto “Paramnesia”, de *Unidad de lugar*, excertos de *El entenado*, circunstâncias narradas no romance *Las nubes*. Mas *La ocasión*, embora não conste no *corpus* do livro de Rodríguez, é outro dos textos que se insere neste campo do vazio; nesse caso, um vazio que, geográfica e demograficamente, acaba por ser fissurado e recebe ondas migratórias e que é, textualmente, contemporâneo a alguns dos relatos que oferecem a chance de assentar um discurso e delimitar sentidos onde antes predominavam as lacunas e as páginas em branco. Vazio que se está a meio-escrever, por se ocupar. Antes, foi possível analisar neste trabalho como o mecanismo da intertextualidade e a representação da literatura (da leitura, da escritura, da tradução) funcionam, em Saer, como possibilidade de acesso à realidade; quando lemos *La ocasión*, é possível ir além e dizer que, para representar criticamente essa história, esse tempo, esse lugar, será preciso também representar um vazio.

O mesmo léxico também pode ser encontrado em *La dicha de Saturno*, de Premat. “Dentro de una mutiplicidad de valores, la pampa es también un lugar vacío, símbolo de lo espiritual: un ‘lugar propicio a los pensamientos’ para Bianco, ese enemigo del positivismo que trata de encastrar unas a otras las ideas como ladrillos” (2002, p. 323), pode-se ler. Há uma passagem de *La ocasión* que ilustra de modo preciso a afirmação de Premat. Está na segunda parte do livro, o momento da narrativa em que se adensa a amizade entre Garay López e Bianco, e na qual os dois amigos trocam a maior parte das cartas. Quando Bianco constrói o rancho em meio ao vazio da planície, Garay López dirá: “Su sistema, o lo construye aquí, o no lo construye” (SAER, 1997, p. 110). Ato contínuo, “Bianco lo ve alejarse, también Garay López, primero masa compacta, y después espejismo y ruina en la llanura” (1997, p. 110). O médico voltará a Buenos Aires; a planície então já pode ser o espaço a que se dedica o ocultista estrangeiro.

A solidão dos campos abertos, sem obstáculos ou relevos, sem a presença de casas próximas ou de acidentes naturais, supostamente propícia ao pensamento, não engendrará, entretanto, a escrita do “sistema”, a refutação de Bianco a que Garay López se refere – ainda que, ao final, o texto deixará uma porta aberta para a possível recuperação dos poderes do ocultista e, quem sabe, fora do texto, o recomeço do trabalho de escrita, se ampliarmos sem rigor os desenlaces possíveis. Antes disso, à medida que o estrangeiro adentra o espaço argentino e se integra ao sistema de relações do lugar, seus dons parecem somente se enfraquecer. Ao longo de diversas passagens da narrativa, Bianco e Gina tentarão repetir um mesmo jogo de adivinhação (artifício descrito como simples para Bianco na sua época europeia), que consiste em adivinhar, telepaticamente, a carta que o outro escolheu entre três possibilidades. Instalado na zona, Bianco não acertará nenhuma vez qual carta, entre as que representam as figuras do cacho de uvas, da banana e de uma noz partida ao meio, foi a escolhida por Gina naquele então.

Inserido, por inevitabilidade, na série de textos que dão conta da representação da pampa argentina, *La ocasión* fará deste espaço outro lugar. Julio Premat utiliza a expressão “espacio mental” para a construção do romance e também o chamará de “espacio enigmático donde la materia y el pensamiento desarrollan una batalla diaria” (2002, p. 324). Outras ideias se juntam a essas, como a da dramatização ou reconstrução teatral desse espaço. No começo da cena que encerra a primeira parte da novela (também pinçada por Premat em seu trabalho), quando Bianco decide encilhar dois dos seus cavalos e percorrer, entre o final da tarde e o começo da noite, o caminho que o leva do rancho de adobe à cidade, há uma descrição que parece dar conta, com potência de detalhes, das condições atribuídas a este espaço:

El hombre y el caballo, encastrados en la llovizna, bien nítidos a causa de los destellos húmedos y grises, tienen sin embargo algo de fantasmáticos en el campo liso y vacío y tan idéntico a si mismo en todas sus partes, que a pesar del trote rápido, ellos parecen estar realizando una parodia de cabalgata en el centro exacto de su espacio circular (SAER, 1997, p. 38).

Algo de fantasmático no espaço liso e vazio, paródia de cavalgada, espaço circular, portanto sem começo nem fim; e, no trecho citado anteriormente, a despedida de Garay López produz, na planície, espelhismo e ruína, entre outras expressões. Já para a crítica, há a menção a um espaço mental e a um espaço enigmático, entre outras palavras próximas. As expressões recuperadas podem levar a leitura a dois caminhos, percursos que não se excluem e que permitem uma interpretação simultânea: no primeiro caso, dão pistas de que a representação da planície argentina, aqui, obedece a outros mecanismos e escapa de qualquer intenção

convencionalmente realista; no segundo, mostram como a construção do espaço narrativo é um elemento-chave para entender as vicissitudes do protagonista, visto que, paradoxalmente, será justo neste espaço mental que Bianco, o ocultista que busca a supremacia do pensamento sobre a matéria, perderá as suas forças e flertará, momentaneamente derrotado, com a loucura.

Neste instante da leitura, será importante retomar uma das ambições do protagonista: cercar os campos da província, propor uma espécie de pacto civilizatório com os locais, algo que no tempo presente do romance tampouco ocorrerá. Os campos abertos da planície escapam do controle absoluto de Bianco que, ainda que enriqueça materialmente, visto que acumula cabeças de gado e logra construir ao menos duas casas na cidade, além do rancho nos arredores do traçado urbano, se distancia mais e mais da refutação que ainda pretendia escrever²³.

Da mesma maneira, Bianco fracassa nos artifícios do pensamento, exemplificados nos jogos telepáticos que não encontram, com Gina, os resultados desejados. As ações materiais futuras (investir na indústria, marcar a fronteira das propriedades com arame importado), plano em que se lança com imediato êxito, tampouco acabam por prosperar de todo, já que são atravessadas por um acontecimento que modifica a história da região: a febre amarela, descrita no romance como “a peste”, o separa em definitivo de Garay López, amigo e sócio. Outro acontecimento, desta vez íntimo, termina por desviar os rumos do pragmatismo de Bianco, e será a gravidez de Gina, aliada à dúvida sobre a paternidade da criança que está por nascer (e que não vem ao mundo enquanto se estende o texto).

O cercamento dos campos aparece como a imagem do controle, por parte de Bianco, em mais de um sentido. Por um lado, define com precisão o espaço da propriedade privada e evita a confusão entre pecuaristas e agricultores, entre os campos dos estrangeiros e das famílias *criollas*, de modo que, para o europeu, é uma ferramenta que busca o desenvolvimento da economia rural e o seu manejo. Em outro sentido, o cercamento das terras almeja menos a delimitação que o controle de uma “terra selvagem”, que tende a escapar dos domínios de Bianco. Há, em *Un desierto para la nación*, um fragmento introdutório que poderia se referir sem prejuízos ao que é narrado em *La ocasión*: “Después de haber soñado y proyectado ciudades que pasaban del papel de los planos a la tierra por la fuerza performativa de la fundación, había que imaginar, modelar, cartografiar y (...) darle

²³ Sobre essa dualidade, veja-se a consideração de Pauls no texto anteriormente citado: “Lo que llama la atención, de todos modos, es la sorprendente disparidad de suertes que Bianco corre en cada esfera. Por un lado fracasa una y otra vez en su intento de recuperar los poderes mentales, nunca termina de redactar el famoso panfleto antipositivista (...). Por el otro, en cambio, el lado más vulgar, el más apegado a la esfera de lo material y por lo tanto el que Bianco más desprecia, no conoce otra cosa que el éxito” (PAULS, 2011, p. 169).

existencia a la naturaleza y a sus paisajes al nombrarlos” (RODRÍGUEZ, 2010, p. 29).

Ainda que o cercamento das terras da planície fosse bem-sucedido, a leitura de *La ocasión* mostra que não seria de todo suficiente para Bianco. Há outro elemento que não se deixa apreender por completo e que permanece misterioso ao longo da progressão da narrativa. Trata-se de Gina, a representação da mulher argentina no romance. A partir da cena aqui citada, da observação do encontro casual entre Gina e o amigo Garay López, Bianco vê a presença da companheira, com quem já dividia a mesma casa, nublar-se de modo crescente; entre os dois, densas camadas de opacidade se instalam, pouco a pouco, e Bianco deixa de reconhecer em Gina algumas condições que antes lhe pareciam transparentes.

É exemplificadora a abertura da terceira parte do romance, que situa Bianco na penumbra da sala de casa, às voltas com uma nova e fracassada tentativa de estabelecer telepaticamente a comunicação com Gina. Diante de outro erro, o ocultista passeia o olhar pelo rosto da mulher, e então se pode ler: “Desde hace un tiempo, esa cara es para él un territorio desconocido, inextricable, en el que busca, con ansiedad bien disimulada, signos, por ínfimos que sean, que le permitan orientarse, saber algo acerca de la región interna que vive y se agita (...)” (SAER, 1997, p. 115). Mas a lisura da pele, a simplicidade do olhar que sustenta o dele, não deixa que nada, nenhuma possibilidade de interpretação ou compreensão, passe ao exterior. E, pela primeira vez, Bianco não só percebe a distância que se ergue, crescente, entre os dois, como supõe que Gina possa estar por trás do fracasso da experiência de comunicação.

A dúvida, então, crescerá, paralela às transformações no corpo de Gina, um verdadeiro labirinto de signos para Bianco. Todo gesto, toda palavra, toda alteração física que Gina passará a emitir chega ao protagonista na condição de elemento ilegível ou discurso contraditório, de palavra contaminada. A gravidez, a relação com Garay López, a sua função no jogo telepático, a postura da mulher diante do próprio lugar, lugar onde nasceu e cresceu, serão cada vez mais inacessíveis para Bianco, que no ápice do texto se aproximará do paroxismo. Em “Mujer, pena y misterio”, crítica a *La ocasión* que Beatriz Sarlo escreve no mesmo ano em que o romance é publicado, a autora afirma que “el goce de la mujer es incognoscible e independiente del hombre. La realidad es una excrescencia residual, un líquido espeso en el cual flotan los seres y las cosas” (2017, p. 286) e que esses são os elementos mais poderosos a atordoar o protagonista do texto de 1988.

Beatriz Sarlo aponta o contraste entre um vidente que não consegue ver (Bianco, que na planície argentina perde progressivamente os seus poderes) e uma mulher que, por sua vez, não precisa ver. “La condición femenina [no romance] es la del reposo en el ser de su cuerpo.

Ir creciendo monstruosamente en el erotismo y en la fertilidade hasta convertirse en una masa de carne que se mueve grávida antes del parto” (SARLO, 2017, p. 287), escreve, e anotará que nunca ninguém saberá de quem é o filho de Gina. Na verdade, não sabemos sequer se esse filho vem ao mundo, já que o texto se encerra, em um desfecho provocativo, antes do nascimento, em um gesto da narração que se relaciona com a alegoria teatral narrada por Garay López na segunda parte de *La ocasión*²⁴.

La ocasión oferece, enfim, algumas mediações para a representação da realidade: o aporte da literatura, o intertexto com a ficção e a correspondência no corpo da narração. Propõe, por outro lado, uma nova forma de representar o espaço, em uma construção que rechaça o registro épico e se afasta da tradição literária relativa à planície argentina, optando por um caminho distinto, fiel ao projeto narrativo do autor. Relato de mais uma chegada à zona saeriana, tal como *El entenado*, em *La ocasión* o autor levará adiante os artifícios mencionados para, ao final, reforçar a impossibilidade, o não-acesso, o caráter opaco da sua literatura, mesmo em textos que se abrem outra vez para o acontecimento e a torrente narrativa, como é o caso do romance de 1988, tal como ocorreu com o de 1983.

“No es posible conocer sino esas superficies deslumbrantes de la materia que son al mismo tiempo un engaño; no es posible unir a un hombre y una mujer porque son mutuamente incomprensibles e incommunicables” (SARLO, 2017, p. 288), escreve Beatriz Sarlo, em uma síntese crítica da opacidade dessa ficção. Feito de cartas perdidas, de campos que não se deixam cercar, de correspondências mudas e teses diferidas, *La ocasión*, ao final, permite a concessão de alguns futuros possíveis para os seus protagonistas; posteriores e exteriores ao texto, não carregam, por isso, a densidade ou a realidade de todo o engano anterior.

²⁴ A “alegoria teatral”, de autoria de Garay López, é das peças mais relevantes da engrenagem de *La ocasión*. Sua composição, que igualmente se aproxima da representação da escrita e da autoria de ficção no interior do romance, poderia receber um estudo à parte, seja a partir da manifestação da intertextualidade ou desde o procedimento da alegoria. Quanto à possibilidade de atuar como uma espécie de duplo da maternidade de Gina e da ambiguidade que a cerca, veja-se outra vez o aporte de Alan Pauls em “Mujeres, gaucho malo, caballos”: “Versión desencantada de la leyenda bíblica de Belén, casi cómica de tan antirreligiosa, la historia de esa estrella que persuade a un público de crédulos de su poder indicial, alentándolo a ver en ella el trazado de una dirección en el cielo y la sede terrenal de un prodigio, suena como la puesta en abismo de otra peregrinación infatigable, la que emprende Bianco, atacado de paranoia, para confirmar las peores sospechas de su mujer. La desilusión, en la fábula de Garay López, roza lo ridículo” (PAULS, 2011, p. 167).

2.3 Delimitação sobre a geografia. O caso de *La mayor*

En las grandes llanuras el horizonte es siempre circular, idéntico, vacío y monótono.

Juan José Saer, “El que se llora”, *La mayor*

Escritos entre 1969 e 1975 – nos primeiros anos de Juan José Saer na França, portanto, e, no que diz respeito à história argentina, na antessala do golpe militar –, os textos de *La mayor*, publicados em 1976, são, dentro do conjunto do escritor, quem sabe os de mais complexa categorização. Formado por duas narrações relativamente longas e vinte e oito argumentos que oscilam entre a extensão de uma a três páginas, o volume passou a integrar as edições de *Cuentos completos* do autor, ainda que quase todas as peças se afastem, por um ou outro motivo, por uma e outra especificidade, do formato clássico do gênero.

Na nota que abre a edição de 2001 dos *Cuentos completos*, assinada pelo próprio autor, Saer reconhece que “un problema de género se plantea con algunas de estas narraciones. Muchos son cuentos clásicos – sobre todos los primeros –, pero otros, a causa de su extensión, se apartan de las leyes del género” (2001, p. 7). Os primeiros contos são facilmente reconhecíveis: trata-se da produção que aparece em *En la zona*, a primeira entrega do escritor, e, ainda que com menor homogeneidade, da que se refere a *Palo y hueso* e *Unidad de lugar*, também escritos e publicados ao longo da década de 1960. Na sequência da nota introdutória à coletânea, o escritor adverte que “varios de ellos también difieren del género porque, considerando que la preceptiva del cuento moderno era demasiado rígida, me pareció que valía la pena explorar (...) formas más libres que las que se recomiendan como clásicas” (2001, p. 7). A espécie de advertência pode servir à perfeição para o que o leitor encontra em *La mayor*.

Para o volume de 1976, tanto os critérios da extensão como os da forma escapam das exigências do que seria o conto moderno e da sua realização na Argentina e no continente americano; antes que nada, *La mayor* aparece à primeira vista como um conjunto estruturalmente desigual, visto que se abre com duas narrativas razoavelmente longas (“*La mayor*”, que entrega seu título ao livro, e “*A medio borrar*”, mais extensa que a primeira) seguidas por dezenas de “argumentos” ou “fragmentos”, textos por vezes de um parágrafo e que, em outras manifestações, se estendem por poucas páginas, não raras vezes intimamente relacionados, em seu conteúdo, com o que está sendo narrado antes e depois, em outro bloco de texto.

Se, como já se disse, e parece um veredito mais ou menos assentado para a crítica à

obra de Saer, a etapa tida como “mais experimental” na obra do autor tem lugar nos anos 1970²⁵, uma das primeiras incursões pelos limites do trabalho da linguagem e da radicalização da percepção como possibilidade de alcançar “o real” é “La mayor”, o texto que abre o volume – e que se afasta por inteiro da noção convencional do gênero conto, visto que se atém à percepção, alongada e tensionada, de um instante, com seus desvios, suas respirações, suas chances de avanço e de retorno narrativo, e de uma visão *desviada* do espaço narrativo, como se verá em estudo posterior. Para “La mayor”, dada a imensa complexidade de se categorizar o texto, a saída para encontrar o termo aproximado pode ser a de “narração”²⁶, já que ela carrega também o mérito de agradar ao gosto do autor.

O texto imediatamente posterior, “A medio borrar”, não é menos interessante em sua composição e em sua problemática classificação. Narrativa que supera as cinquenta páginas, é talvez a mais longa de todo o conjunto que, posteriormente, foi englobado como “contos completos” pelo autor e se posiciona, no interior da obra, em estratégico lugar de enunciação. Em “A medio borrar”, narra-se a despedida de Pichón Garay, protagonista frequente do “elenco estável” do sistema de Saer, da cidade Santa Fe, no mês de maio de um ano que podemos situar, no tempo da ficção, entre o final da década de 1960 e os primeiros anos do decênio posterior. Durante a enchente que assola há semanas a cidade, Pichón Garay trata de se encontrar pela última vez com alguns dos amigos do lugar (Tomatis, Héctor, Raquel, Elisa) e familiares (a mãe e o irmão gêmeo Gato Garay) e de, inevitavelmente, registrar as últimas impressões da *zona* que, em seguida, deixará para trás; narrada em primeira pessoa, a engrenagem de “A medio borrar” nos permite saber que Pichón em seguida irá para Buenos Aires, para da capital rumar imediatamente à Europa, em um percurso de viagem que sugere, outra vez por contiguidade, a própria rota do autor.

Quanto à extensão, e também no que se refere ao material presente na narrativa e aos

²⁵ Em “El lugar de Saer”, María Teresa Gramuglio escreveu sobre a possibilidade de um “relato ameaçado” (pelas condições de escritura, pela problematização do real, pela indagação do sentido) em alguns dos textos dos anos 1970 e imediatamente posteriores, tendo como centro da observação o romance *El limonero real*, de 1974: “Pero entonces, en este hacer presente la dificultad del relato y la posibilidad de la narración, en este mostrar un narrar que se problematiza a sí mismo, negándose a toda naturalización, ¿nos hallamos nuevamente instalados en la pregunta por la narración, entendida como una génesis técnica y un conjunto de problemas constructivos? Sí y no, pues la pregunta por la narración, obsesiva en *El limonero real* (y exacerbada en *La mayor* y en *Nadie nada nunca*) es, como toda la pregunta sobre literatura, inescindible de la técnica, pero es también inescindible de la pregunta por el sentido, aunque esa pregunta sea, a su vez, inagotable y no alcance jamás ninguna respuesta estable” (GRAMUGLIO, 2010, p. 343).

²⁶ É visível a instabilidade da ficção de Saer no que diz respeito aos gêneros literários. María Bermúdez Martínez observa essa dificuldade também para o caso dos romances, e questiona a aplicação categórica do termo “novela” (sugerindo a saída justamente pela palavra “narración”): “Utilizo el término “novela” con todas las salvedades posibles al referirme a la narrativa de Juan José Saer, a partir de su rechazo al género literario codificado y en el que no sin dificultades evidentes podríamos situar *Nadie nada nunca* (y el resto de la narrativa del escritor). En todos los casos debe ser entendido como sinónimo de ‘narración’” (MARTÍNEZ, 2010, 584).

artifícios de que lança mão para se construir a ficção, “A medio borrar” se aproxima mais da “novela breve”, ou da *nouvelle*, do que do conto, e oferece condições e possibilidades mais amplas que as dos fragmentos ou argumentos que a sucederão no interior do volume. A proximidade com a “novela breve”, um gênero instável *de per se*, força a recordação de um comentário de Juan José Saer sobre as novelas curtas de Juan Carlos Onetti, e que ocuparia o lugar de introdução às narrativas breves do escritor uruguaio, de preocupações estéticas e formais por vezes análogas às do autor santafesino²⁷. Em “Onetti y la novela breve”, escreve Juan José Saer que:

Alrededor de 1960, entre los narradores jóvenes que se lanzaban al trabajo literario, la forma que encarnaba la máxima aspiración estética, el modelo de toda perfección narrativa, no era ni la novela ni el cuento, sino la novela breve. Equidistante de la transcripción súbita del cuento, semejante a la del poema, y de la elaboración lenta de la novela, que parecía valerse de una serie de mediaciones consideradas un poco indignas a causa del carácter técnico y vagamente innecesario que se les atribuía, la novela breve tenía la atrayente singularidad de permitir cierto desarrollo narrativo al mismo tiempo que parecía surgir de una concepción intuitiva y repentina, e incluso, en cuanto al tiempo material de ejecución, ofrecer la posibilidad de una rapidez relativa, capaz de preservar la frescura exaltante de la inspiración. (SAER, in ONETTI, 2009, p. XV).

Para Saer, que aponta a abundância de novelas breves publicadas no continente por aqueles anos (e cita as de Juan Rulfo, Silvina Ocampo, Roberto Arlt, além das do próprio Onetti), os fatores que impulsionavam essa forma da narração passavam também pela amplitude do relato, que comportava textos que se acomodavam entre vinte e cento e vinte páginas, aproximadamente, mas se orientavam principalmente por outras razões, como “el ritmo, el cuidado verbal, el laconismo, la sugestión, en contraste con la discursividad, el prosaísmo, las convenciones estructurales, el conceptualismo de la novela” (SAER, in ONETTI, 2009, p. XV). O ritmo, o cuidado verbal, o laconismo e a sugestão, além da proximidade com a construção do poema, características citadas, como que de passagem, como pertencentes à talvez efêmera tradição da novela breve na América Latina, parecem servir para a descrição de “A medio borrar”, finalizada em 1971 e espécie de exemplar tardio de uma vertente que já havia ocupado, entre outros, o trabalho de Roberto Arlt e Juan Carlos Onetti na mesma região do continente americano.

Os aspectos formais e da duração do relato são necessários para pensar a função e o lugar de *La mayor* no sistema de Saer e nas suas relações com o espaço narrativo e a

²⁷ Para uma aproximação crítica entre Juan José Saer e Juan Carlos Onetti (que habitaria o cânone do autor santafesino, ao lado de Juan L. Ortiz, Antonio Di Benedetto e Felisberto Hernández, ao menos no que diz respeito à literatura do Rio da Prata), ver, entre outros, o estudo de Christian Claesson: “La conexión Onetti-Saer. La arbitrariedad del narrador en *Los adioses y Glosa*” (*Crítica Cultural*, 2010, p. 443-454).

intertextualidade. Aqui, as narrações e argumentos do volume de 1976 serão vistos como textos que surgem no momento em que o espaço da *zona*, em Saer, se assenta, em uma visão retrospectiva da obra que dispensa a linearidade e que pensou como anteriores os eventos e circunstâncias de *El entenado* e *La ocasión*, dois relatos possíveis de fundação e abertura. Da mesma forma, será trabalhada a forma com que, entre as duas narrativas longas e os argumentos do volume, vibra o intertexto interno, mecanismo que amplia a significação dos relatos e exige, todo o tempo, novas e cruzadas interpretações; por último, será preciso entender como, no que diz respeito à temporalidade, os relatos de *La mayor* acabam por construir uma espécie de *contemporaneidade* do tempo na obra de Saer, visto que serão dispostas em um eixo central de durações e que se estenderá a outros relatos, prévios ou posteriores, tendo “A medio borrar” como seu centro.

“Discusión sobre el término zona” é o nono argumento presente em *La mayor* e, apesar da brevidade e da particular composição, o fragmento que talvez mais estabeleça conexões com a totalidade do conjunto do autor entre os presentes no volume. Dividido inicialmente em cinco tópicos – lugar, época, temperatura, protagonistas e circunstância –, o argumento assume a forma de apontamentos ou potencialidades para um texto futuro, ou mesmo a um hipotético roteiro de cinema que estabelece as primeiras credenciais da filmagem por vir. No entanto, após o complemento breve a cada um dos cinco tópicos (“treinta y siete grados a la sombra” (SAER, 2001, p. 184) para a variável “temperatura”, por exemplo, ou “un día de febrero de 1967, a las dos de la tarde” (2001, p. 184) para “época”), a narração propriamente dita tem início e se desenvolverá ao longo de um único bloco de texto. As indicações para um texto futuro, portanto, acabam por gerar, em sua brevidade e em aparente contradição, a visualidade do texto presente, no *aquí e agora*.

Em “Discusión...”, dois dos personagens do conjunto de Saer, Lalo Lescano e Pichón Garay, almoçam no restaurante “El dorado”, situado na região costeira de um lugar que reconhecemos como Santa Fe. Trata-se de um espaço simples, junto ao rio, afastado do centro da cidade e que se ergue depois da *punte colgante*, um dos pontos mais conhecidos da região e frequentemente evocado ao longo de toda a ficção de Saer. A partir do tópico “circunstância”, sabemos que o encontro entre os dois amigos não é casual, nem exatamente corriqueiro: é, na verdade, um almoço de despedida, “porque Garay saldrá dentro de unos meses para Europa, donde se quedará a vivir unos años” (2001, p. 184). Por “protagonistas”,

também sabemos que Lalo Lescano e Pichón Garay nasceram no mesmo dia do mesmo ano, 1940, mas que as coincidências de origem terminam aí, visto que, se Pichón descende dos Garay, sobrenome que remontaria aos fundadores da cidade (tal como se conta em *La ocasión*), “el día en que Lalo Lescano nació unas vecinas tuvieron que hacer una colecta para mandar a la madre de Lalo al hospital (...)” (2001, p. 184). No entanto, no fugaz episódio narrado em “Discusión...”, as diferenças entre os dois amigos parecem, se não abolidas, ao menos neutralizadas pelas circunstâncias da conversação.

Mesmo os cinco primeiros dados incipientes do texto, trazidos à tona a partir dos cinco tópicos esquemáticos, já forçam as primeiras ligações, os primeiros nexos, entre o argumento presente em *La mayor* e o todo da obra de Saer, condensada aqui em diversas pontas, contornos de outros textos, recordações de personagens, de espaços, de anedotas, e evocações de temporalidades distintas. A menção à família de Pichón Garay, por exemplo, se vincula ao que será narrado em *La ocasión*, texto que coloca em marcha a história de um dos antepassados dos Garay, o médico Garay López, como já se viu; e, se é certo que o texto de *La ocasión* não estava publicado e nem sequer escrito quando da publicação dos argumentos de *La mayor*, também é verdade que o romance teria ao menos duas versões prévias e inconclusas, a primeira datada ainda de 1960, o que aproxima de modo mais evidente os dois textos mencionados aqui²⁸.

Outronexo intertextual que habita um detalhe de “Discusión...” é a referência à motivação da escolha pelo local, o restaurante “El dorado”, longe do centro, próximo ao rio, de singela estrutura, e quase calcinado pela luz do sol na tarde de fevereiro: “[Lescano e Garay] van a ese restaurant (ninguno de los dos lo confiesa), porque saben que años atrás lo frecuentaban Higinio Gómez, César Rey, Marcos Rosemberg, Jorge Washington Noriega y otros que pasaban por ser la vanguardia literaria de la ciudad” (2001, p. 185). Não só os nomes trazem à lembrança personagens do projeto de Saer (há uma “Biografía de Higinio Gómez” nos argumentos de *La mayor*, além de um poema dedicado à morte do personagem em *El arte de narrar*, assim como Washigon Noriega será uma presença-chave de “A medio borrar”, sendo, por sua vez, César Rey e Rosemberg²⁹ nomes comuns aos textos do autor, em diferentes épocas) como a menção às vanguardas literárias da cidade se entrelaça com outro dos textos futuros. Em *La grande* (título que por sua vez conversa graciosamente com o do

²⁸ Na cronologia organizada por Julio Premat e presente na edição crítica de *Glosa/El entonado* (Alción, 2010), lê-se na seção intitulada “1960”: “[Saer] escribe un borrador de un relato intitolado *La ocasión* que retomará en 1977 y, finalmente, en 1987, en la novela del mismo título” (2010, p. 459).

²⁹ César Rey e Marcos Rosemberg são os protagonistas, ao lado de Ángel Leto, da primeira parte do romance *La vuelta completa* (1966), intitulada “El rastro del águila”.

volume de 1976), será narrada e ficcionalizada parte da história da vanguarda local, com espaço para alguns dos nomes e sobrenomes citados de passagem, e como que despretensiosamente, em “Discusión...”.

No entanto, é no tópico “circunstância” que a intertextualidade interna do volume se mostra mais aguda, visto que outro dos textos de *La mayor*, o já mencionado “A medio borrar”, espécie de centro narrativo do conjunto, tratará de narrar justamente os últimos três dias de Pichón Garay na cidade; despedida que aqui aparece como antecipada e íntima, no encontro com o amigo Lalo Lescano. Em “Discusión...”, o texto se instala em fevereiro, com trinta e sete graus à sombra, no ápice do verão que, todos os anos, irradia uma arbitrária luz amarela pela cidade; no tempo da obra, três meses depois, em maio, Pichón Garay, e é o que lemos em “A medio borrar”, se reunirá outra vez, mas com outros amigos, para logo depois entrar no ônibus que o afastará da *zona* – será, então, a despedida definitiva, narrada, ao menos na ordenação dos textos de *La mayor*, antes do argumento “Discusión sobre el término zona”.

Lescano não aparece entre os personagens de “A medio borrar” e tampouco é mencionado no relato; aqui, em “Discusión...”, sua função não é meramente a de acompanhar Pichón Garay no almoço de despedida, mas o de rechaçar uma das sentenças proferidas por Garay e de questionar a visão do interlocutor sobre um dos temas mais caros à poética de Saer: os limites do espaço, as fronteiras do pertencimento e da identidade em relação ao lugar. “La discusión comienza cuando Garay dice que va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona” (2001, p. 184), lemos na primeira frase da narração propriamente dita, o que movimentará a discordância de Lescano, que primeiro a ouve em silêncio, ao passo que acompanha os gestos de Garay (que esmaga, com o dedo, um pedaço de papel que serviu como embrulho ao peixe que comeram, e joga na direção do rio) e prepara a refutação.

Dirá Lalo Lescano, em oposição à ideia de Pichón, que “no hay regiones, o que es más bien difícil precisar el límite de una región. Y explica: ¿Dónde empieza la costa? En ninguna parte” (2001, p. 185). O personagem se utilizará de dois exemplos: o da costa (onde termina a costa e começa a planície?) e o da cidade (onde termina a cidade e começam os arrabaldes, e os subúrbios?). Para Lescano, a pampa (“la pampa gringa”, para ele) e a planície, ainda que conservem diferenças que podem ser reconhecidas, acabam por ocupar, inevitavelmente, o espaço uma da outra, e criar zonas de coexistência, de inviável deciframento, zonas opacas ou sombreadas pela sobreposição dos lugares. O mesmo se passaria na própria cidade, segundo o raciocínio crítico de Lalo Lescano, que admite a existência da convenção urbana (o boulevard

Gálvez como o limite cêntrico da cidade, no caso), e ao mesmo tempo a questiona: “pero cualquiera de nosotros sabe muy bien, porque ha nacido aquí y conoce por lo tanto la ciudad de memoria, que al norte del boulevard Gálvez hay muchísimas cosas que podrían estar, tranquilamente, en el centro” (2001, p. 185).

Ao final, desenrolada a sua réplica, Lescano afirmará então que não entende “(...) cómo se puede ser fiel a una región, si no hay regiones”, ao que Garay se limitará a responder: “no comparto” (2001, p. 185). Organizado e conduzido de modo quase risonho, e levado ao desenlace com a mesma tonalidade, “Discusión sobre el término zona” se debruça, entretanto, sobre um dos grandes problemas do volume de *La mayor*. A primeira premissa de Pichón Garay (é preciso ser fiel a um lugar, a uma região) recorda, obrigatoriamente, o anseio do próprio autor de construir, paciente e trabalhosamente, como de fato pôde fazer, uma obra que avança e se bifurca quase que por inteiro ao longo de um mesmo espaço narrativo, e que permanece, no que diz respeito à ficção e às suas escolhas, fiel a ela. O rechaço de Lalo Lescano, o interlocutor crítico e lúcido que se opõe a Pichón, no entanto, se bem enfrenta certa concepção que pode ser remetida à autoria, permanece igualmente firme ao argumento, em uma aparente contradição que continuará a ser problematizada aqui.

Seja como for, a leitura de “Discusión...” ilumina e reordena, nove textos depois, no interior do mesmo volume, a apreciação de “A medio borrar”. Sabemos, com este novo texto, que a despedida de Pichón Garay não se limita àquele mês de maio, mas que tem início meses antes e com distintas companhias; que a ideia de ser fiel a um lugar, a uma *zona*, pensamento quem sabe ausente, ao menos de modo direto, das reflexões e angústias de “A medio borrar”, também habitava a consciência do personagem, e que, entre os lugares a se visitar antes de se deixar para trás a cidade, havia outros, invisíveis no primeiro texto, recortados e representados de maneira explícita no segundo. Ler as diferentes peças de *La mayor* como formadoras de um texto único, múltiplo e que exige ser percorrido desde por vezes intrincados caminhos, é uma possibilidade de leitura, mesmo que não a única. Se essa é a escolha interpretativa levada adiante, como se faz aqui, não só as ocorrências de “Discusión...” importam para a leitura do volume, mas outros dos argumentos do conjunto.

Rua de mão única, espécie de quebra-cabeça de registros urbanos, apontamentos filosóficos e breves imagens, publicado por Walter Benjamin em 1928, foi descrito por Ernst Bloch como “bazar filosófico” e “exemplo de pensamento surrealista” (em BENJAMIN, 1987, p. 283). Ao longo do volume, textos de distintas extensões, mas que duram entre o limite de um parágrafo e algumas poucas páginas, dedicam-se ao aforismo, à descrição, à narração de um sonho, à análise, mesmo que breve, de um problema econômico alemão ou à iluminação

sobre o descobrimento de um espaço. São como luzes que se acendem e se apagam na noite de uma cidade, as luzes elétricas para os passantes na via pública ou dos luzeiros que ainda brilham nas casas, perto das janelas, e que conversam, de parte a parte, neste todo, a partir de conexões forjadas no próprio instante, por vezes pela leitura afetiva daquele que adentra pela primeira vez o texto³⁰. Como em *Rua de mão única*, também os fragmentos de *La mayor* se enfrentam com uma relação de dependência e de intercâmbio com distintos materiais: no caso de Benjamin, os apontamentos breves aparecem costumeiramente ao lado das narrações de *Infância em Berlim por volta de 1900*, vizinhas de volume e donas de semelhante instabilidade conceitual.

A comparação entre *La mayor* e a coleção de fragmentos de Walter Benjamin se justifica, primeiramente, pela frase já mencionada aqui, de Juan José Saer, que o estimulava a se aventurar na liberdade das formas breves, das formas mais livres que as recomendadas como clássicas. Em Benjamin, ainda que as essências possam ser distintas (mesmo o caráter de “ficções” aqui seria problemático), o texto parece vibrar estimulado pelo mesmo impulso de liberdade formal e pelo rigor, de aparência accidental, que une um fragmento com outro, que faz a transcrição amanhecida do sonho habitar a casa ao lado do apontamento econômico, para ao final perceber que a incursão pelas entranhas de uma cidade é, também, um percurso pelos caminhos de um livro, livro que se confecciona com o olhar e com a lembrança, como no caso de “Fardos: expedição e empacotamento”:

Eu ia de manhã cedo, de automóvel, através de Marselha em direção à estação e, assim que no caminho me deparavam lugares conhecidos, depois novos, desconhecidos, ou outros de que eu só conseguia lembrar-me inexatamente, a cidade tornou-se em minhas mãos um livro, no qual eu lançava ainda rapidamente alguns olhares, antes que ele me desaparecesse dos olhos no baú do depósito por quem sabe quanto tempo (BENJAMIN, 1987, p. 56).

Também em *La mayor* a imagem das luzes intermitentes, que se acendem e se apagam em diferentes endereços de uma cidade, pode ser adequada ao volume. No caso dos argumentos assinados por Saer, no entanto, a imagem pode assumir a perspectiva de um mapa, e então localizamos os brilhos fugazes desde a observação aérea ou vertical, algo que na dispersão geográfica de Benjamin (será em *Infância em Berlim por volta de 1900* que a cidade se acomoda, visto que em *Rua de mão única* os fragmentos prezam pelo nomadismo e a

³⁰ A ideia das luzes intermitentes a representar cada fragmento de texto parece atraída por um dos excertos de *Rua de mão única*, “Primeiros socorros”: “Um bairro extremamente confuso, uma rede de ruas, que anos a fio eu evitara, tornou-se para mim, de um só lance, abarcável numa visão de conjunto, quando um dia uma pessoa amada se mudou para lá. Era como se em sua janela um projetor estivesse instalado e *decompusesse a região com feixes de luz*” (BENJAMIN, 1987, p. 35, grifo meu).

viagem) ocorre de outra maneira, com feixes de luz que se estendem de um país a outro, como no exemplo que alcança Marselha durante o deslocamento terrestre.

Os textos breves de *La mayor* acionam não só as lâmpadas de Pichón Garay e Lalo Lescano em uma das mesas do restaurante “El dorado”, em fevereiro de 1967, mas luzes que piscam em outros instantes do tempo e em outros espaços da cidade, como na calçada do restaurante (sem dúvidas se trata de outro lugar) em que Horacio Barco e Carlos Tomatis discutem sobre os riscos à identidade de se assistir a imagens do homem na lua (“Manos y planetas”, 2001, p. 187), na casa do mesmo Carlos Tomatis, agora habitada provisoriamente por Ángel Leto, que a utiliza como um esconderijo provisório durante uma ação do movimento armado a que pertence (“Amigos”, 2001, p. 190), na narração de acontecimentos que voltarão a aparecer na obra de Saer, com outra profundidade, em *Glosa*, por exemplo³¹.

Há, ainda, em *La mayor*, luzes acesas numa das ilhas da costa da cidade, nas proximidades do clube de regatas, para onde Barco e Tomatis, outra vez os dois juntos, rumam para enterrar uma mensagem destinada a um hipotético leitor do futuro (“En la costa reseca”, 2011, p. 207), no hospital psiquiátrico da cidade, na narração em que a loucura parece encontrar sua justificativa nas tantas vezes evocadas histórias da seca na região (“Al rojo blanco”, 2001, p. 194), no quarto daquele que acorda e se coloca a registrar as impressões do sonho mais recente, ainda fresco, o sonho em que sonhou a própria morte (“El que se llora”, 2011, p. 189), um pouco como no fragmento “Fechado para reforma”, de *Rua de mão única*, entre outras lâmpadas que sustentam esquinas, ambientes, avenidas. Destacada, acesa por uma lâmpada de protagonista, continua vigente a condição de Pichón Garay, que se estende, da despedida ao exílio, na continuidade dos argumentos de *La mayor*.

“Me llamo Pichón Garay. Vivo en París desde hace cinco años (Minerve Hotel, 13, rue des Écoles, 5ème). El año pasado, en el mes de julio, Carlos Tomatis pasó a visitarme” (SAER, 2001, p. 199), lemos em “Me llamo Pichón Garay”, o fragmento que pela primeira vez cristaliza a presença de Pichón na nova cidade, depois das narrações em que se contava uma prolongada despedida; aqui, o tempo avança e o fragmento pode ser situado nos primeiros anos da nova década, a de 1970. Esse será, a partir daqui, o ponto desde o qual Pichón Garay movimentará alguns dos fios do sistema saeriano; seja quando recebe as cartas que vão da cidade à França e que carregam consigo textos inéditos e de apócrifa autoria (será o caso de

³¹ Ángel Leto, personagem de *La vuelta completa* e *Cicatrices*, será também protagonista de *Glosa* (1986), romance em que caminhará, ao longo de vinte e uma quadras, ao lado do Matemático, pela rua San Martín, no sentido sul. Romance entremeado com avanços e recuos na temporalidade da ficção, *Glosa* apresentará, também, de modo brusco, o destino trágico de Leto, que opta pelo suicídio quando “cai” em meio às ações da luta armada na Argentina.

Las nubes, romance de 1997³²), seja quando resolve retornar à *zona*, com finalidades entre pragmáticas (vender a casa de Rincón, a antiga casa da família, onde chegou a viver Gato Garay) e afetivas (o retorno à cidade natal, o reencontro, a fidelidade antes mencionada), como será visto em *La pesquisa*, romance de 1994.

Em dois outros fragmentos de *La mayor*, a viagem de Pichón se assenta, a nova condição literária do personagem ganha corpo e o distanciamento, as suas primeiras páginas. As primeiras reflexões sobre o exílio, desde a voz de Pichón Garay, aparecem em “En el extranjero”, o vigésimo quarto argumento de *La mayor*, texto breve em que a narração se dá através da voz de Carlos Tomatis. “La nada no ocupa mi pensamiento sino mi vida, me decía, hace unos días, en una carta, Pichón Garay” (2001, p. 205), lemos no período que abre o argumento. Será assim, a partir das cartas que preenchem o tempo entre uma e outra visita, a comunicação entre os personagens que ficam e os que abandonam a região; aqui, o que viaja é o que reflete, enquanto a narração cabe ao que permanece: “Así me escribe a veces, desde el extranjero, Pichón Garay. O también: el extranjero no deja rastro, sino recuerdos” (2001, p. 205). Cartas compiladas por Tomatis, que organiza o pensamento do amigo: “Otra de sus cartas traía la siguiente reflexión: el ajo y el verano, son dos rastros que me vienen siempre desde muy lejos. El extranjero es una maquinaria inútil y compleja, que aleja de mí ajo y verano” (2001, p. 205). Ao final do argumento, a condição da permanência é questionada, e a lucidez e o acerto parecem residir contraditoriamente nos que ficam: “dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan” (2001, p. 206), escreve Pichón, na paródia, ao revés, de uma das passagens de “A medio borrar”.

“La dispersión”, o argumento seguinte, e um dos que encerram *La mayor*, mostra um narrador construído em primeira pessoa, anônimo, mas que pode ser reconhecido, ou intuído, a partir da semelhança, temática e estrutural, com o texto anterior. Lemos, na abertura da narração: “La gente de mi generación se dispersa, en exilio. Del ramo vivo de nuestra juventud no quedan más que dos o tres pétalos empalidecidos. La muerte, la política, el matrimonio, los viajes, han ido separándonos con silencio, cárceles, posesiones, océanos” (2001, p. 206). Espécie de avesso da ideia estruturada no fragmento prévio, em “La dispersión” o narrador opinará, portanto, que “todo eso no es nada, si se compara con lo que le sucede a los que no se han separado. Entre ellos el exilio es más grande. Cada uno ha ido hundiéndose en su propio mar de lava endurecida (...)” (2001, p. 206). Trata-se de uma ideia

³² *Las nubes* (1997), ambientado nos primeiros anos do século XIX, é outro dos romances atravessados pela condição do anacronismo, visto que, em um preâmbulo da narrativa, é Pichón Garay quem, no tempo presente, na França, recebe o documento dentro do qual se instala o texto. É a partir daí que se desenrola a travessia da comitiva que se desloca da *zona* até Buenos Aires.

esboçada por Pichón Garay e dirigida aos amigos que permaneceram, uma mudança de posição no que diz respeito ao que foi escrito em “En el extranjero”? Ou a semelhança é meramente temática, e, neste caso, o contraste argumentativo, casual?

Neste momento, depois da passagem pelos argumentos que tecem a estrutura fragmentada de *La mayor*, será preciso investigar as noções do espaço que se deixa e o espaço que se assenta em “A medio borrar”, o centro narrativo do volume, e instante em que a ficção pode apreender a saída de Pichón Garay da cidade, já que nos textos breves esse momento é referido com alusões, desvios, subentendidos. Para tanto, voltam a importar as observações do mapa da cidade e a construção da ideia de que é na mencionada narração que o tempo contemporâneo da obra de Saer (um tempo comum a um eixo central de relatos) encontra o seu lugar; lugar cambiante, instável e fraturado, mas ainda assim verificável e real.

Antes, para avançar na leitura é preciso que se explicita o que é narrado em “A medio borrar”. Como se disse, a narração, construída na voz de primeira pessoa, erguida a partir da perspectiva do narrador-protagonista Pichón Garay, dá conta dos seus últimos três dias na cidade, até o momento do seu embarque para Buenos Aires, de onde seguirá para a Europa. Para recuperarmos os acontecimentos, no primeiro dia do relato sabemos que Pichón acorda numa manhã de maio, que o sol que movimenta as infinitas partículas de pó corta ao meio o dormitório da casa familiar (o dormitório que divide com o irmão gêmeo, Gato Garay, então ausente), que se levanta, atende o telefone, sai para almoçar com o amigo Héctor, um pintor que já viveu, em outros anos, na França, futuro destino de Pichón, que os dois amigos passeiam de carro pela cidade, vão até a *punte colgante*, se deslocam pela região costeira, até onde é permitido ir, voltam ao centro e Pichón se recolhe em casa para, horas depois, ao anoitecer, se encontrar novamente com Héctor, em um churrasco que o pintor oferece em seu atelier ao amigo que se despede, e ao qual comparecem outros dos amigos comuns (Elisa, Raquel, etc.).

Pichón Garay, no segundo dia, trata de ir ao encontro do irmão, que ao que parece está na casa de Rincón, na zona da costa, para além da *punte colgante*, e para chegar lá é preciso fazer diversas paradas e se utilizar de distintos meios de transporte (um pequeno barco, uma canoa que o aproxima da casa) que demandam um longo tempo de travessia; quando enfim alcança a casa branca, nas proximidades do rio, já é quase noite outra vez. Na casa de Rincón se encontra com Washington Noriega (que pede para que o ajude a bater, à máquina, uma

tradução que espera por sua transposição à tinta), com Layo (personagem que será o protagonista de *El limonero real*, romance de 1974), mas não com o Gato Garay que, segundo dizem, havia viajado à cidade justamente para se despedir do irmão; como traçam caminhos opostos, ocorre o desencontro. À noite, prepara um jantar com Washington e pernoita na casa branca. Volta à cidade na manhã do terceiro dia, depara-se com o bilhete de Gato sobre a sua escrivaninha (havia estado em casa para encontrá-lo e não o achou), toma café no bar da galeria, troca frases curtas com a mãe e com o amigo Tomatis, nesse caso por telefone, vai à estação rodoviária e adianta o bilhete de embarque para horas antes, de modo que viajará sem encontrar pela última vez os amigos, contrariando o que havia combinado com Héctor e Tomatis.

Os dois parágrafos anteriores resumem as ocorrências de uma narração densa de percursos, pequenos acontecimentos, vaivéns e sutilezas que também dão conta do enredo, do que se conta, mas desviam de uma circunstância que atravessa toda a narrativa: acontece que a *zona* está alagada, que uma enchente, que cresce a cada hora, assedia os limites da cidade, que se os personagens contornam o caminho da costa é porque parte do trajeto está interdito pelas forças de segurança, e que se Pichón demora tantas horas para chegar a Rincón é porque a maior parte do caminho está intransitável. Em “A medio borrar”, a água sobe insistentemente, enquanto o exército busca, com explosões em pontos do terreno, impedir o desabamento da ponte, e centenas de pessoas se aglomeram em acampamentos de refugiados nas regiões mais ou menos secas do território. Esse é o pano de fundo (um fundo que ameaça, todo o tempo, as bases do imediato, das ações cotidianas, dos gestos de cada um dos três dias) da despedida de Pichón Garay, que às vésperas do embarque enxerga, impassível, a forma com que a sua cidade parece se desmanchar em meio à água.

Em um ensaio dedicado às versões preliminares de “A medio borrar”, Valentina Litvan³³ escreve que

este cuento puede considerarse como un texto fundacional de toda la obra de Saer, incluso retrospectivamente. Se trataría de un núcleo genético de su obra en general, como podría haber otros núcleos genéticos, en la medida en que toda la obra de Saer es un *continuum* de fragmentos que no se dirigen necesariamente en línea recta hacia un futuro acumulativo, sino que configuran un presente de la escritura, de la búsqueda de la palabra, en la que pasado y futuro está contenidos, o desde la que el ir y venir – las desapariciones, los olvidos – son constantes (LITVAN, 2011, p. 149).

³³ Trata-se de “‘A medio borrar’ en el origen: de Saer a Saer” (*Cuadernos Lirico*, 2011, p. 143-157), em que a autora compara a versão definitiva do relato com um dos manuscritos prévios do texto, datado de meados dos anos 1960, e que forma parte do arquivo de Saer. A versão estudada por Litvan recebeu o título provisório de “Fragmentos”, o que não deixa de ser significativo quando observamos a estrutura interna do volume de *La mayor*.

Litvan pensa, em relação a “A medio borrar” e ao sistema de Saer em seu todo, a viagem como gesto ou ato fundacional, e neste caso se atém à iminência da viagem de Pichón Garay para a exterioridade da zona. Também Julio Premat dedicou um estudo a “A medio borrar” (“La zona anegada. Notas sobre “A medio borrar”, de Juan José Saer”), narração que considera, “aunque breve, um texto capital, porque esta relación con el material narrativo va a expandirse en las dos novelas siguientes (*El limonero real* y *Nadie nada nunca*) y alcanzar su clímax en un texto posterior, ‘La mayor’” (1997, p. 270). Para Premat, há elementos abundantes para definir “A medio borrar” como “una pieza fundamental en el complejo edificio ficcional construído por Saer, y como una encrucijada, aparentemente marginal, en la que se juegan y se definen los caminos futuros de la obra” (1997, p. 270).

A menção de Premat referente à intertextualidade do relato (material narrativo que se expande para textos posteriores) é verificável, visto que a narração tocará não só os dois romances citados pelo pesquisador, mas uma série de textos e excertos que fazem dos estados de calamidade da *zona* (a inundação ou a seca, seu avesso) o tema ou o mote para a narração; cabe também voltar a mencionar aqui os fragmentos de *La mayor*, cuja semelhança, parentesco ou continuidade carregam o mais forte resíduo intertextual de “A medio borrar”, pois a tensão se dá dentro do próprio volume, praticamente exigindo uma leitura dialogada dos argumentos. Quanto à encruzilhada aparentemente marginal em que se disputam os caminhos da obra futura, o adjetivo referente ao lugar e condição (a suposta marginalidade) se justifica, quem sabe, por uma questão de gênero. Fora do eixo dos romances do autor, e narração de difícil categorização (definida como um conto por Valentina Litvan, excede, por vezes, as propriedades do gênero), “A medio borrar” habita outra das possibilidades formais levadas adiante por Saer, e assim acaba por promover as consequências de cada texto por vir.

Tal como em outras das entregas de Juan José Saer, em “A medio borrar” o leitor assiste à construção de um mapa cambiante do espaço narrativo. Podemos pensar em *Glosa*, quando a caminhada de Ángel Leto e do Matemático corta a avenida San Martín, logradouro da cidade Santa Fe e então transposto à literatura, de norte a sul; em *Cicatrices*, quando os passos do mesmo Ángel e o rodar do carro do juiz López Garay traçam, no primeiro caso, rotas pouco precisas pelo corpo da cidade e, no segundo, percursos circulares, obsessivos; ou em *Lo imborrable*, o romance que alça ao protagonismo, pela primeira vez no sistema do autor, Carlos Tomatis, personagem que se movimenta por alguns lugares bem definidos da cidade, lugares que se relacionam intimamente com os espaços que são, também, as terras da sua memória. Em “A medio borrar”, o leitor presencia a escritura de um novo mapa, mas

desta vez (pela primeira vez?) vemos um mapa que se escreve e se apaga simultaneamente, e que se forma sob o risco de se desmanchar, também o mapa ameaçado pela água que não pode ser controlada³⁴.

Estão, entre as constantes do relato, algumas situações bem definidas: a água não deixa de subir e de prolongar a altura dos rios da região, ainda que a chuva já tenha cessado há dias; o estado de ânimo de Pichón, às vésperas da despedida e em meio a um cataclisma que ocorre em sua cidade, se aproxima da indiferença e do torpor; ao seu redor, os demais personagens atuam e se movem conforme as exigências convencionais da despedida (buscam o último encontro, a continuidade da conversação, organizam um jantar para Pichón, etc.). Em seu ensimesmamento, percebido pelos demais, Pichón permanece alheio, ou assim se comporta, a todas as situações mencionadas, pois registra a subida da água e as mudanças que a enchente impõe à cidade, assim como percebe a mobilização afetiva a seu redor, mas não parece senti-las por inteiro. A condição não passa inadvertida para os demais, como se vê no diálogo, indireto, registrado no almoço com Héctor, nos eventos do primeiro dia da narração: “Héctor propone que almorcemos juntos. Durante la comida Héctor dice, creo, que el viaje me hará bien, que me sacará un poco de mi mismo. Empieza en seguida, y como de costumbre, a hablar del Gato” (SAER, 2001, p. 148).

Ao passo que se move pela cidade, a pé, nos passeios curtos em direção ao café da galeria, ou de carro, na companhia de Héctor, pelos terrenos alagados da região, Pichón Garay se apodera de um pensamento obsessivo. Percebe, na antessala da despedida, que não sabe se essa será ou não definitiva, que os lugares que frequenta, os locais que vê e registra, os que permanecem minimamente secos e os que foram tomados pela água, seguem a existir sem ele, continuam e mantêm sua existência, precária ou firme, no mapa da cidade que conhece tão bem, visto que passou os seus trinta anos de vida entre aqueles endereços. Tudo tende a continuar, mesmo sem a nossa presença, compreende Pichón, não com angústia, mas com uma espécie de certeza resignada, de confirmação melancólica: “Todo eso sin nosotros (...) y

³⁴ Sobre a reincidência da palavra “borrar” (apagar) na ficção de Saer, e a insistente presença de outras palavras ao longo do sistema do autor, palavras que condensam distintos momentos da sua poética, cabe aqui buscar a proposta do *glossário saeriano* mencionada por Julio Premat em “Saer fin de siglo y el concepto de Lugar”: Un buen ejemplo es el término ‘borrar’ y sus derivados. Presente en las últimas frases de *Cicatrices* (“Entonces comprendo que he borrado apenas una parte, no todo, y que me falta todavía borrar algo, para que se borre por fin todo”), y en muchos otros episodios, el término sirve para denominar un relato de 1971 publicado en *La mayor* (“A medio borrar”), y reemplaza en algún momento el título previsto para la novela de 1993: en vez de *El intrigante*, la historia de la depresión de Tomatis durante la dictadura llevará un nombre enigmático y polisémico: *Lo imborrable*. Comentarios similares podrían hacerse sobre otros términos, también subrayados en títulos, como ‘nada’ (que circula entre *Nadie nada nunca* y *El entenado*), ‘ocasión’, ‘cicatriz’, o ‘glosa’, y, más allá de los títulos, y sin intentar ser exhaustivos ni iniciar la escritura de un *Glosario saeriano* (hoy en día indispensable), cabe recordar, también, las acepciones múltiples y contradictorias de otras palabras recurrentes como ‘locura’ (o ‘demencia’), ‘zona’ y ‘real’. (PREMAT, 2016, p. 45).

entonces (...) Héctor me dice que no me preocupe, que aún cuándo el agua siga subiendo (...) puedo quedarme lo más tranquilo, porque después de todo dentro de cuatro días estaré en París” (2001, p. 147).

Destinada à provocação, ou ao menos à tentativa de gerar alguma reação por parte do interlocutor, a frase de Héctor esbarra, como a maioria dos eventos que tem lugar na torrente dos três dias, na impassibilidade de Pichón: “Sé que me mira fijo descuidando el volante, para ver qué efecto me han causado sus palabras (...), pero yo sigo mirando la pared blanca a través de la ventanilla borrosa” (2001, p. 147). O andar impassível de Pichón Garay torna-se, durante a narração, mais e mais próximo da despersonalização, condição que aparece representada, em seu limite, quando Pichón assiste à própria imagem na televisão – quando ele e Héctor acompanhavam o subir das águas desde a estrutura da *punte colgante*, um helicóptero de uma emissora local registra a presença dos dois amigos – imagem que se repetirá, em uma e outra tela, nas cenas de “A medio borrar”.

Parte integrante de *La mayor*, e texto posterior, na organização das peças internas do volume, a “A medio borrar”, “Discusión sobre el término zona” aborda, como se viu, a questão do pertencimento ao lugar, a possibilidade problemática de sentir falta de uma região e os critérios para se estabelecer os limites geográficos. Em “A medio borrar”, a discussão retorna (*retorna*, e não *inicia*, visto que, na temporalidade de *La mayor*, a narração longa é posterior ao argumento no tempo cronológico da ficção), e Pichón parece responder à indagação de Héctor sobre a saudade que poderá sentir da cidade a partir do que foi discutido, meses antes, no almoço com Lalo Lescano, na tarde de fevereiro, na costa ainda não inundada, em uma das mesas do restaurante “El dorado”. Lemos, na discussão que tem lugar no primeiro dia de “A medio borrar”: “Y más que extrañar, le respondo, después, cuándo me pregunta como me sentiré en el extranjero, me ocuparé en extrañarme de concebir una ciudad en la que he nacido y vivido cerca de treinta años, que seguirá viviendo sin mí” (2001, p. 149), diz Pichón como que em uma ampliação do diálogo que teve lugar em fevereiro.

Não se sente saudade do lugar, mas de pensá-lo, de concebê-lo, até porque, e aqui quase podemos ouvir a voz de Lalo, “una ciudad es una abstracción que nos concedemos para darle un nombre propio a una serie de lugares fragmentarios, inconexos, opacos, y la mayor parte del tiempo imaginarios y desiertos de nosotros” (2001, p. 149), mas ocorre que desta vez a reflexão pertence ao pensamento de Pichón. A cidade, lugar imaginário e deserto daquele que a pensa, sofre, na narração de Juan José Saer, com o risco de se apagar de duas maneiras: com a água que a assedia, força o deslocamento dos seus habitantes e ameaça a integridade da *punte colgante*, e com o adeus de Pichón Garay, aqui o responsável por concebê-la, por lhe

emprestar uma realidade por meio da percepção, da observação e quem sabe também da escritura. Paradoxo da permanência, para além dos riscos a cidade permanece; mesmo inundada, segue sem Pichón, sujeito da percepção que a apanha tão somente em fragmentos, quando percorre determinada parte do lugar.

“La referencialidad geográfica desaparece bajo el agua coincidiendo con el alejamiento del que la describe. Porque en realidad es Pichón a quien, en el distanciamiento de su mirada, se le va diluyendo el paisaje” (LITVAN, 2011, p. 152), escreve Valentina Litvan, isso porque alguns lugares da cidade parecem irreconhecíveis para a observação daquele que narra. A água confunde os caminhos, torna ilegíveis algumas ruas, e para chegar à casa familiar de Rincón no segundo dia, por exemplo, Pichón Garay atravessa, de canoa, as rotas agora cifradas que antes foram estradas de terra, de asfalto precário ou conhecidos caminhos de grama. A perda da referencialidade geográfica, se bem é real e parte significativa da inundação polissêmica de “A medio borrar” (a *zona* está a perigo porque a água dilui até mesmo as fronteiras do lugar), parece menos intensa que a constatação do narrador-protagonista sobre a sua função no apagamento e sobre do que é feita a sua iminente despedida da região, gesto que se assemelha ao do abandono.

“De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrar” (SAER, 2001, p. 152), lemos na voz de Pichón, quando do primeiro dia. Já no terceiro dia, o personagem dirá, no momento em que se desloca para a estação rodoviária: “Y no son, por otra parte, las calles, las esquinas, los letreros, lo que, mientras camino hacia la estación, va quedando atrás, retrocedendo, sino yo, más bien, lo que se borra, gradual, de esas esquinas, de esas calles” (2001, p. 173), e essa será uma das suas últimas reflexões presentes no relato. A cidade corre o risco de se apagar com a água, mas sou eu, que me encaminho para o exterior, que me apago mais, e comigo se apaga a minha visão da cidade, poderia dizer Pichón, que ao final apela à escritura para resgatar as últimas visões do lugar.

Amontoam-se no texto as imagens de paredes e superfícies brancas, como a parede da fábrica de gelo que observa o narrador enquanto se desloca, o quadro exposto por Héctor em seu atelier, o prédio alvo da municipalidade, visão que se tem desde o quarto da casa materna; Valentina Litvan encontra, também, numerosos registros de pontos ou marcações negras no texto, como o carro de Héctor, que traça linhas pela cidade, a noite vasta, as manchas visíveis na televisão: “Al fin y al cabo, no es otro el contraste causado por la letra escrita sobre el papel. Colegimos, entonces, que el viaje, la distancia, equivalen a ese borrado que conduce a la abstracción, permitiendo dejar entrever una escritura que surge de ese gesto” (2011, p. 156). Pichón Garay se despede da *zona* compondo frases ou versos que se tecem mentalmente no

tempo presente da escritura, para então adentrar o ônibus que o afasta da cidade inundada, quando, ao seu redor, o exército volta a levar adiante as suas explosões, tentativas desesperadas de conter a subida da água dos rios.

As últimas páginas nos permitem considerar, no contexto interno da obra de Juan José Saer, a partida do personagem Pichón Garay para o exílio como um *acontecimento literário*³⁵ no sistema do autor. O gesto da viagem, o movimento mais relevante entre o que se narra em “A medio borrar”, não se limita a repercutir na interioridade da própria narração, mas se espalha, em consequências discursivas, para além do texto: molda parte dos argumentos de *La mayor*, anuncia textos por vir e, como advertiu Julio Premat, toca as bifurcações futuras da obra.

Alguns passos na mesma direção nos permitem enxergar como o gesto é também decisivo para os eixos temporais nos envios ficcionais de Juan José Saer; a decisão de Pichón Garay marca um antes e um depois e pode se inserir, na cronologia da ficção, como um ponto zero da contemporaneidade, de onde partem as páginas para o futuro e para o passado, para a herança ou a imaginação de uma *zona* ainda por se fazer, como se viu ao longo deste capítulo.

³⁵ De Ricardo Piglia, em *Teoría de la prosa*, volume que reúne as aulas ditadas na Universidad de Buenos Aires, em 1995, sobre as novelas breves de Juan Carlos Onetti: “Fernand Braudel (...) seña que se llama “acontecimento” a aquello que no se comprende. En principio, estamos hablando de una historia que obedece a esta lógica de lo inesperado e incomprendible y por eso provoca un extrañamiento” (PIGLIA, 2019, p. 56).

3 A cidade vista

3.1 *Nadie nada nunca*: olhar com os olhos do Gato

Em *Nadie nada nunca*, romance publicado pela primeira vez no México em 1980, o centro espacial da narração está situado em Rincón, na região costeira da zona saeriana, a poucos quilômetros da cidade não-nomeada. Ali, na casa branca que pertence à família Garay, na beira do rio, Gato Garay e Elisa atravessam um fim de semana de verão; de sexta-feira, antes da chegada de Elisa ao povoado, ao começo da segunda-feira, quando deixam a casa e o texto se encerra. É fevereiro, faz calor na costa argentina, não chove há dias sobre o rio sempre evocado pelo texto, e sabemos (por publicações prévias, inclusive) que Elisa e Gato Garay são amantes e que passam temporadas semiclandestinas na casa branca de Rincón, assim como também sabemos (pelo que se narra especificamente em *Nadie nada nunca*) que na região alguém, uma ou mais pessoas, está matando cavalos ao longo das cidadezinhas da costa, ao longo da província, e que os habitantes do lugar se encontram atormentados por essa estranha série de crimes.

De todo modo, se é certo que o tempo observado na narrativa pode ser limitado a um fim de semana estendido (de sexta à segunda-feira, em fevereiro, em pleno verão), os eventos narrados em *Nadie nada nunca* não obedecem a qualquer linearidade, assim como os pequenos acontecimentos ou detalhes da percepção são contados uma e outra vez, em uma repetição por vezes minimamente alterada, como que apenas deslocada por um ângulo de visão; também o narrador, no romance, é cambiante, e oscila, ao longo dos capítulos (quinze, ao total) entre a primeira pessoa do singular, na voz do protagonista Gato Garay, e a terceira pessoa do singular, em perspectivas que também se modificam e que assumem por vezes o viés de Elisa, do salva-vidas que toma conta da praia de Rincón, do menino que se dirige todos os dias à casa (o Ladeado, personagem, também, de *El limonero real*) ou mesmo a perspectiva de um narrador quem sabe desvinculado de um sujeito, dedicado à percepção e à descrição obsessiva dos objetos, da luz que se altera com o correr do dia, dos reflexos do sol no rio, etc.

Dito isso, e elencadas, de passagem, algumas das características centrais do romance, é preciso acrescentar que *Nadie nada nunca* é um texto que apresenta inúmeras aberturas para a

análise e a crítica, ainda que sua recepção tenha sido relativamente tardia³⁶, algo que fica mais evidente quando se compara o recebimento de um livro publicado no mesmo ano, como é o caso de *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, romance que recebeu de modo quase imediato a atenção dos leitores, da crítica e dos estudos acadêmicos. Para Saer, ainda que com relativa demora, as leituras chegariam depois e abordariam, no texto, a questão da percepção como motor da narrativa, a polissemia presente no título, a função do sonho no romance, a proximidade relativa com a estrutura do relato policial, o fundo político da obra (escrita fora do país, na antessala do golpe e publicada em tempos de ditadura militar) e as relações que se observam com as demais entregas do *corpus* do escritor.

Aqui, no que se refere a este capítulo, para pensar o lugar de *Nadie nada nunca* no trajeto orientado pela intertextualidade e o espaço narrativo na obra de Saer, é possível começar a abordagem proposta por uma abertura bastante pontual: as leituras presentes no que se narra no romance, e as menções, desde logo sutis, ao ato da escritura que podem ser encontradas no texto de 1980. Em seguida, será o momento de analisar a função do olhar, desde a perspectiva do personagem Gato Garay, e a forma com que a cidade aparece evocada no romance, mediante desvios e interrupções na construção das imagens de um lugar novamente ameaçado pela desintegração e o colapso. Por fim, após percorrer a problemática do acesso no que diz respeito à intertextualidade e à percepção, será preciso buscar a ocorrência de um dos eventos narrados em *Nadie nada nunca* em outros dois romances do autor, posteriores na cronologia da obra, para que assim, com a conexão entre os fragmentos e o todo, se possa cristalizar o sentido do que se narra ali.

A primeira menção a um texto dentro do texto, em *Nadie nada nunca*, se dá não através da perspectiva de Gato Garay ou Elisa, mas no que diz respeito a um personagem que, embora secundário na narrativa, é repetidamente evocado e que estabelecerá possibilidades e conexões-chave no romance: o salva-vidas (*el bañero*) responsável por resguardar, todos os dias, os frequentadores da praia de Rincón. O primeiro a chegar à praia e frequentemente o último a sair, o salva-vidas é também o personagem que com maior proximidade estabelece contato visual com o recluso Gato Garay, pois desde a porção de areia da praia é possível enxergar a janela da casa branca dos Garay, onde, com frequência, em distintos momentos do dia, o protagonista se encontra, e de onde, por sua vez, ele pode avistar o rio e o salva-vidas.

Sentado na areia da praia, sob a sombra de uma árvore, diante do rio que entrega, com

³⁶ Para a recepção da obra de Juan José Saer (e também para o caso específico de *Nadie nada nunca*), ver o estudo de Miguel Dalmaroni, “El largo camino de la indiferencia al consenso”, presente na edição crítica de *Glosa/El entonado* (Alción, 2010).

intensidade dinâmica, os reflexos solares de fevereiro (descrito uma e outra vez como “o mês irreal” no texto), o salva-vidas ocupa os momentos de descanso, quando não percorre a faixa à beira d’água e atenta para os riscos dos banhistas, para ler uma história em quadrinhos: “Sentado en el suelo, la espalda desnuda apoyada contra el árbol, el bañero lee, en el silencio total de la siesta, la revista de historietas que se apoya sobre sus muslos en declive como sobre un atril” (SAER, 2016, p. 92). Os olhares do salva-vidas, em diferentes momentos do texto, como outro corolário da repetição que se apresenta como método de escritura, se voltarão para a história em quadrinhos, cujo conteúdo, autoria ou tema não são revelados; trata-se de uma revista com quadros coloridos, para a qual se recolhe o olhar: assim é descrita a percepção do salva-vidas quando em contato com a publicação.

“Los colores vivos con que están pintados los dibujos en el interior de los recuadros resaltan a la sombra del árbol, y la luz que se cuele por entre las hojas y se proyecta sobre las figuras impresas (...) parece desteñir un poco los colores” (2016, p. 92), pode-se ler na sequência do capítulo VIII, que assume a perspectiva do salva-vidas. O trecho citado apresenta a revista de histórias em quadrinhos quase como um elemento mais da paisagem evocada, ao lado dos demais que formam a superfície da praia, um objeto sobre o qual a luz, a sombra da árvore e o mínimo deslocamento imprimem modificações da percepção, mas não alterações no processo da leitura ou do efeito do texto (que, na verdade, desconhecemos do que se trata).

A revista é parte integrante de um todo espacial, paisagem que é observada, percebida e descrita com exaustão, em duplicações nem sempre perfeitas, visto que mesmo os objetos, lugares e relevos mais vezes descritos não são transpostos ao texto de modo sempre idêntico. Mesmo o rio e a ilha que surgem em meio ao curso d’água, percebidos e descritos dezenas de vezes ao longo do texto, surgem em transposições não exatamente iguais, ainda que a presença dos dois elementos espaciais obedeçam a um padrão frasal que tem lugar desde o primeiro parágrafo do romance e se estenderá, ligeiramente modificado, até o desfecho: “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” (2016, p. 11).

Avesso simétrico da revista que é representada sem sua mensagem é a apresentação do processo de escritura, por parte de Gato Garay, no romance. Isolado na casa branca de Rincón por um motivo que não é explicitado na narrativa, mas que podemos perceber como de ordem mais anímica que política (ainda que possa haver distintas chances de interpretação para essa

imobilidade e permanência no ambiente doméstico³⁷), Garay realiza, de tempos em tempos, e naquele fim de semana sob a mediação de Elisa, pequenos trabalhos. Naquele mês de fevereiro, trata de transpor para uma série de envelopes os nomes e endereços de uma longa guia telefônica; envelopes que serão ocupados posteriormente por uma agência de publicidade e cujo conteúdo acrescentado o protagonista desconhece. Diante dos envelopes, Gato Garay realiza um trabalho mecânico e gasta as canetas dispersas pela casa branca entre nomes próprios e direções; o conteúdo dos envelopes, o material ou texto que servirá como mensagem, não cabe a ele conhecer nem tampouco parece ser uma preocupação verdadeira para o protagonista.

Em “La custodia del sentido”, uma leitura de *Nadie nada nunca*, Camilo Bogoya escreve que “el Gato escribe sobres cuyo mensaje ignora. Su trabajo consiste en llenar sobres teniendo la guía telefónica, pero nada sabe del contenido de los sobres. Hay un vacío enigmático en estos sobres sin mensaje, o con un mensaje cifrado que todos ignoramos” (2017, p. 6) e lembra que, em *La dicha de Saturno*, Julio Premat aproxima o evento dos envelopes narrado em *Nadie nada nunca* com a cena de “A medio borrar”, já mencionada neste trabalho, em que Pichón Garay, o irmão-gêmeo de Gato, durante a inundação da cidade, trata de copiar, à máquina, na mesma casa branca de Rincón, o texto que o amigo Washington Noriega resolve ditar a ele; outra cena, portanto, em que a autoria se apaga e que representa a escritura com um caráter alienante.

De todo modo, a relação de Gato Garay com a escritura é ainda mais complexa, e poderia ser expandida: tal como o seu irmão Pichón, antes de abandonar a *zona*, compõe frases ou versos em “A medio borrar” enquanto deambula pela cidade que deixará para trás, é possível que a percepção obsessiva de Gato Garay em *Nadie nada nunca*, quando registrada na narração em primeira pessoa e mesmo no que diz respeito às demais inflexões, se aproxime também do trabalho de uma hipotética construção literária – algo que, é certo, permanece em suspensão e não se mostra explicitamente, como tantas outras pontas do romance³⁸.

³⁷ Em “Lisa y dorada la ribera”, uma leitura de *Nadie nada nunca*, Sergio Delgado escreve sobre o pouco que os leitores de Saer podem vir a saber sobre Gato Garay, personagem envolto em uma aura de opacidade no sistema erguido pelo autor. “(...) Ni siquiera el lector más avezado de Saer llega a saber mucho respecto a este personaje. Aparece en “A medio borrar”, el primer texto donde se lo menciona (...), donde es buscado sin suerte por su hermano Pichón para despedirse antes de viajar a Europa, y ya no está, porque ha muerto, en *Glosa y La grande* (y no nos dicen mucho más respeto a este personaje el poema de *El arte de narrar* ni el cuento de *Lugar* donde también aparece)” (2011, p. 118). O poema em questão é “El fin de Higinio Gómez”, e o conto mencionado por Delgado, ademais um conto dos mais breves, tem como título “El nochero”.

³⁸ Para que se leia a função de narração de Gato Garay como que estendida dos fragmentos narrados em primeira pessoa para os demais registros do romance (para o domínio do romance, então), seria preciso haver uma nota como a que encerra a publicação póstuma de 2006, o romance de Roberto Bolaño. Lê-se, na nota assinada por Ignacio Echevarría: “Una última observación, que acaso no esté de más añadir. Entre las

Há, no entanto, um texto que em *Nadie nada nunca* se deixa ler e que aparece como a referência intertextual mais densa da narrativa. Trata-se, o que não é menor, de um livro enviado, de uma leitura recomendada: quando, na manhã do sábado, Elisa arruma os preparativos de viagem para passar o fim de semana na casa de Rincón, abastece o carro com suprimentos para a breve estada. Leva consigo carne e verduras, que compra no mercado central da cidade, a bolsa com os envelopes e a lista telefônica que consistem no trabalho que realizará Gato Garay, uma pequena bagagem com roupas e acessórios e, ainda, um livro, comprado e enviado por Pichón Garay, desde a França, para o irmão.

A chegada de Elisa a Rincón é um dos tantos eventos que o romance conta e volta a contar, ao longo dos seus quinze capítulos; em uma das repetições (já se disse que a duplicação nunca é exata), a menção ao livro é explícita e objeto de um dos primeiros questionamentos do protagonista para a recém-chegada: “Hay de todo – dice Elisa, sonriendo y dirigiéndose hacia el coche negro. El Gato señala las dos cajas de cartón acomodadas en el asiento trasero (...). – Y el libro de Pichón? – dice el Gato. Está entre los sobres” (SAER, 2016, p. 155). Durante o fim de semana, sabemos que Elisa começará a leitura do livro em algum momento, e que Gato Garay, para quem o exemplar está endereçado, se dedicará ao texto em diferentes oportunidades, no quarto de dormir e na galeria que dá para o pátio da casa, bem como nos intervalos do trabalho com os envelopes. “Cuando Elisa está desvistiéndose para acostarse, el Gato entra en el dormitorio a buscar el libro que Pichón ha mandado de Francia” (2016, p. 170), pode-se ler.

Nesse sentido, a referência ao personagem (Pichón) e ao lugar de origem do livro recebido (a França) funcionam também como a possibilidade de situar o texto no eixo temporal da obra de Saer: já foi visto aqui que em “A medio borrar” o que se narra é a despedida de Pichón da cidade, justamente com destino à França, de modo que em *Nadie nada nunca* é possível situar a narração, sem prejuízos, como posterior aos eventos narrados no conto que integra *La mayor*. Outros fatores, como o fundo político da narrativa, fundo que se torna, pouco a pouco, como uma infiltração no plano primeiro do texto, também permitem localizar o romance em algum momento entre a metade e o final dos anos 1970 na Argentina, às vésperas ou durante a ditadura militar do país. O elemento intertextual em questão, desta vez, não só permite que seja lido como carrega uma mensagem e um título. Trata-se, pelas referências e a nomeação dos personagens, de *A filosofia na alcova*, de Marquês de Sade, e podemos acompanhar não só as indicações de que os dois personagens centrais levam adiante

anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado: «El narrador de 2666 es Arturo Belano» (2004, p. 1125).

a leitura do livro, como também as reflexões de Gato Garay sobre o texto que tem em mãos e que parecia aguardar com interesse.

Na noite de sábado, na cozinha da casa de Rincón, Garay lê o livro de Sade e segue as tentativas, sempre renovadas e distintas, de levar adiante o ato sexual em suas possibilidades mais radicais, por parte do Caballero de Mirval, a senhora de San Angel, o pederasta Dalmancé, de Eugenia de Mistival e de Agustín, quando reflete sobre o texto a que se dedica:

El Caballero, con toda seguridad, debía preguntarse, ya que los demás le eran exteriores, si lo mismo que le pasaba a él le pasaba a todos, es decir: que cada vez que los miembros del grupo (...) se acomodaban en una nueva posición que al principio tenía algo de escultórico, y se ponía en marcha el acto común, al final experimentaban la sensación de no haber avanzado nada y de encontrarse, como antes del comienzo, en el mismo lugar (SAER, 2016, p. 172).

Entre as demais impressões de leitura, registra (ainda que o capítulo em questão, o de número XI, seja narrado em terceira pessoa, a perspectiva de leitura é a do próprio Gato, como se revela a seguir) que, em Sade “había que recomenzar siempre, no para repetir un placer já experimentado, como se pretendía teorizar, sino para ver si lo experimentaba de una buena vez” (2016, p. 174) e que “cada vez que se ponía en movimiento, que hacía crecer en él la excitación que lo llevaba hasta la trepidación del orgasmo, el Caballero debía admitir que cuando todo terminaba lo único que quedaba era la sensación de no haber progresado nada” (2016, p. 179). Pouco depois, o Gato fechará o livro, e o narrador nos dirá que permanecem nele, primeiro, algumas das imagens do texto e a sonolência dessa suspensão; depois, com os olhos já fechados, o que restam são os contornos e os resíduos de cores dos últimos objetos observados, até que, com o tempo, a escuridão do quarto de dormir se prolonga, cada vez mais consistente, e ganha enfim a mente do protagonista.

A filosofia na alcova, ao alcançar para Gato Garay a representação, nítida, da repetição como método (no caso do intertexto literário, o da possibilidade sexual) e ao mesmo tempo como fracasso (a cada fim de ato, se está outra vez no mesmo lugar, não se avançou um passo), estabelece também uma relação de espelhamento (um espelho deformado) e duplicação com o que é narrado em *Nadie nada nunca*. A primeira, quem sabe mais evidente, diz respeito à relação de Garay e Elisa: desde a chegada da amante à casa de Rincón, os dois tratam, repetidamente e diversas vezes ao dia, de levar adiante o ato sexual; quem sabe sem os desvios imaginativos e éticos de Sade, também Gato Garay e Elisa se enfrentam com a impossibilidade do avanço. A cada orgasmo, quando se desprendem da excitação do ato sexual, percebem que não puderam vencer nenhuma barreira, que estão outra vez no mesmo

ponto, no mesmo lugar do caminho em que estavam antes dos primeiros gestos. Ninguém, nada, nunca, o título parece voltar a dizer, mais uma vez.

A segunda condição espelhada pela narrativa, menos explícita, se refere à forma do romance e à técnica utilizada pelo escritor. Tal como se lê em *A filosofia na alcova* e como se percebe na experiência de Gato e Elisa, a repetição e a sua impossibilidade impregnam também os intentos da ficção. A percepção surge como a chance de acessar o real, visto que a representação pura e simples, característica do romance convencional, como já se viu, sequer faz parte do horizonte de expectativas da poética de Saer. Ainda assim, a percepção esbarra, o olhar rebate, o objeto, a paisagem, o fenômeno, o outro, não se deixam perceber por inteiro – de modo que é preciso narrar e repetir, narrar e se deslocar, como se uma mínima alteração de ângulo, a mais sutil das modificações do ponto de vista, pudesse alterar o resultado e então aproximar a prática de um mínimo, precário, quase invisível triunfo³⁹.

Ao longo dos quinze capítulos, atravessando-os, os narradores tratam de acessar a paisagem do rio, as barrancas da ilha, o cavalo amarelo, o baio que repousa no fundo da casa de Rincón, pois ali estaria a salvo dos crimes que deixam animais mortos pela costa, e que se ergue como um animal hermético; igualmente inacessíveis são o corpo de Elisa e a visão da cidade, recordada ou narrada, que só se deixa mostrar indiretamente, como se verá na sequência deste trabalho. Foi dito, a partir do estudo de Mirta Stern (1983), que a intertextualidade, em Saer, é um recurso de acesso à realidade: representar a literatura, colocá-la em marcha no interior da narração, para que, a partir deste processo, seja possível entender, ou ao menos se aproximar do real. A intertextualidade em *Nadie nada nunca* prevê, de antemão, a opacidade e as barreiras para a percepção e a descrição, e o intertexto empregado (o volume do final do século XVIII de um indecoroso escritor francês) aparece como o objeto capaz de iluminar não o sentido ou a revelação, mas espelhar a própria dificuldade, a obstáculo que interrompe o olhar.

Apesar da ausência de linearidade, de dispor em suas páginas uma composição entrecortada da narração e, por vezes, optar pela fluidez deliberada e não pela manutenção da

³⁹ É nítida (e problemática) a relação do citado movimento da narração com o empregado por alguns dos autores comumente relacionados com o *novo romance francês*. Em “Lisa y dorada la ribera”, Sergio Delgado menciona algumas das aproximações possíveis entre *Nadie nada nunca* e *Les Gommés*, romance de Alain Robbe-Grillet. Em “Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica” (1987), uma leitura de *El limonero real*, Noé Jitrik esmiúça a complexidade do parentesco da ficção de Saer com o objetivismo francês.

forma inicial, é possível estabelecer um evento que opera como o *incipit* de *Nadie nada nunca*, em que o romance começa e a ficção se põe em marcha. Trata-se da chegada do cavalo baio, o animal amarelo que pertence a Wenceslao, à casa branca de Rincón, para que fique sob os cuidados de Gato Garay. Na região da costa (em Colastiné, em Santa Rosa, nas ilhas, até mesmo na localidade de Rincón) alguém, uma ou mais pessoas, leva a cabo, ao longo de meses, o assassinato de cavalos (velhos e novos, corredores ou auxiliares de trabalhadores, nos ranchos e nos estábulos), e é nesse contexto que Wenceslao e seu sobrinho, o Ladeado, personagens que aparecem já em *El limonero real*, buscam o auxílio, ou ao menos a hospedagem, do habitante da casa branca para receber o animal.

É o Ladeado (um menino torto, de braços e ombros torcidos, maltratado pelo pai, como sabemos pelo romance de 1974) quem realiza a travessia e deixa o cavalo nas margens da praia de Rincón, para em seguida, depois de entregar o animal aos cuidados de Garay, retornar, de canoa, para a zona das ilhas que se erguem em meio ao Paraná e seus afluentes. Após o breve diálogo com o rapaz, que é tranquilizado pelo interlocutor (o Gato promete que ninguém tocará no animal enquanto estiver no pátio da casa), tem início, também, como consequência primeira do arranque do relato, a relação do protagonista com as possibilidades da percepção e do olhar, em que o baio amarelo será objeto privilegiado do intento e das suas variadas consequências: estupor, assombro, desinteresse, vazio, inacessibilidade, sono, delírio, imaginação e, quem sabe, também a febre.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman escreve que “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (1998, p. 29). Aqui, no atual instante deste estudo, será preciso avançar no problema da percepção que se encontra em *Nadie nada nunca*, a partir da tentativa de acesso (acesso a objetos, à aura do baio amarelo, ao corpo e à figura de Elisa, etc.) por parte de Gato Garay, acesso que se dá, sobretudo, pela tentativa da visão. E, na sequência, seguindo o mesmo caminho de análise, importa entender como a visão e a rememoração (transformadas, fusionadas, em narração) por parte de Elisa entregam ao texto, e a seu interlocutor, a visão da cidade, o espaço central da *zona*, que só tem lugar em *Nadie nada nunca* como evocação desviada, nunca como representação ou entrega direta do lugar. Aqui, a cidade será uma cidade ausente, evocada em fraturados gestos de narração descontínua.

A primeira visão do cavalo amarelo (que supera o rio, acompanhado do menino Ladeado, para logo alcançar as areias de Rincón) será também a visão que inaugura a

narrativa: “Vuelve a acodarse en la ventana: ahora ve el Ladeado, montado precario en el bayo amarillo (...). Va emergiendo, gradual, del agua, como con sacudones levísimos, discontinuos, hasta que las patas finas tocan la orilla” (SAER, 2016, p. 11). Logo o cavalo estará no fundo do pátio da casa branca, próximo aos eucaliptos que emprestam um pouco de sombra à terra seca, espaço que é ocupado, de maneira desordenada, por baterias velhas, oxidadas, e ferramentas há meses largadas pelo chão. O baio repousará sob as árvores, no calor de fevereiro, e terá início uma relação silenciosa, que poderia ser chamada de contemplativa se o intercâmbio de olhares entre o protagonista e o animal fosse uma troca transparente.

Ausente a transparência, a clareza que determina o que olha e o que vê o Gato, o que sustenta essa visão de ida e volta parece ser de início a incompreensão, como mostra o primeiro trecho do romance que explicita o olhar do Gato, e a perspectiva que lhe dirige o cavalo amarelo:

El bayo amarillo tasca tranquilo, entre los eucaliptos del fondo. Cuando el Gato sale a la galería, alza la cabeza y lo contempla, sin dejar de masticar. Sobre su pelo amarillento se imprimen las manchas del sol, más claras, que atraviesan el follaje. Su mirada parece pasar a través del cuerpo del Gato para fijarse más allá, en un punto impreciso, pero es en realidad al Gato a quien mira. Ahora se desintienden uno del otro y mientras el bayo amarillo continúa tascando, el Gato se aproxima al borde de la galería (...) (SAER, 2016, p. 13).

No capítulo seguinte, o de número II, em que a composição do romance alcança a primeira oscilação do foco narrativo, do narrador em terceira pessoa para a voz própria do protagonista, o encontro é descrito outra vez, ainda que estejam modificados sutilmente o ângulo, a situação e provavelmente o tempo, pois serão mencionados, na sequência do texto citado, a presença da luz noturna e o ruído das cigarras que chegam ao entardecer: “Nos miramos: él con la cabeza ligeramente alzada, ligeramente puesta de costado, el cuerpo ligeramente en tensión, yo ligeramente apoyado contra la tela áspera del sillón” (2016, p. 22). Ligeiramente: tal como, ligeiramente, o que se repete volta a ser contado, mas não da mesma maneira.

O olhar que encontra os olhos e o corpo do cavalo e que recebe de volta, quando há simultaneidade e encontro, os olhares do animal, não se deterá tão somente no baio. O Gato Garay vê, e percebe, o rio e a ilha, na imagem estática mais vezes evocada no romance, e que se altera quando se modificam também as condições da visualização, da luz solar, e se o protagonista os enxerga desde a praia ou desde a janela da casa, por exemplo; vê as paredes brancas e as portas e janelas de contornos negros; o pátio da casa coberto por ferramentas

quase apodrecidas, tonéis derrubados, baterias velhas de quando os Garay possuíam um automóvel próprio; vê, e tenta acessar, se deita sobre, as lajotas vermelhas, frias mesmo durante o verão argentino, durante o “mês irreal” de fevereiro, ainda que os objetos e paisagens, se são vistos e percebidos, como de fato o são, não necessariamente são acessados pela compreensão.

Anteriormente citado, o fragmento do primeiro encontro entre Garay e o animal descreve que o olhar do cavalo parece “atravessá-lo”, mas na verdade está, sim, dirigido a ele. Quando, entretanto, é Gato Garay quem vê e lança o olhar sobre o objeto, a visão não parece atravessar as superfícies e as densidades de cada corpo, mas, pelo contrário, rebater na matéria. Tal condição é apontada em mais de uma ocorrência na narrativa e carrega a potência de condensar o problema da percepção que perpassa a composição do romance: “La mirada rebota, vuelve a fijarse, y vuelve a rebotar, en el espacio de febrero, el mes irreal, que adviene para poner, como una cifra del tiempo entero, en el tapete, la evidencia” (2016, p. 79). Quatro páginas depois, o excerto citado se repete e, desta vez, sem qualquer modificação; é a citação literal e exata do mesmo discurso, como que para as palavras possam fixar, de uma vez por todas, já que a visão não consegue, a evidência.

Pode-se ler, no capítulo de número IV, em que o protagonista desperta do sono e se desprende de um sonho que é narrado no texto, a construção de outra imagem que se aventura a evidenciar a impossibilidade do acesso. Recém-desperto, ainda sonolento, Garay passeia pelos cômodos vazios da casa branca (Elisa ainda não chegou) e narra: “paso, parado otra vez sobre las baldosas coloradas, a un estado intermedio, ambíguo, donde todo no es más accesible a la yema de los dedos que un barco en el interior de una botella” (2016, p. 48). E, no prolongamento do mesmo trecho, o não-acesso relacionado ao tato se expande ao campo da visão: “El fluir de la cosa sin nombre en el interior de la cual deambulo es, aunque transparente, lento y espeso. Los ojos no tienen nada que mirar” (2016, p. 48). É aqui que a falta de meios para a percepção e o entendimento se torna mais explícita, quando no recente sonho, como se verá, as faculdades e as chances eram outras.

O barco no interior da garrafa, imagem corrente no texto para designar a impossibilidade do toque, da entrada e da passagem, e sucedida, ato contínuo na narração, com a menção aos olhos que nada têm a mirar, voltam a forçar uma evocação: no texto já citado, Didi-Huberman, no momento em que transita pelos excertos de *Ulisses*, de James Joyce, escreve que “como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios” (1998, p. 31).

Para Gato Garay, entretanto, não há fissura aparente na garrafa que envolve o barco,

assim como por vezes o olhar não encontra o seu destinatário, o ato sexual se esvazia em recomeços que não carregam avanços e *o que nos olha*, no caso não um ser humano, mas um animal amarelo que pasta no pátio da casa, parece só acumular resíduos de uma incompreensão generalizada. Será Elisa, ou ainda um desconhecido que se põe a contar, na praia amarela, a sua versão da morte dos cavalos na região, quem poderá narrar de outra maneira, e assim encontrar a mínima unidade, e mesmo a provisória fluidez discursiva, em *Nadie nada nunca*.

Sujeito que dispara olhares fraturados, o protagonista vê como a percepção esbarra nos objetos, rebate e se dissipa no mês irreal, fevereiro. Para além do problema do acesso em relação ao que está ao seu redor – o espaço doméstico, o cavalo baio, Elisa, a praia – há também uma impossibilidade que se situa em relação a outra condição espacial: a que se refere à cidade, espaço privilegiado e central da ficção de Juan José Saer, mas que em *Nadie nada nunca* parece vedada para o protagonista do romance. Ihado na casa branca às margens do rio, Garay está inteiramente desconectado do espaço urbano. Não o visita (ainda que esteja prestes a fazê-lo quando do desfecho da narrativa), não o enxerga, e só pode evocá-lo na construção onírica, ou quando escuta, ou finge escutar, o relato de Elisa, a visitante que chega justamente da cidade, de onde traz para o amante os envelopes que possibilitam horas de trabalho, o livro que gera as reflexões sobre a literatura de Sade e mesmo as sacolas que consistem em elementos básicos para a estada, como alimentos e bebida.

O sonho de Gato Garay é narrado no capítulo de número II do romance e, embora não seja anunciado pelo texto enquanto narração onírica, as diferenças de composição do relato e o peculiar encadeamento de eventos, que dispensa a causalidade racional, logo orientam o leitor quanto à natureza do que se lê. Transcrito sob as condições de uma fluidez textual que lembra a narração em fluxo e que se afasta visivelmente da organização entrecortada e fragmentada do texto que rege o relato antes e depois, o sonho inicia com a visita de Carlos Tomatis à casa de Rincón, onde se encontra com o Gato e o convida a rumar para a cidade. Há, conta Tomatis, um lugar clandestino em que acontecem jogos de roleta, e haverá partidas naquela noite. Ocorre que Tomatis está estranhamente vestido como um cavaleiro e leva no corpo a indumentária completa da montaria; sugere a Gato que os dois se desloquem a cavalo até a cidade, proposta que é rechaçada (afinal, o cavalo baio está no cio e torna perigosa a sua função como meio de transporte para a ocasião).

Cabe a Garay atravessar o rio com a canoa, apesar da turbulência das águas, e ao chegar à cidade comete uma série de ações disparatadas. Depara-se, sem querer, em um açougue que só vende carne de cavalos, comenta a um policial que encontra no bar da galeria

(a cidade está repleta de forças policiais e militares) que não vale a pena ir à casa da costa para buscar o responsável pelas mortes dos animais, já que a casa estará vazia; visita a mãe, na casa da cidade que pertence à família, e ao receber a correspondência que o irmão Pichón teria lhe enviado desde a França se encontra não com uma carta, mas com uma conta de luz, em que percebe de golpe, e por acaso, uma importante dívida familiar.

Depois, encontra-se com Elisa na porta de sala de jogos e profere, em sequência, comentários de um humor ofensivo que parecem constranger a interlocutora; já dentro do local, vê que a sala de jogos ainda está vazia e que nas paredes se amontoam artefatos de decoração náutica, bem como, sobre a mesa, pedaços de carne crua, que estão disponíveis para a utilização de jogadores. O sonho se quebra pela primeira vez quando Garay entende que está na verdade em um barco, e que a sala de jogos balança; antes de despertar, torna a sonhar, desta vez com o caso dos cavalos mortos e um suposto artigo de jornal assinado por Tomatis, até que pode acordar em definitivo na manhã de sábado, poucas horas antes da chegada de Elisa a Rincón⁴⁰.

Para além do sonho, a cidade volta a ser, no que diz respeito a Garay, uma cidade ausente. Durante o fim de semana em que a narração se concentra, quando decide levar o cavalo para andar pela margem do rio, a cidade aparece remota, como um fundo nublado de uma paisagem que não se deixa enxergar ou tocar: “Después galopamos por la orilla del agua, río abajo, dejando atrás la casa blanca (...); íbamos hacia el gran fondo rojo del cielo, donde más allá de los montecitos, de las islas, del agua y de los pueblos se levanta, desierta, ardiente, la ciudad” (SAER, 2016, p. 58). Será com Elisa, quando a interlocutora desembarca na casa de Rincón, que o espaço urbano receberá o seu relato e se entregará uma visão desse espaço a Garay; e, ainda assim, por um relato que não se deixa contar por inteiro.

Elisa (é Elisa quem formula as próximas impressões, como se poderá saber no

⁴⁰ Em “Azar y psicoanálisis: una interpretación del sueño en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer”, François Degrande identifica no relato do sonho, instante em que a narrativa se bifurca, em abismo, para introduzir um novo texto, a ideia de relato-satélite, definida por Jean Ricardou. Para Beatriz Sarlo, em “Narrar la percepción”, leitura de *Nadie nada nunca* realizada poucos meses após a publicação do romance, o sonho funciona como a expressão cifrada do conjunto do romance (2007, p. 220). O sonho de Gato Garay, a partir do uso das categorias de Ricardou, desempenha tanto a função de repetição, visto que volta a situar o protagonista dentro de uma perspectiva fechada (a morte dos cavalos, a repressão nas ruas, a casa de Rincón) como o de antecipação, visto que os sentidos que o relato do sonho expande mostram, já no segundo capítulo, possibilidades de leitura e percepção que os capítulos “em vigília” voltarão a percorrer ao longo de todo o romance. Nesse sentido, é relevante a leitura de Degrande sobre a passagem de Gato Garay no interior no cassino-prostíbulo. O pesquisador pinça, na atmosfera do jogo, a saudação militar do homem que maneja a mesa e o fato de que o elemento monetário do jogo não seja a moeda nacional ou a típica ficha de apostas, mas pedaços de carne crua, e enxerga na construção do sonho uma alegoria da tortura e da repressão militar que tocam tanto o tempo do texto como o tempo extraliterário, o tempo da história argentina (DEGRANDE, 2014, p. 55). A narração do sonho permanecerá, em ressonância, vigente, como a voz cifrada que parece querer contar a segunda história por trás da série de cavalos mortos, na sequência de *Nadie nada nunca*.

desenvolvimento do capítulo de número III) dirá que “la ciudad está desierta: no se ve, al atardecer, cuando por lo general está lleno, ni un alma en el centro”, e na sequência que “se oye hasta el rumor de la luz” (2016, p. 39). Também no décimo capítulo de *Nadie nada nunca* o texto entrega as percepções de Elisa sobre a cidade que, momentaneamente, abandona para se refugiar em Rincón: “La tierra se acumula en los umbrales de los negocios cerrados por vacaciones y, en el piso de mosaicos, en el interior, puede verse diseminada la correspondencia de una quincena, que el cartero ha ido deslizado día tras día por debajo de la puerta” (2016, p. 137); “Incluso los bares están vacíos: en el interior en penumbra, aparte de uno que otro mozo, del barman, del lavacopas, es raro ver algún cliente sentado a una mesa o acodado en el mostrador” (2016, p. 137); e ainda: “En los parques, la luz de febrero marchita los árboles; la fronda es grisácea, achicharrada, reseca” (2016, p. 137).

Mais uma vez, a *zona saeriana*, agora em *Nadie nada nunca*, parece a ponto de se desintegrar. Foi visto que em *La ocasión*, por exemplo, a cidade se enfrenta com a peste, que deixa rastros de destruição por suas ruas ainda precárias (como se viu, *La ocasión* está situado no século XIX) e obriga os habitantes que são também sobreviventes a buscarem os arredores da cidade, os limites da província, os campos desabitados de um país predominantemente agrário e pouco urbanizado. Em “A medio borrar”, o longo conto que integra *La mayor*, é a inundação dos rios que cercam a cidade que forçam ações desesperadas (as barrancas são dinamitadas, bairros inteiros removidos com seus moradores) por parte das forças da segurança e do poder público; antes, no que se conta em *El entonado*, também se viu como o massacre e a destruição dos colastiné colocava em risco a existência do lugar, que a partir do desembarque europeu será outro.

Em *Nadie nada nunca*, entretanto, os riscos da desintegração parecem menos visíveis, quem sabe subterrâneos. Há, para além do calor que provoca os apontamentos angustiados por parte de Elisa – “expuesta al sol de febrero, el mes irreal, la ciudad se calcina, abandonada” (2016, p. 137) –, a sequência de crimes que perturba os moradores, a menção a células guerrilheiras espalhadas pela região e ao delegado (o *Caballo Leyva*, que prolonga, com seu apelido, as nomeações de ordem animal e de polissêmicas leituras), que é designado como torturador e que acaba, ao final da narrativa, assassinado por grupos armados na própria sede da delegacia.

Se é verdadeiro que sempre existe uma variação da peste ou um elemento que ocupe essa função na ficção de Saer, a de colocar *o lugar a perigo*, em *Nadie nada nunca* a peste assume as tintas do político, e as imagens do calor, da seca e do vazio, levantadas da palavra por Elisa, parecem trazer consigo sempre algo mais, algo que não está dito e que podemos

entrever em alguma fresta da narração. Na sequência, e no encerramento desta leitura do romance, será preciso conectar *Nadie nada nunca* com outros dois textos de Juan José Saer, *La pesquisa*, de 1994, e *La grande*, obra inacabada e publicada de maneira póstuma em 2005, para entendermos do que se trata a segunda história narrada no romance de 1980 e de que modo o destino de Gato Garay e Elisa já poderia estar antecipado, ou quem sabe ao menos intuído, nas páginas que aqui são lidas e frequentemente citadas.

Em “¿La parte por el todo?”, um estudo sobre o problema da unidade na ficção de Juan José Saer, Pénélope Laurent defende a ideia de *fragmento* para dar conta da dialética entre a parte e o todo na obra do escritor santafesino:

Concibo la obra de Saer no como una obra total sino como una obra abierta hecha de fragmentos que pone de manifiesto una tensión entre unidad y multiplicidad. Lo que mayoritariamente ha sido destacado del conjunto de la obra de Saer es su unidad, su proyecto unitario. Pero me ha parecido importante, y quizás útil, evidenciar lo múltiple y lo fragmentario del proyecto. Efectivamente, se suele hablar de la obra saeriana en términos de “comedia humana” y sobre todo de “saga”. No niego la unidad de la obra saeriana sino que la concibo a través del prisma de la fragmentación. Cada texto sería un fragmento, arrancado al “todo” pero que termina por constituir un “todo” fragmentario. El fragmento se define, según Pascal Quignard, por una paradoja, la de oscilar entre una inconclusión esencial y un fuerte deseo autárquico (LAURENT, 2011, p. 59).

Para Laurent, “lo fascinante de los textos saerianos es que fragmentan líneas de intriga pero las reanudan en otro momento diegético o con perspectivas narrativas distintas de un texto a otro” (2011, p. 59), e *Nadie nada nunca* é uma peça ou fragmento privilegiado para se pensar essa tensão entre obra aberta ou fechada, entre o todo e suas partículas, entre o instante e suas continuidades.

Isso porque os eventos narrados no texto de 1980 voltarão ao sistema do autor em diferentes oportunidades, desde romances que aparecem na mesma década do texto analisado (como *Glosa*, de 1986) até a última das entregas do autor, o incompleto *La grande*, de 2005, passando por *La pesquisa*, de 1994, romance que pertence a outro momento da escritura de Saer e que apresenta diferenças nítidas (quanto à estrutura, ao que se narra e mesmo à legibilidade e ao estilo da composição) em relação às demais obras aqui citadas. Dizer que os eventos de *Nadie nada nunca* voltam a ser narrados é, entretanto, uma afirmação inexata;

mais vale dizer que, se retomados, são também amplificados, reinterpretados, e só nas entregas futuras o sentido do romance de 1980 parece atingir sua mais potente possibilidade de acesso, seu entendimento na teia da intertextualidade levada adiante pelo autor e por seus distintos narradores.

Foi dito que em *Nadie nada nunca* há uma progressiva elevação do elemento político na narrativa, que pouco a pouco parece tocar a percepção, os eventos narrados, os deslocamentos dos personagens. Os estranhos crimes que deixam cavalos mortos pela costa santafesina encontram sua radicalidade, seu paroxismo, com a morte do delegado *Caballo Leyva*, o homem que estava à frente da investigação da série de assassinatos e sobre o qual corriam versões, na região, de que se desempenhava clandestinamente como torturador. À noite, Leyva receberia possíveis subversivos na delegacia situada na costa, e os fazia “cantar”, isto é, delatar a sua participação ou o envolvimento de terceiros em grupos armados ou conspirações contra o governo. O assassinato de Leyva permite também a abertura para o desfecho provisório de *Nadie nada nunca* (provisório, pois os fios do que se narra em 1980 permanecerão vigentes no sistema do autor, à espera das conexões), e é após a sua morte violenta que se encerra o fim de semana em que acompanhamos os olhares, os gestos e as palavras de Gato e Elisa, que ao fim desse tempo (menos breve que condensado, como em uma ramificação com intensa potência temporal apesar das poucas horas em que permanecem na casa) deixam Rincón e, eis a cena final do romance, empreendem o caminho de volta para a cidade, na segunda-feira chuvosa que parece afastar também do céu e da vegetação os rastros mais pesados do verão e do “mês irreal”.

Cavalos mortos, revolucionários com armas e carros escondidos pela região da costa, o delegado assassinado na calçada da sede policial. O terror, em *Nadie nada nunca*, passa a disputar lugar com o império da percepção e inclusive a impregna das suas cores, e esse é, podemos saber, um terror de caráter político. Em *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, publicado poucos anos depois da retomada da democracia no país, Beatriz Sarlo aborda criticamente alguns dos textos de ficção publicados na Argentina durante o período da última ditadura militar, que se estendeu de 1976 a 1983. Entre os textos selecionados por Sarlo estão, entre outros, *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, e *Nadie nada nunca*, de Saer. Sobre o romance do escritor santafestino, escreve Beatriz Sarlo: “Se ha perturbado, por la muerte absurda [de Leyva], el fluir liso de la vida: de repente, atravesando el espejo de la escritura, el horror salta sobre una historia que parecía sólo preocupada por narrar la percepción” (1987, p. 57). O horror atravessa o espelho da escritura, torna-se essencialmente político, e essa condição (condensada no destino de Gato Garay e Elisa) se

estenderá para a produção futura do escritor.

Já se disse aqui que no isolamento de Gato Garay na casa familiar da localidade de Rincón há um mal-estar que, no presente estudo, foi relacionado à problemática do acesso, da possibilidade de leitura e interpretação do real e a interrupção da comunicação com o outro. Para além desses fatores, de fato existentes na narrativa de *Nadie nada nunca*, há outras formas de estranhamento no texto. Não sabemos ao certo, por exemplo, por que Garay opta por se isolar na casa, por que parece afastado (um afastamento que carrega algo de rompimento) do mundo exterior, e tampouco sabemos como a sucessão de mortes na região, tão próxima a ele, o afeta, se é que produz algum efeito no protagonista. No texto de 1987, Sarlo, ao retratar o personagem Garay e apresentar o eixo mínimo da narrativa, escreve que “un hombre, el Gato, vive solo (quizás escondido) junto al río” (1987, p. 87). Talvez escondido, escreve a autora, ainda que essa seja não uma condição oferecida de modo transparente pelo romance, mas uma interpretação quem sabe intuída pela crítica.

Não sabemos se Garay vivia escondido em Rincón; sabemos, sim, que a cidade para ele, como se mostrou aqui, era uma cidade ausente, mas que ao final o protagonista, quando do término do fim de semana, resolve percorrer o trajeto de volta com Elisa. Em *Glosa*, romance publicado cinco anos depois, sabemos que os destinos dos dois amantes serão atravessados pelo mesmo terror político anunciado, por meios subterrâneos, em *Nadie nada nunca*. Garay e Elisa serão vítimas do tempo argentino dos anos 1970 e 1980, tal como outros personagens do elenco de Juan José Saer, mas é certo que essa condição (a dos perseguidos, a dos desaparecidos, a dos que são lembrados, mas quase nunca reencontrados) alcança, no projeto do autor, a sua condensação mais radical com a construção dos personagens de Elisa e Gato Garay.

A primeira menção ao desfecho trágico da vida dos dois personagens aparece de modo brusco em *Glosa*, no instante da labiríntica narrativa em que são anunciados alguns dos destinos dos integrantes do universo do autor: “en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elias y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos” (1995, p. 155). Antes, no mesmo excerto de *Glosa*, pode-se ler que, no mês anterior, maio, desse instante dos anos 1980, Washington Noriega, outro dos nomes do “elenco estável”, morreria vítima de um câncer, e que também Ángel Leto, um dos protagonistas daquele romance, cairia em confronto com a repressão militar. Assim, o exemplo de Garay e Elisa parece iluminar a ideia de *fragmento* trabalhada por Laurent, e ao longo das distintas entregas do autor uma unidade se forma, mas uma unidade que exige colagem e reconstrução (noções intertextuais, por certo), e que se faz

como que por uma beira da obra, para além dos textos fechados. Só assim será possível estabelecer uma versão possível para as continuidades de *Nadie nada nunca* e dos habitantes daquele texto.

Quase dez anos depois, com a publicação de *La pesquisa*, o destino de Garay e Elisa, até então suspenso no seco e brusco período citado de *Glosa*, será novamente abordado pelos narradores saerianos. No romance de 1994, dividido em duas histórias, que afinal se encontram e produzem o acontecimento da literatura em abismo, será narrado o retorno de Pichón Garay, o irmão de Gato, à *zona*, depois dos longos anos de ausência em que permaneceu na França⁴¹. O tempo argentino, aqui, já é outro, e o retorno se dá a um país que vive outra vez sob uma democracia, mas que se enfrenta com as consequências do recente período ditatorial. A motivação de Pichón para o regresso é ao mesmo tempo prática e subjetiva: por um lado, retorna para vender os imóveis familiares, desabitados desde o desaparecimento do irmão gêmeo e da morte da mãe; por outro, pretende mostrar a cidade e o país para o seu filho adolescente, nascido na França, e reencontrar-se com os poucos amigos que permanecem no lugar, como é o caso de Carlos Tomatis, parte importante nessa cadeia de fragmentos.

Será avistada em um passeio de lancha, pelas águas da costa santafesina, a casa branca de Rincón, o espaço concentrado de *Nadie nada nunca*, que agora retorna a *La pesquisa*, mesmo que vazia de seus ocupantes: “– Esa es la casa de Rincón, de la que te mostré tantas fotos. Aquí de chicos pasábamos los veranos con el Gato” (SAER, 2019, p. 81), dirá Pichón a seu filho, que também acompanha a travessia. E, a seguir, será o momento em que o narrador dá conta, não com a brevidade e os parcos atributos de *Glosa*, mas com as palavras luminosas do detalhe e da revelação, do que ocorreu com os dois amantes: “De esa casa habían desaparecido varios años antes, sin dejar literalmente rastro, el Gato y Elisa. Fueron, como tenían la costumbre de hacerlo desde hacía años, a pasar un par de días juntos, y nunca nadie más volvió a verlos” (2019, p. 81). O narrador esclarecerá que a casa de Rincón, “el recinto sacrosanto donde repetían periódicamente el ritual del adultério” (2019, p. 81), foi encontrada vazia pelo amigo publicitário, Simone, que em *Nadie nada nunca* seria o responsável por oferecer o trabalho dos envelopes a Gato Garay; sabemos, aqui, que a casa estava em aparente ordem, sem sinais de violência ou luta, e que foi o cheiro da carne picada, apodrecendo junto

⁴¹ Em *La pesquisa*, a narração dos eventos que ocorrem, outra vez, na *zona*, aparece intercalada com o relato de uma série de assassinatos que se passam em Paris, relato que se embrenha na intrincada resolução do enigma da autoria. No entanto, a segunda história, podemos saber quando do desenvolvimento do texto, é uma narração oferecida pelo próprio personagem Pichón Garay, em uma mesa de bar, aos amigos Marcelo Soldi e Carlos Tomatis.

ao fogão, que revelou o aspecto desabitado do lugar.

“Pasaron (...) de una cama indebida a una tumba indebida, con esa autonomía discreta y solidaria, de espaldas al mundo e incluso en contradicción con él, que unicamente otorgan la mística, la locura y el adulterio” (2019, p. 82), teria dito Tomatis, em carta a Pichón, sobre o definitivo desaparecimento de Gato e Elisa, como lemos em *La pesquisa*. O horror que atravessava a escritura de *Nadie nada nunca*, que havia tocado as páginas de *Glosa*, avança, explicitado, expandido, para *La pesquisa*, quando o tom do texto já assume a resignação e a dor; o destino dos dois personagens condensa, na obra de Saer, um destino de um tempo e de um lugar, destino que se constrói sutilmente, através das entregas da ficção, ao longo de anos e décadas, até que os fragmentos se toquem e seja possível, afinal, entender, entender quem sabe por inteiro.

O arco seguirá em expansão, tensionando-se nas obras futuras. Também em *La pesquisa* serão apresentadas ao leitor algumas vicissitudes internas, da relação entre personagens, que não haviam sido reveladas até então; sabemos, por exemplo, que durante as buscas por Gato e Elisa o irmão gêmeo Pichón não retornou da Europa, e que sua ausência e negação acabaram por truncar a correspondência com Carlos Tomatis e gerar um silêncio que duraria anos – correspondência que, como foi mostrado, serviu como motivação ficcional para vários dos argumentos que residem em *La mayor*. Será com *La grande*, escrito nos primeiros anos do novo século, e publicado de maneira incompleta em 2005, quando da morte do autor, que a história de Gato Garay e Elisa se contará pela última vez; em *La grande*, a narração se dará pela perspectiva e pela voz de Carlos Tomatis, que conta, para interlocutores jovens, parte da nova geração que terá lugar na ficção de Saer e que segue a habitar a *zona*, os eventos que ocorreram quase vinte anos antes.

Tal como em *Nadie nada nunca*, ainda que com outro tratamento do texto literário (em *La grande* já não encontramos o estilo entrecortado e a percepção fraturada que estruturavam o texto de 1980⁴²), no romance de 2005 se volta a contar, em consciente repetição, as cenas que antecederam o desaparecimento dos dois personagens. Mais uma vez, o gesto do autor leva adiante a repetição tocada por um desvio: narram-se os mesmos fatos, mas desde alterações no ponto de vista, na temporalidade da ocorrência, no enquadramento das cenas, de modo que sempre há acréscimo, oscilação, novas luzes e detalhes para o que se conta. Em *La grande*, lemos que “el Gato vivía prácticamente todo el tiempo en esa casa que daba sobre la playita de Rincón, y que en otra época había sido el retiro de fin de semana de la familia

⁴² Para adentrar essa aparente sorte de ruptura ver “Saer, nota y sinfonia”, de Julio Premat (2010).

Garay” (SAER, 2005, 230) e que vivia de quase nada, dos pequenos trabalhos que alguns amigos conseguiam, e que lhe permitiam comer, beber e fumar, quase sem precisar da cidade.

La grande, então, destrinchará o episódio, principalmente no que diz respeito ao depois: será contado que foi Simone, o encarregado da agência de publicidade, quem perceberá primeiro o vazio, e logo o cheiro da carne podre na cozinha da casa branca, mas também será narrada a busca, levada a cabo por Héctor (o ex-marido de Elisa) e Tomatis, por informações e testemunhas, investigação que será ignorada pelas autoridades policiais e que terminará sem rastros, sem notícias. O capítulo três de *La grande*, “De crecida”, terminará com a visita que realiza Carlos Tomatis à casa de Mario Brando, um homem ligado à antiga vanguarda literária da cidade e que possuía, dizia-se, relações íntimas com militares de alto escalão. Seria a última e constrangedora tentativa de saber algo sobre o paradeiro de Gato e Elisa, tentativa que esbarra na recusa silenciosa do interlocutor e que contém algo de escárnio por parte de Brando. E será assim que, pela última vez, a história dos protagonistas de *Nadie nada nunca* terá lugar no presente da escritura de Juan José Saer, já em sua última e inacabada publicação.

Cabe, assim, questionar: já seria possível ler, nas linhas e entrelinhas de *Nadie nada nunca*, os signos do desaparecimento de Gato Garay e Elisa? E ainda: há passagens do texto que permitem perceber que a atmosfera do terror político deixaria como vítimas também aqueles personagens? A resposta a esses questionamentos passa pela leitura que fizemos não exatamente da obra em questão, mas do conjunto saeriano. Depois de lermos *Glosa*, *La pesquisa* e mesmo *La grande*, algumas passagens do texto de 1980 parecem indicar um destino que, no entanto, já conhecemos; e, como se verá, os fragmentos da obra de Saer não só permitem a construção de unidades específicas e de certo modo autônomas (o exílio de Pichón, a vida e a morte de Gato Garay, a biografia provisória de Carlos Tomatis, etc.), unidades que estão intrinsecamente ligadas à ideia do personagem, como cada novo fragmento que entrega o autor acaba por modificar o sentido e a interpretação do que já havíamos lido, das obras, contos e argumentos já publicados, mas não estabilizados de todo, porque esperavam pelos próximos fragmentos.

O caso é que, se não existe uma resposta precisa e fechada para o problema anterior, que se relaciona com as instáveis noções de antecipação e revelação no interior da ficção, Beatriz Sarlo oferece uma entrada possível para o que *Nadie nada nunca* revela, não sobre o destino específico de dois dos seus personagens, mas sobre o tempo histórico e seus atravessamentos na cultura e na literatura argentina de então. Sobre os romances publicados durante o período ditatorial, escreve Sarlo: “Podría decirse que estos relatos, o los mejores de

ellos, en momentos donde muchas otras formas del discurso callaban, hablaron de aquello que la voz del poder ocultaba o neutralizaba” (1987, p. 58). “[Esses textos] exhibieron las fisuras por donde puede verse, para decirlo con las palabras de Adorno, ‘aquello que la ideología oculta’, es decir, también, lo que es posible padecer, pero difícil convertir en discurso” (1987, p. 58), encerra. Fragmentado, entrecortado, fraturado, imerso na impossibilidade do acesso e em repetições cambiantes, aquilo que comumente não se deixa dizer está, afinal, em *Nadie nada nunca*, convertido em discurso.

3.2 Uma esquina: *Glosa e Lo imborrable*

Os passos de Carlos Tomatis, narrador e personagem, ao longo de três dias, e o começo de um quarto, pelas ruas de uma cidade invernal, formam o percurso que estrutura *Lo imborrable*, romance de Juan José Saer publicado em 1993. A narrativa parece obedecer ao ritmo do andar do personagem: utiliza as pausas na caminhada constante e sempre recomeçada para recuperar episódios da vida de Tomatis, jornalista e escritor, e assim resgatar um tempo passado. Quando, no entanto, os sapatos voltam a pisar as calçadas de uma cidade de desenho geométrico, os antecedentes, a história pregressa e os acontecimentos laterais voltam a ocupar um lugar momentaneamente secundário no romance, para que a caminhada e os eventos que se relacionam com esse deslocamento encontrem uma espécie de presente perfeito na narrativa. *Lo imborrable* oscilará, ao longo da sua estrutura, entre o que se lembra e o que se conta no estado presente da narração, com o apelo aos detalhes da percepção que caracteriza o projeto do escritor santafesino.

Fica claro, desde o primeiro parágrafo, que com *Lo imborrable* a ficção de Saer volta a se inscrever em uma construção mais ampla, que busca, se não a unidade, o entrelaçamento entre, principalmente, os romances, mas também no que diz respeito aos contos e poemas publicados pelo autor. Ainda que o romance, como qualquer outro texto que se queira escolher, possa ser lido de modo independente e desprendido de um conjunto que permite a assimilação em perspectiva, os indícios da formação do que críticos como Julio Premat chamam de uma “novela familiar” levada adiante (PREMAT, 2002) se tornam mais visíveis e mais concretos, além de que permitem uma leitura única que organiza os seus fragmentos.

Em *Lo imborrable*, texto que se insere entre os últimos publicados pelo autor, o todo saeriano já tem suas bases claramente construídas. A novela se situará em um espaço narrativo que obedece à continuidade de uma geografia da ficção desenhada desde os primeiros relatos, datados dos anos 1960, e se ocupará de personagens igualmente conhecidos do leitor que segue os desenvolvimentos desta obra em processo; Carlos Tomatis, aqui narrador e protagonista, escritor e caminhante, já tem, por exemplo, um rosto e umas quantas ideias projetadas há longos anos e diversos textos. O mesmo pode ser dito das preocupações que movem a trama e a estrutura do romance: a importância concedida à reflexão literária, o espaço aberto para a indagação metafísica, traços de um humor satírico e olhos abertos para o que pode ser descrito como os aspectos da história externos à obra literária.

Em *La dicha de Saturno*, Julio Premat menciona quais seriam as propriedades mais visíveis e constantes da ficção do autor argentino:

las tres características más espectaculares de la obra de Saer (...), [son,] primero, la coherencia espacio-temporal, temática y afectiva que remite entre líneas a un elemento inicial fuera de alcance y al objetivo de una unidad imperiosa; luego, la intensidad de lo pulsional y sensible, tanto en relación con el cuerpo y la sexualidad como con la percepción y la materia; y por último, la omnipresencia, en alguna medida contradictoria con lo anterior, de un autotematismo que lleva a transformar cualquier elemento en reflexión o imagen del proceso de creación literaria (PREMAT, 2002, p. 19).

Os traços acima mencionados são latentes em *Lo imborrable*; a intensidade do que é pulsional e sensível acompanha a breve temporada de um personagem que, para destacar de antemão as ocorrências mais destacadas do texto, se desloca do que ele mesmo, também narrador, chama de “o último degrau” da depressão da qual padece, para a lenta recuperação do desejo e da ação. Quanto à presença, sem dúvidas autorreferencial, da criação literária como preocupação interna da narrativa, a busca do personagem pela lenta retomada da escritura e a irrupção, no centro da narrativa, da leitura de um texto alheio, texto que será pormenorizadamente criticado e anotado, preenche outra vez os elementos elencados na referência crítica e retomam o procedimento da intertextualidade como mediação da representação do real. Mas é a primeira das características apontadas por Premat – a coerência espaço-temporal e a unidade buscada na obra de Saer – que orienta o desdobramento proposto por esta leitura.

Ocorre que *Lo imborrable* surge, no contexto do sistema erguido pelo autor, como a continuidade possível de *Glosa*, romance publicado em 1986 e espécie de claraboia da obra de Saer, texto através do qual se podem observar as diferentes ramificações da coerência espaço-temporal que reside nesse projeto narrativo; *Lo imborrable* começa onde *Glosa* se permite encerrar, e ambos os textos, como será visto em detalhe a seguir, se situam na segunda metade do século XX, quando analisamos sua delimitação histórica. De *Glosa* a *Lo imborrable*, serão visíveis algumas sortes de deslocamentos e continuidades: a geométrica caminhada que encontramos no texto de 1986 espelhará, na mesma cidade, pelas mesmas ruas, a errante deambulação de 1993, com a repetição de vários dos nomes próprios (com Carlos Tomatis entre os mais destacados do “elenco estável” da obra saeriana) e a permanência de preocupações estéticas e estruturais – como seguir desenhando uma *zona* na qual se movem os textos, levar ao corpo da ficção a reflexão sobre a escritura e pleitear o tratamento do tempo em uma literatura já tocada, em seu século, pela dúvida, a experimentação e o rechaço do realismo convencional.

Nesta leitura, pretende-se observar como os duplos deslocamentos de *Glosa* e *Lo*

imborrable no conjunto saeriano (deslocamentos de um texto a outro; deslocamentos do narrador-personagem pela cidade, a mover o texto do romance) se inscrevem em uma discussão possível sobre as relações entre espaço e tempo no interior da obra. Escreve Julio Premat, no já mencionado estudo, que, por aquele então (*La dicha de Saturno* foi finalizado em 2002), a obra de Saer permanecia sendo relativamente pouco lida, mesmo na Argentina, em constatação que, sem dúvida, se estende aos demais países do continente:

Tautológicamente, Saer resulta poco legible porque no se lee (o no se lo ha leído). No hay que olvidar, tampoco, la amplitud del corpus: dieciséis libros de ficción, cuatro volúmenes de ensayo, uno de poesía, a lo largo de cuarenta años de escritura (...), lo que supone, dentro de la estrategia de amplificación, reescritura, autointerpretación, dispersión y modificación de un único texto, que cada etapa, que cada libro, propone una nueva perspectiva sobre el conjunto, abre una nueva lectura de lo ya escrito (PREMAT, 2002, p. 14).

Mais de uma década depois, o estado crítico da ficção de Saer já não é o mesmo, e se pode dizer que seus romances, reeditados e reimpressos, traduzidos para diversos idiomas, encontraram mais leitores, críticos e pesquisadores, mesmo que certa aura de “hermetismo” e “lentidão”, frequentemente atribuída aos textos, permaneça a emperrar alguns diálogos. Seja como for, parece válido voltar a dizer, a cada início de contato com essa ficção, que o texto de Saer, sempre que tocado, já parece outro, como provam as palavras escolhidas por Premat e recolhidas na citação acima: amplificação, dispersão, modificação – não apenas para a escritura, mas também para os registros do leitor e da leitura crítica dessa obra.

Para este momento, interessam aqui, em particular, os deslocamentos de *Lo imborrable*, os trânsitos que a narrativa estabelece com *Glosa* e outros dos textos do autor, o tratamento do tempo presente na obra e as caminhadas de Carlos Tomatis pela cidade nunca nomeada, que se instalam em uma potente discussão política sobre a história e a memória da Argentina contemporânea.

São bem conhecidas, no contexto da crítica dirigida à obra de Saer, as frases que inauguram o texto de *Glosa* e que, por sua brevidade, podem ser recuperadas aqui: “Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos (...)” (SAER, 1995, p. 13). A abertura do romance começa por tornar visível a exigência de se firmar uma data para a temporalidade do começo

do texto, passa à oscilação sobre essa data (outubro ou novembro, mil novecentos e sessenta ou sessenta e um, dia vinte e dois ou vinte e três, etc.) e, por fim, decide-se por um marco temporal para o que será narrado a partir de então. Quase que por convenção, Ángel Leto e o Matemático, os dois personagens centrais para *Glosa*, precisam de uma localização temporal no calendário para que caminhem, os dois, não com o mesmo objetivo, pelas ruas que serão, então, as ruas de outubro de 1961.

Se o narrador orienta *Glosa*, depois de certa hesitação, em determinada data – e essa aparente fragilidade da demarcação temporal se atenua depois do posicionamento inicial –, será justamente em relação a esse começo e às frases recordadas acima que *Lo imborrable* se dirigirá, anos mais tarde, em outra sorte de início. Na abertura de *Lo imborrable*, romance publicado sete anos depois de *Glosa*, lê-se: “Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece” (SAER, 2003, p. 9). Passaram-se vinte anos, e ainda que a referência não se instale, de imediato, no parágrafo de abertura, a estrutura e os acontecimentos narrados no texto mostrarão a que se refere essa passagem: *Lo imborrable*, no âmbito interno da temporalidade saeriana, começará, já se disse, vinte anos depois de *Glosa*.

Passaram-se vinte anos da caminhada de Leto e o Matemático pela cidade; este é o ponto de partida de *Lo imborrable*, que levará adiante outra caminhada, que pode ser situada no começo dos anos 1980, em meio à ditadura militar argentina. A delimitação temporal de *Lo imborrable* ficará evidente páginas depois, quando Tomatis, narrador e personagem, estabelece o primeiro contato com Alfonso, distribuidor de livros naquela província, personagem com quem dialoga e que o acompanha nas breves jornadas aqui narradas: “Según Alfonso, tiene ganas de conocerme desde hace mucho y, cinco o seis años atrás, por el setenta y cuatro más o menos, cuando extendió la distribuidora al norte de la provincia y a Entre Ríos, pensó en proponerme la dirección de la nueva zona” (SAER, 2003, p. 14).

Há, ainda, outra relação que se estabelece entre o começo de *Lo imborrable* e o conjunto da obra de Saer, sistema que, em razão da já mencionada coerência interna dos textos, pede por uma leitura única, ou relacionada, que atente para a intertextualidade interna que liga e reúne, em distintas direções, os seus fragmentos. Trata-se do parágrafo inaugural de *El limonero real*, romance de 1974, tido como a experimentação mais radical do autor no que diz respeito aos limites a que leva o manejo da linguagem e o tratamento formal no que se restringe aos romances. O “anochece” que tem lugar na narrativa invernal e noturna de *Lo imborrable* encontra, na primeira palavra de *El limonero real*, seu avesso diurno: “Amanece” (SAER, 2006, p. 11) é o que se lê no ponto de partida do texto de 1974, em associação que pode ser expandida e não pretende ser esmiuçada, por agora, neste trabalho.

Foi dito que o arco temporal que começa em *Glosa* alcança o presente de *Lo imborrable*; no entanto, não se pode dizer que, textualmente, o segundo texto prolonga, em continuidade inalterada, o primeiro. Isso porque o trânsito entre um e outro romance ocorre com significativas alterações, e o deslocamento impõe perdas, transformações e acréscimos de propriedades e ocorrências novas. Se o espaço geográfico é o mesmo, e a geografia da cidade simétrica se mantém, não se conservam, por outro lado, os protagonismos (Leto e o Matemático, caminhantes na narração que se passa em 1961, não são mencionados em *Lo imborrable*, cujo protagonismo cabe individualmente a Carlos Tomatis) e tampouco as condições do narrador (o narrador de *Glosa*, situado em uma distância vertical da narrativa que por vezes se parece com o tratamento que podemos localizar na ficção de Juan Carlos Onetti⁴³, abre espaços para o passado e o futuro da obra de Saer, enquanto que o de *Lo imborrable* se restringe à visão e à percepção de Tomatis e ao tempo presente, mesmo que com pontuais fissuras e eventuais recuos).

Em “La condición mortal”, texto de 1993, escrito após a primeira aparição de *Lo imborrable* na Argentina, e posteriormente incluído em *Escritos sobre literatura argentina*, escreve Beatriz Sarlo: “las veitiún cuadras recorridas [em *Glosa*] son tiempo y espacio que se parcelan para que entren otros tiempos futuros, en otros espacios diferentes: entre un extremo y otro (...) se incrustan anchas franjas del mundo narrativo de Saer” (2007, p. 291). Entre as aberturas para o tempo futuro em *Glosa*, possibilitadas por essa narração situada mais além do puro presente, encontram-se revelações sobre o destino de alguns dos personagens constantes do conjunto do autor, como é o caso da iluminação a respeito da morte de Ángel Leto que, na ditadura que ainda não se vislumbra com nitidez no horizonte temporal quando da caminhada de 1961, integrará a resistência armada, e o desaparecimento de Gato Garay e Elisa, protagonistas de *Nadie nada nunca*. Para Beatriz Sarlo,

en el párrafo breve y severo de *Glosa*, se clausuraban tres destinos que hasta entonces (...) estaban abiertos. En una obra que nunca ha desmentido su radicalidad estética y cuya perfección se funda en la coherencia de la experimentación narrativa, de pronto, como un golpe de timbales que se destaca por su brevedad de relámpago, el pathos de la probable muerte del Gato [Garay] y Elisa, de la segura muerte de Ángel Leto, irrumpe clausurando una historia que es anterior a *Glosa* (SARLO, 2007, p. 292).

Quanto a Carlos Tomatis, seu destino, ou ao menos um fragmento dele, também se

43 Da introdução, assinada por Juan José Saer, à edição crítica de *Novelas cortas*, de Juan Carlos Onetti (1909-1994): “El narrador, por ejemplo, en casi todos sus textos, más allá de las académicas atribuciones del punto de vista, siempre tiene una posición, una distancia, una capacidad de percibir y de comprender respecto de lo narrado que es diferente cada vez y únicamente válida para el relato al que se aplica” (2009, p. XVI).

deixa entrever na observação panorâmica de *Glosa*, e se trata, aqui, de um destino menos trágico. Mas onde se situa a presença do personagem Tomatis em *Glosa*? Carlos não tece a caminhada pela avenida San Martín com Leto e o Matemático; é encontrado por acaso em uma das esquinas da avenida, e esse encontro fortuito é também uma interrupção. O encontro ocorre no instante em que a narrativa se detém por mais tempo e que suspende o trajeto aparentemente linear que levam adiante os dois caminhantes. Dividido em três partes, também elas carregadas de simetria, o romance mostrará Tomatis no capítulo intitulado “Las siete cuadras siguientes”, posterior a “Las primeras siete cuadras” e, por continuidade, anterior a “Las últimas siete cuadras”, no centro possível da simétrica arquitetura de *Glosa*.

Com Leto e o Matemático, Tomatis dividirá tão somente alguns metros de caminhada. Antes, é evocado algumas vezes, pois estabelece relação com os dois personagens e com alguns dos eventos desenvolvidos na trama. Quando, logo no início da caminhada de Leto, gesto que move a estrutura do texto quando rechaça a ida diária ao escritório e se põe, sem motivo aparente, a caminhar pela cidade, o Matemático é avistado, Leto recorda a opinião de Tomatis sobre o homem alto, sempre bem vestido e, para o grupo de amigos, dono da estranha predileção pelas ciências exatas. “Ya ha sido Tomatis, por otra parte, según le ha oído decir Leto ya no se sabe a quién, el que ha empezado a llamarlo el Matemático. *No es un mal tipo, no, dice a menudo, un poco snob a lo sumo*” (SAER, 1995, p. 14), lê-se ainda no que diz respeito às primeiras sete quadras.

Na sequência, já na segunda das partes do romance, Carlos Tomatis é encontrado em frente à sede do jornal *La Región*, onde trabalha (ofício e lugar reiteradamente mencionados ao longo da obra de Saer), e esse encontro, que interrompe a caminhada, acaba por estabelecer a maior das pausas que têm lugar na narrativa. Tomatis, como que alheio à tarde de outubro e de amargo humor, divide com os dois caminhantes frases dispersas e desinteressadas; parece adquirir algum vigor apenas quando decide ler, diante de Leto e o Matemático, alguns dos versos que havia composto naquele mesmo dia. Recita Tomatis: “En uno que se moría / mi propia muerte no vi, / pero en fiebre y geometría / se me fue pasando el día / y ahora me velan a mí” (SAER, 1995, p. 131), e esses versos, de forma alguma casuais, se acomodarão também em outra função no romance, visto que aparecem como a epígrafe que inaugura *Glosa*, ainda sem a indicação do personagem-autor do poema, e, no que se refere ao enredo, após a leitura, e a pedido do Matemático, repousarão em papel no bolso do amigo.

Os cinco versos não abandonam o texto depois do encontro casual com Tomatis e da mudança, quem sabe inesperada, de endereço, da propriedade de Tomatis para o bolso do Matemático; o que ocorre é o revés, já que o novo proprietário entrega ao papel a enigmática

função de amuleto. Será a folha datilografada com os cinco versos o elemento que *Glosa* se utiliza para levar o texto ao futuro dos personagens, para pressionar o arco da temporalidade para mais adiante, frear a narração do tempo presente e inserir um novo tempo e um novo espaço. O primeiro salto temporal, em relação ao destino do Matemático e à sobrevivência do poema, pode ser lido assim em *Glosa*:

el Matemático que, una mañana de mil novecientos setenta y nueve, a bordo de un avión que viene desde París y que empieza a bajar hacia el aeropuerto de Estocolmo, mientras espera, paciente, el aterrizaje, saca la billetera del bolsillo y, de entre los billetes, las tarjetas de crédito, las credenciales, retira la hoja doblada en cuatro que Tomatis le regaló en la puerta del diario, la hoja cuyos dobleces ya están más marrones que amarillos (SAER, 1995, p. 148).

Logo adiante, será dito que o Matemático sequer volta a ler os cinco versos, e que a folha já perdeu o seu caráter de mensagem “para volverse objeto y, sobre todo, reliquia” (1995, p. 148); “o vestigio, más bien, no de Tomatis (...) sino de la mañana en que, acabando de volver de su primer viaje a Europa, se encontró con Leto en la calle principal y caminaron juntos hacia el Sur” (1995, p. 149). Caberá à folha, com os cinco versos de início imaginados, logo escritos, e então presenteados, a tarefa de estreitar os tempos do romance, levar, por meio das mãos do Matemático, os personagens para um tempo futuro: um tempo que carregará também as marcas das transformações políticas e históricas do país.

No tempo posterior ao presente de *Glosa*, a ficção de Saer permite que vejam, a partir do texto de 1986, e de maneira bastante crua, algumas vítimas entre o elenco de personagens; mas, se Leto, Gato Garay e Elisa se deparam com a “condição mortal” a que se refere Beatriz Sarlo, ao Matemático caberá a sobrevivência no exílio, como comprova o trecho citado anteriormente, Tomatis é, por sua vez, quem pode escapar do desterro e do desaparecimento forçado. Entre os nomes próprios que habitam o centro de *Glosa*, é Tomatis o único a permanecer e sobreviver. Apagados os rastros de Elisa e do Gato, constatado o fim trágico e violento de Leto, obrigatoriamente desterrado o Matemático, Tomatis seguirá na cidade, e é a história dessa permanência e desta sobrevivência o que se conta em *Lo imborrable*.

Sobrevivente e persistente habitante da cidade, da *zona saeriana*, Tomatis também terá o seu destino, ou uma dobra de destino, antecipado nas páginas finais de *Glosa*. Na terceira e última das suas partes, o romance trata de narrar, no tempo futuro que pode ser situado entre os últimos instantes dos anos 1970 e os primeiros da década nova, em meio às notícias de desaparecimentos políticos, exílios forçados, da crise econômica e social que promove a ditadura argentina, o encontro entre Leto e Tomatis, justamente na casa a que esse último

retorna (a casa materna) após o seu terceiro divórcio, casa que será, depois, um dos espaços recorrentes de *Lo imborrable*. Lê-se, a partir da percepção e da antecipação do narrador de *Glosa*: “[Leto] irá a visitar Tomatis a la casa de su madre, en la que se habrá refugiado después de su tercer divorcio. En esos tiempos Tomatis estará sufriendo de eso que los psiquiatras llaman una depresión” (SAER, 1995, p. 273). Estado anímico esse que, a seqüência do texto desenha, será temporário, mas que naquele então se encontrava em seu ponto mais crítico.

Esse estreitamento do tempo em *Glosa*, a aproximação da tarde de outubro de 1961 com os acontecimentos de duas décadas mais tarde, mostra a possibilidade de radicalização dos primeiros deslocamentos. Leto visita Tomatis porque entende que, a partir de então, serão raras as chances de encontrar o amigo novamente; Tomatis parece viver uma sucessão de dias idênticos em frente ao aparelho de televisão, dias que são também de rechaço diante do mundo exterior; e o Matemático, que não se encontra mais no mesmo território, que guardou o papel com os versos que falam de “fiebre y geometría”, já caminha pelas ruas de outro continente. Mas, depois de se observar como se dá esse deslocamento, esse ponto de inflexão no conjunto dos personagens de Saer, é possível se perguntar se o destino desses personagens já residia (em nítida forma, ou em sutil aparição, quem sabe) nas primeiras páginas daquela caminhada. O que também seria questionar, com outras palavras: de que modo a política se fazia presente desde a abertura do romance?

Martín Kohan propõe a leitura de *Glosa* como um romance político, além de afirmar que o texto de 1986 pode ser visto como uma peça de culminação e condensação (2011, p. 151) da obra de Saer. Kohan recorda que a caminhada do Matemático tem como objetivo, mencionado de antemão, distribuir pela cidade os comunicados da organização de estudantes a que pertence, e a vinculação com a militância política, em mais de um momento da narrativa, é relacionada com os riscos que um posicionamento como o do Matemático acarretaria já naquela etapa dos anos 1960. Não se trata, porém, ao menos não em *Glosa*, e não em Saer, de pensar a literatura e o texto de ficção como transposição e representação direta e sem fissuras da realidade política nacional – e essa é a mais nítida defesa do texto de Martín Kohan sobre *Glosa*.

“De *Glosa* misma, como novela, puede decirse que se ubica (...) entre la promesa de precisión de las palabras, que les permitirá decir lo que ha pasado, y la gozosa aceptación de que las palabras nunca cesarán de ser imprecisas” (KOHAN, 2011, p. 154), escreve o escritor e crítico argentino. A menção à oscilação entre a palavra precisa e a palavra que invariavelmente desvia e se bifurca, condição que determina as possibilidades da

representação política na ficção de Saer, alude também a um aspecto de *Glosa* ainda não comentado aqui.

Ao longo do romance, um dos temas de conversação que invariavelmente retorna ao corpo do texto é a tentativa de recriar o que aconteceu na festa de aniversário de Washington Noriega (outro dos personagens sempre presentes, ou recordados, de Saer), festa a que nem Leto e nem o Matemático puderam comparecer. A reconstituição dos convidados presentes, dos assuntos de debate, da localização de cada um na chácara situada em Colastiné, localidade que recebeu a festa, os detalhes turvos da noite e mesmo os pratos de comida ali servidos são, em *Glosa*, reiteradamente postos em discussão, sob o aspecto da dúvida, e nem mesmo o encontro com alguém que, sim, esteve presente (como é o caso de Carlos Tomatis) pode dissipar a supremacia da versão sobre a certeza.

O enfrentamento constante entre a dúvida e a versão se apodera de outros núcleos de *Glosa* e, sob o signo da imprecisão e da desconfiança da representação da realidade no texto literário, se estende à política. Escreve Kohan que: “no se espera, no se pretende, que la literatura capture una realidad, que la aferre, que la plasme, que la despliegue, que la enseñe, y que con todo eso se elabore una consigna o una conclusión” (2011, p. 154), e na sequência dirá que a política, no romance, se escreve de outra maneira: “produciendo el destello de un *para qué* en medio de los *para nada*, produciendo el brillo de una referencia precisa en medio de un mar de imprecisión verbal y metaverbal” (2011, p. 154). É fácil corroborar o apontamento de Kohan. Ainda que permaneçam sob a dúvida das chances de representação, as frases mais concisas, duras e de emprego denotativo são as que fazem referência, desta vez direta, ao destino trágico dos personagens atravessados pelo tempo político, como a morte do personagem Leto em meio à resistência armada, o exílio do Matemático na Europa e a depressão, amplificada pelos acontecimentos recentes e exteriores ao próprio corpo, de que padece Carlos Tomatis.

A partir daqui, pode-se dizer que *Lo imborrable* começa no momento em que *Glosa* se estende aos tempos futuros da antecipação e se adensa politicamente. O início de *Lo imborrable* (o “anochece”, já mencionado, de uma jornada invernal na *zona*) é a saída de Tomatis da imobilidade que já o atinge no texto de 1986. Depois da visita de Leto e da morte do amigo, depois da constatação de que o país convive com a notícia de assassinados e desaparecidos. *Lo imborrable* se coloca em marcha quando Carlos Tomatis pode dar os primeiros passos de volta para a rua, para então recomençar novos deslocamentos e novas caminhadas. Percursos urbanos que, aqui, serão distintos e obedecerão a outras formas, mas que ainda estarão enfrentados com a presença da política no texto literário e as tentativas de

transpor, problematicamente, essa presença à literatura.

Escreve Julio Premat, em *La dicha de Saturno*, sobre a estrutura de *Glosa*: “el paseo de los protagonistas se lleva a cabo entre el orden (el de la ciudad en damero, herencia de la urbanización lógica de los griegos) y el caos (las corrientes imprevisibles y amenazadoras de los coches que parecen acosarlos)” (2002, p. 245). A mesma oposição entre ordem e caos, entre caminhada simétrica e linear, e a errância do que escapa à razão, aparecem no ensaio de Martín Kohan, que localiza a dualidade não entre os aspectos da cidade, como propõe Premat (o esquema geométrico diante da desordem do trânsito), mas em relação aos próprios caminhantes: “Ángel Leto camina sin un objetivo; el Matemático, no” (2011, p. 147). Para Kohan, essa diferença primordial acaba por definir as possibilidades do romance, esboçadas desde o primeiro passo da travessia urbana.

Ángel Leto caminha motivado por uma força estranha, o impulso sem nome que o desviou do caminho do trabalho para levá-lo por uma das principais avenidas da cidade, como se lê no quarto parágrafo de *Glosa*: “El hombre que se levanta a la mañana, que se da una ducha, que desayuna y sale, después, al sol del centro, viene, sin duda, de más lejos que su cama, y de una oscuridad más grande y más espesa que la de su dormitorio” (SAER, 1995, p. 14). A continuação do mesmo trecho mostra que a motivação do deambular de Leto é misteriosa mesmo para o narrador em terceira pessoa daquele texto: “nada ni nadie en el mundo podría decir por qué Leto, esta mañana, en lugar de ir, como todos los días, a su trabajo, está ahora caminando, indolente y tranquilo (...) por San Martín hacia el Sur” (1995, p. 14). Para Leto, cabe a ausência de objetivo, a concessão ao fluxo; ao Matemático, a caminhada com motivação clara, a da entrega de comunicados à imprensa, o compromisso político.

Kohan escreve que “esta diferencia de actitud, o de disposición, entre los dos personajes, (...) supone que las relaciones posibles entre caminata y narración, entre recorrido y escritura, no son necesariamente homogéneas” (2011, p. 147). O contraste entre os caminhantes, em *Glosa*, diferença que em algum momento alcançará a semelhança, visto que os passos dos caminhantes, depois de algumas quadras, encontram um ritmo comum (uma sincronia), poderá, na proposta de Kohan, se estender às possibilidades do ato político; assim se estrutura a caminhada em *Glosa*. Em *Lo imborrable*, no entanto, a oposição entre ordem e caos não é representada da mesma maneira; para o romance que tem Carlos Tomatis como

protagonista, a caminhada assume outras formas e desvenda novos sentidos no texto.

A narração orientada pela voz e o pensamento do próprio Tomatis (pois é protagonista e narrador) acompanha o personagem por três dias e o começo de uma quarta jornada; ele, mais do que nada, realiza dois procedimentos, gestos que são internos em relação ao texto, mas que movimentam também a estrutura de *Lo imborrable*. Tomatis caminha, e Tomatis recorda, muitas vezes ao mesmo tempo. Para ele, a caminhada pela cidade nunca nomeada é uma espécie de retorno, de reencontro com um espaço que havia se tornado estranho, e que aos poucos volta a carregar consigo familiaridades:

“Yo” que hace unos pocos meses nomás no me atrevía a salir de mi casa para ir a tomar un café al bar de la galería por miedo de que la construcción endeble del supuesto firmamento se desplomara, y que tres o cuatro veces, después de haber atravesado con valentía el umbral y haber dado algunos pasos por la vereda, me volvía temblando de terror a mi cuarto de la terraza, diciéndome que nunca más podría volver a salir a la calle, me encuentro, en este anochecer de invierno, a cargo del universo (...) (SAER, 2003, p. 19).

A cidade a que Tomatis se expõe é, portanto, uma cidade parcialmente recuperada. Recuperada porque pode voltar a ela, depois dos meses de encerramento na casa materna, justamente os meses em que vê a mãe se enfraquecer e morrer, mas parcialmente porque essa não é a mesma cidade: a cidade saeriana de *Lo imborrable* não é a cidade de *Glosa*, ainda que esteja inscrita em um mesmo espaço narrativo. Não é a mesma porque o tempo avança: no lugar da caminhada relativamente livre e despreocupada (ao menos de perigos iminentes) dos anos 1960, o andar agora se dá no coração de uma cidade invernal, noturna, de raros passantes pelas ruas, em uma atmosfera de melancolia e risco. Se, como sustenta Julio Premat, “la posición de Saer ante la realidad y ante la creación es una posición melancólica” (2002, p. 28), *Lo imborrable* seria dos exemplos mais nítidos desta posição.

As menções ao contexto da ditadura militar argentina são abundantes ao longo de todo o texto e aparecem em construções diretas que contrastam com o estilo labiríntico e aberto à dúvida que pode ser visto em *Glosa*. No romance de 1993, são mencionados pelo narrador Carlos Tomatis, para ficar com três exemplos de rápida aparição no desenvolvimento do texto: o desaparecimento forçado de um casal de distribuidores de livros, pessoas que não teriam qualquer relação com a militância política (SAER, 2003, p. 14), os problemas que o próprio narrador poderia ter encontrado com a censura devido à publicação de uma crítica a um autor ligado ao regime (2003, p. 17) e a existência de um general e torturador, conhecido como o carniceiro do Paraná, de sobrenome Negri (2003, p. 32).

As indicações acima elencadas parecem justificar o aspecto externo das ruas

percorridas pelo narrador, frequentemente descritas como ruas vazias, escuras e perigosas. “La calle está casi desierta, a causa del frío, o de la hora, o de los tiempos que corren probablemente. Los habitantes de la ciudad, conscientes de la amenaza que representan aquellos por los que pretenden sentirse protegidos, me dejan la noche libre” (2003, p. 38), lê-se em um fragmento de *Lo imborrable*, em uma descrição algo desolada do panorama urbano. Desolação que se repetirá ao longo do texto, como se vê no trecho a seguir: “A pesar de la hora (...) la calle está bastante desierta: el frío, la lluvia, la proximidad de la noche, la tiranía, quizás, las telenovelas probablemente, retienen a la gente en sus casas” (2003, p. 185).

Embora o primeiro excerto resgatado acima corresponda ao primeiro dia da trajetória de Tomatis, e o segundo, à noite da terceira jornada, a cidade que se enxerga desde os olhos do narrador é praticamente a mesma. Espaço formado por ruas vazias, tomado pelo frio e por luzes difusas (as lâmpadas fracas da iluminação pública, o *néon* de alguma publicidade, o farol dos carros que passam) e sujeito à tirania dos tempos que correm, para se utilizar a expressão do romance. Há, no entanto, outras caminhadas e outras visões de cidade em *Lo imborrable*, que obedecem também a olhares de Carlos Tomatis, como por exemplo a recordação da tarde em que se encontrou pela primeira vez com Haydée, sua ex-mulher, em um sábado de bom tempo e de trajetos que buscam a direção do rio. Mas mesmo as memórias luminosas estão, no texto, como que manchadas, enfrentadas com a realidade e o tempo presente. Nesse caso, em disputa com a dúvida que interroga a lembrança e com o estranhamento que pressupõe retomar a experiência.

A recordação dos sábados em uma cidade aberta, ao lado da pessoa amada, pode habitar a repetição dos dias, a ponto de colocar a singularidade da lembrança amorosa sob o manto da dúvida:

Me acuerdo que fue refrescando con el anochecer y que, a partir de cierto momento, empezamos a sentir frío en la penumbra de la costanera pero, a decir verdad, desde que tengo memoria, cuántos sábados soleados de otoño no terminaron refrescando al anochecer, y cuántas veces, en la penumbra de la costanera, paseando incluso con Haydée, no tuvimos frío al cabo de un momento? (SAER, 2003, p. 72).

Se, por um lado, a lembrança de uma cidade menos sombria pode ser enfrentada pela interrogação, por outro, a estranheza dos instantes escolhidos e organizados pela experiência acabam por afastar qualquer descrição idealizada; é o caso da lembrança do primeiro encontro de Tomatis com Haydée, quando o narrador percebe que recorda não o momento em que a mulher aparece pela primeira vez, mas o aspecto lúgubre de um armazém de bebidas, no qual esperava pouco antes e que resiste na memória com seus frequentadores desagradáveis diante

do balcão. “Lo más real no es lo que queremos que lo sea, sino un orden material de nuestra experiencia que es indiferente a nuestras emociones y deseos” (2003, p. 72), anota o narrador. Não há, nos espaços de *Lo imborrable*, espaços para a inocência.

Ainda assim, neste texto-chave para entender a posição melancólica que se opera na obra de Juan José Saer, o romance oferece também as suas aberturas; afinal, o que se narra é o retorno de Carlos Tomatis aos espaços urbanos, ainda que sombrios, da *zona* saeriana. Ao longo de pouco mais de três dias, o protagonista se encontrará com Alfonso e Vilma, os distribuidores de livros que acabarão por lhe oferecer um trabalho, voltará a visitar alguns dos pontos da cidade que costumava frequentar (o bar da galeria, o *palomar*), percorrerá a mencionada rua San Martín e as passagens que a cortam, visitará as dependências do hotel Iguazú e, desta vez a bordo do carro de Alfonso, acompanhará os interlocutores até o aeroporto da cidade, localizado nos arredores do lugar. Também o desejo, em sua motivação mais física, adormecido durante meses, logra seu retorno ao final da narrativa.

Em *Lo imborrable*, Tomatis recupera sua mobilidade, sem se afastar de todo da presença do que chama, repetidamente, de “o último degrau”, a posição extrema da depressão: “Que me maten si cuando entrebrio la puerta y veo la luz gris de la terraza, no me dan ganas de echarme atrás y de volver a meterme en la cama, taparme hasta la cabeza y quedarme encerrado el día entero en la penumbra del cuarto” (2003, p. 104), lê-se antes de uma das saídas do personagem à rua. Descartada antes a inocência e rechaçada então também a naturalidade desses passos reiniciados, Carlos Tomatis ainda assim volta a caminhar e percebe, então, o gesto da caminhada como a possibilidade única de recuperação e de retorno.

Saer, ao transportar a narração do olhar onipresente e de certo modo distanciado de *Glosa* para a perspectiva atormentada de Carlos Tomatis em *Lo imborrable*, volta a preencher algumas das lacunas de um mesmo espaço. O que Beatriz Sarlo chama de “sucesión definida por microacontecimientos” (2007, p. 295) volta a se operar aqui, e ao final de *Lo imborrable* sabemos algo mais sobre *Glosa*, algo mais sobre Tomatis, precisamos rever, quem sabe, a leitura prévia de *Nadie nada nunca*, entre outros textos. Volta-se, enfim, a tocar o *corpus* saeriano, conjunto que se move enquanto um incessante recomeço da literatura.

“El espacio en la obra de Saer, más que componer paisajes o conjuntos referenciales, más que servir de telón de fondo a estrategias realistas (...), aparece ante todo como un conjunto de substancias a la vez inestables y amenazantes” (2002, p. 180), sugere Julio

Premat. O estudo do espaço, em *La dicha de Saturno*, também é observado desde o viés psicanalítico (que aborda, na primeira parte do texto, a relação dos personagens de Saer com os vínculos maternos e paternos) que aponta para a posição melancólica, abundante e definidora do conjunto. Mais do que isso, a escolha das palavras “instável” e “ameaçadora” para definir a construção desse espaço ajuda, também, a entender os deslocamentos aqui observados.

A cidade hostil de *Lo imborrable*, que se abre vazia para o recomeço amedrontado de Carlos Tomatis, não atinge o texto de Saer pela primeira vez; essa mesma cidade, a região urbana da *zona* a que o início deste trabalho fez referência, já havia se infiltrado instável e ameaçadora na narrativa em outros momentos, e mesmo para além dos romances. Célebre no conjunto do autor, o conto “A medio borrar”, de *La mayor*, mostra como a mesma cidade se enfrenta com uma prolongada e crescente inundação, que ameaça a permanência dos personagens, parece a ponto de derrubar o principal ponto de referência do lugar e marca, com água, os dias de despedida do personagem Pichón Garay, o irmão gêmeo do já mencionado Gato, que parte em definitivo da *zona* para a Europa em meio à enchente.

Já em *Unidad de lugar*, livro de contos publicado em 1967, é o revés da água, a seca, o fenômeno que assola a cidade saeriana: em “Fotofobia”, em deslocamento análogo ao que efetua o narrador-personagem de *Lo imborrable*, uma caminhante tenta avançar pelas quadras calcinadas pelo sol do verão depois de dias de reclusão em casa. Peça do mesmo conjunto, “Barro cocido” narra uma situação de espera e reencontros nos arrabaldes da cidade em dias de terrível seca, ao lado da recordação, por parte dos personagens, de outras temporadas de seca e dilúvio que já haviam entrado para a história da região. Em *La ocasión*, texto-chave para entender a formação da coerência espacial, temática e estrutural da obra de Saer, é a chegada da peste ao lugar que acaba por modificar a estrutura do espaço e forçar os deslocamentos dos personagens e as fissuras do texto.

Instável e ameaçador, como nos exemplos acima pinçados, aberto para as infiltrações temporais, do passado e do futuro, como em *Glosa*, desolado e invernal, como em *Lo imborrable*, o espaço narrativo é central, em Saer, para entender do que é feita a sua literatura. A importância dessa geografia literária, erguida desde e para a ficção, também encontra sua correspondência em vários dos títulos escolhidos pelo autor: de *En la zona*, primeiro volume de contos, publicado ainda em 1960, a *Lugar*, conjunto de argumentos e relatos breves, de 2000, passando pelo semelhante *Unidad de lugar*.

Antes do fim, é preciso mencionar, mesmo que de modo veloz, um dos problemas relacionados a esse espaço, e que atravessou toda a leitura analítica levada adiante desde o

começo do texto: a semelhança, e a correspondência, do espaço dessa cidade não nomeada aos aspectos da cidade de Santa Fe, lugar de origem do escritor e capital da província argentina de mesmo nome. De fato, os elementos espaciais da obra de Saer (disposição dos caminhos e lugares, endereços, distâncias e trajetos) podem encontrar sua referência na cidade *real* de Santa Fe, cidade essa que não aparece nunca nomeada no conjunto de sua ficção, ao passo que as demais localidades (Buenos Aires, Rosario, Paris, Colastiné, Rincón, etc.) são, no entanto, mencionadas pelo nome ao longo dos textos.

A aproximação da ficção com o real e a problemática da nomeação exigem, por certo, discussões de outro fôlego, mas a ressalva mais importante, para situar as intenções analíticas e críticas, já foi apontada por Premat em *La dicha de Saturno*: “El sentido de la elección de ese espacio-tiempo es (...) absolutamente claro: se trata de instaurar un espacio cuya literariedad no se preste a discusión, dejando de lado (...) toda ilusión referencial, todo realismo” (2002, p. 183). Para Premat, por fim, “así se define el lugar de la literatura: a medio camino entre lo real (la ciudad concreta, existente, a orillas de un río cuyas aguas mojan de verdad, y la imaginación (la fábula sin puntos de referencia)” (2002, p. 183), e encontra nas poéticas de Faulkner e Onetti correspondências do projeto e das intenções do autor.

Entre *Glosa* e *Lo imborrable*, a cidade saeriana é o espaço que permite a aparição de um trânsito de duas mãos: dos deslocamentos de um texto a outro, a movimentar a intertextualidade interna à obra, e dos trajetos que acontecem no interior do texto, nas caminhadas que se expandem e encontram o núcleo sempre cambiante dessa ficção.

3.3 A pacífica paródia; as luzes da cidade

Os anos 1970, como se pode saber por meio de competentes reconstituições da recepção da obra de Saer na Argentina⁴⁴, são, ainda, um tempo em que a leitura dos contos e romances do escritor santafesino aparece restrita a um pequeno grupo de professores, pesquisadores e mesmo escritores. É a década que se estende, aproximadamente, de *Cicatrices* (1969) até a publicação de *Nadie nada nunca* (1980), anos em que o escritor cristaliza, de modo radical, alguns dos procedimentos que levaria adiante no percurso da obra futura e que dá aos leitores outros dois dos seus livros: o romance *El limonero real*, de 1974, e o já mencionado volume de contos e argumentos a que deu o título de *La mayor*, de 1976, composto por textos escritos no início daquela década.

A revista *Punto de Vista* é uma das raras publicações argentinas do período que não apenas se ocupou dos textos do autor como os recebeu com inegável destaque e protagonismo em suas páginas. Concebida em 1978 por, entre outros, Ricardo Piglia e Beatriz Sarlo, nomes com quem Saer mantinha um diálogo tanto profissional como íntimo, *Punto de Vista* se ocupa do trabalho do escritor já em seus primeiros números, no ano da sua fundação. Na edição de número 3, datada de julho de 1978, Ricardo Piglia escreverá uma crítica breve sobre *La mayor*, o volume que havia aparecido dois anos antes, portanto anterior ao nascimento da revista, em Barcelona. O tom do texto é elogioso, e em breves parágrafos Piglia atentar-se-á para o silêncio da crítica e dos suplementos literários no que diz respeito à obra de Saer (situação que o autor de *Respiración artificial* atribuirá às qualidades da literatura do santafesino) e, ao analisar velozmente a estrutura do livro, dirá:

el nombre alusivo del volumen que comentamos remite a un modelo de composición musical, donde los motivos, los temas, reaparecen y se modulan en un juego de simetrías, semejanzas, repeticiones que (sostenido en un hábil uso del hipérbaton, de las transposiciones sintácticas y de la puntuación) tienden a disgregar la narración y a disociarla en fragmentos discontinuos (PIGLIA, 1978, p. 19).

Na sequência, Ricardo Piglia se debruça sobre o relato que abre o volume, também intitulado “La mayor”, e aponta a referência intertextual que brilha desde a primeira frase da narração: “la primera frase de *La mayor*, con su pacífica parodia de Proust, puede servir como ejemplo de sus logros” (1978, p. 19). O início de “La mayor”, de inevitável citação, recupera, ainda que sem mencionar, a célebre passagem do primeiro tomo de *Em busca do tempo*

⁴⁴ É o exemplo de “El largo camino del “silencio” al “consenso”: la recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”, de Miguel Dalmorini, presente no dossiê *Glosa/El entonado* (Archivos, 2010).

perdido, aquela em que a combinação da *madeleine* com o gole de chá faz com que emerja, do recipiente quem sabe infinito da memória, a lembrança. Em Saer, como se observará detidamente a seguir, a recuperação da lembrança não se dará da mesma maneira, se é que se pode dizer que esse processo de fato ocorre, ou termina de acontecer por inteiro.

Assim ocorre a referência proustiana em “La mayor”, a paródia que Ricardo Piglia, dois anos depois do aparecimento do livro, em uma das primeiras resenhas críticas que o volume recebeu na Argentina, chamou de paródia “pacífica”:

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservado mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años (...) (SAER, 2005, p. 9).

Dedicada a “La mayor” (à narração que dá o título ao todo, não exatamente ao conjunto dos textos do volume), esta parte da investigação busca desenvolver criticamente duas possibilidades de abertura no texto saeriano; a primeira analisa como ocorre o movimento intertextual na narração, a partir das ocorrências que vão da literatura de Marcel Proust à pintura de Van Gogh, passando por conexões com fragmentos que habitam outros dos textos do livro de 1976; ou seja, atenta para as operações tanto externas como internas da intertextualidade a vibrar no texto de Juan José Saer.

A segunda possibilidade, por sua vez, trata de entender que imagens emergem, apesar da impossibilidade do acesso à recordação e das numerosas aporias que cercam o narrador, da entrecortada e lenta narração, do texto que abunda em repetições e retornos sobre si mesmo, e que entrega ao leitor, por outra parte, um argumento mínimo e frágil. Essas imagens serão imagens do *lugar*, outra vez, visões da cidade saeriana, o centro urbano da *zona*, e se deixam tão somente entrever, ainda que a cidade se estenda, concêntrica, ao redor do protagonista que se põe a narrar.

Resulta curioso que Ricardo Piglia tenha escolhido a palavra “pacífica” para definir a modalidade com que Saer maneja a paródia de Proust em “La mayor”. Isso porque, na narração em questão, a paródia, a modalidade intertextual, aparece não como mais uma das referências que formam e tingem o corpo do texto, mas como o ponto de partida para o relato,

como o motor que coloca o conto em marcha; e assim o faz desde a possibilidade da negação.

“Otros, ellos, antes podían”, como se leu, e desde a primeira aparição da frase (que irá ressurgir, constantemente, movida também pela energia da repetição que perpassa todo o texto, também com outros sintagmas reincidentes), a paródia de Proust surge para dizer o mesmo: o que também implica dizer que nós, agora, os contemporâneos do relato de Saer, não podemos mais, ao menos não da mesma maneira, não com os mesmos recursos, técnicas e procedimentos. O estímulo da negação do episódio de *Em busca do tempo perdido*, o rechaço evidente ao ideal da recordação vigente em Proust, é um rechaço estético e formal. Não se trata, é certo, de postular um hipotético *Contra Proust*, como Marcel Proust fez em seu *Contra Saint-Beuve*, mas, isso sim, de distanciar-se de um ideal e de buscar novas condições para uma nova literatura.

Em *El silencio y sus bordes*, um estudo sobre alguns dos textos e filmes que o autor identifica como “extremos” na literatura e no cinema argentino daqueles anos, David Oubiña procura responder à pergunta sobre o que antes se podia e, agora, como diz o narrador saeriano, já não é mais possível fazer. Para Oubiña, “ellos, los otros, antes, podían. ¿Qué podían? Podían recuperar eso que habían dejado atrás porque el tiempo funcionaba como un medio fluido que ligaba dos momentos distantes” (2004, p. 87). A *madeleine* de Proust, disposta ao lado do chá e da preparação, semiconsciente, para a busca da lembrança, mostrava uma evocação ainda possível. Dadas as condições, facilitada a abertura e a passagem, o passado poderia ser recuperado, um fragmento dele ao menos, mesmo que o excerto se levante de modo algo autônomo, e que em Proust a memória não funcione como uma engrenagem exata, já que o processo da lembrança não é um caminho estável ou linear. Em Saer, entretanto, ao menos para o Saer de “La mayor”, as possibilidades de lembrar e de contar, ou de lembrar para contar, são fortemente questionadas, e o ato recebe o tratamento da aporia.

É isto, afinal, o que se conta em “La mayor”: um homem (alguns elementos da narrativa nos permitem saber que se trata de Carlos Tomatis, membro do elenco estável da obra do escritor e o narrador de *Lo imborrable*) deambula pelos cômodos da sua casa em uma noite de inverno, entre o quarto, a escadaria, a cozinha, o terraço, e trata de narrar cada um destes movimentos, ao passo que se esforça para lembrar e percebe nesse esforço a impossibilidade de acessar uma recordação – do passado, não chega *nada* (e essa será outra das palavras repetidas à exaustão) à consciência do narrador e protagonista. A anedota proustiana, lembrada e repetida uma e outra vez, soa como um refrão, ecoa pelos cômodos em que Carlos Tomatis passa e logo deixa para trás, esvazia. “La mayor” é o produto desse

processo que se rompe, da memória que não chega. Mas também é o resultado de outra negação, contígua: trata-se da confirmação de que, agora, no tempo presente da escritura, não é mais possível narrar como narrava Proust, narrar como se narrava em Proust.

Entre as particularidades da estrutura textual de “La mayor”, estão a composição entrecortada da frase, que por vezes se alonga, cortada por vírgulas e interrupções abundantes, e por vezes estanca, breve e truncada; a modulação particular de algumas construções verbais, como a do verbo estar – “Estoy parado en el hueco de la puerta, entre la habitación y la terraza. Y estoy todavía estando, pero no al mismo tiempo, sentado en el sillón. ¿Estoy todavía estando, y no al mismo tiempo, sentado en el sillón? (2005, p. 27); a repetição de alguns elementos do discurso, repetição que ocorre em profusão – “Interrogar, interrogar todavía: el escritorio, la silla, interrogar las cuatro, ¿o cinco?, manchitas entre negro y gris, en la pared, interrogar el cuerpo caído y encogido, interrogar la boca abierta, la cabeza, interrogar el día y la noche (2005, p. 20); a repetição de determinados movimentos e imagens (a percepção das formas de um quadro, os passos que se dão entre um cômodo e outro, a descrição dos elementos materiais do quarto de Tomatis); e, ainda, entre outros elementos, a supremacia do tempo presente, de um presente que se assume como absoluto ao resignar-se à distância de um passado que não pode acessar e de um futuro que não surge nem sequer como promessa ou expectativa.

O resultado da combinação de tais elementos é díspar: se por um lado não deixa de assumir os motivos e consequências de um modelo musical, como mencionou Ricardo Piglia em *Punto de Vista*, por outro, nos instantes em que o discurso se entrecorta de modo mais radical, se aproxima da ilegibilidade, do abismo do não poder dizer. Essa contradição, a de flertar com a impossibilidade do discurso que não se deixa ler, com a ameaça do silêncio e da ilegibilidade, é o que fez Oubiña selecionar “La mayor” para o *corpus* que reúne os relatos “extremos” dos anos 1960 e 1970 na Argentina, conjunto a que pertencem, para o autor, obras de Osvaldo Lamborghini, Alberto Fischerman e Edgardo Cozarinsky. “Indudablemente se trata, todavía, de narraciones; pero aquello que cuentan (sus estrucutras de sentido) se halla en los bordes de toda narración, sobre un límite más allá del cual ya no sería posible contar” (2004, p. 9), escreve Oubiña, e o leitor de “La mayor” pode perceber que a narração de Saer trafega por essa borda não sem correr perigos, ainda que possa efetuar, a seu modo, o caminho de regresso.

Tal caminhada pelas bordas do abismo do sentido, o exercício de testar os limites da narração, nasce, pois, da alusão proustiana, das diferenças com os processos recordatórios de *Em busca do tempo perdido*. Dessa forma, pode-se dizer que o texto de Saer é um texto que

nasce (transformado) de um primeiro texto, ainda que o faça, aqui, a partir do rechaço, e não exatamente do tributo ou da continuidade elogiosa. Gérard Genette, em *Palimpsestos*, texto célebre para se pensar as categorias da intertextualidade (ou da transtextualidade, para utilizar o léxico do autor à época), tratou a vinculação direta de um texto com outro discurso anterior, que de alguma forma lhe proporciona a origem, como a relação de um hipertexto com o seu hipotexto. Nas palavras de Genette, portanto:

Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora *se injerta* y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (...) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. La *Eneida* y el *Ulysses* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea* (GENETTE, 1989, p. 14).

Desde a perspectiva de Genette, portanto, seria possível entregar o tratamento de hipertexto a “La mayor”, na medida em que é um texto que nasce de um texto primeiro, o fragmento de Proust, o seu hipotexto. Que esse texto seja um desvio, uma transformação, do texto de origem, e que recorra, quem sabe, à paródia, como propôs Ricardo Piglia, ainda assim essas condições parecem habitar as que foram elencadas por Genette quando das categorizações e hipóteses para o seu conceito. De qualquer forma, não deixam de ser afirmações problemáticas, e é justamente nessas contradições que parece residir a singularidade de cada texto literário: no caso de “La mayor”, mesmo que seja possível identificar a raiz proustiana que permite a elaboração do relato, logo, no interior do próprio texto, outros serão os caminhos escolhidos, e a fidelidade a um modelo anterior (ao seu hipotexto) podem ser vistas como fragilizadas⁴⁵. O caso de Joyce diante da *Odisséia*,

⁴⁵ Seria relevante, em outro trabalho, buscar as vinculações da obra de Juan José Saer, principalmente em seus inícios, com a literatura de Proust. Nos *Papeles de trabajo*, volumes que reúnem cadernos e rascunhos do escritor santafesino, há menções à leitura da obra de Proust, bem como à leitura de biografias do autor francês. Em *Trabajos*, por sua vez, livro que organiza os artigos que Saer escreveu para a imprensa, há uma ocorrência direta. No texto “Línea contra color”, em que analisa dois movimentos ou escolhas aparentemente divergentes na composição artística, escreve sobre o exemplo de *Em busca do tempo perdido*: “En realidad, *En busca del tiempo perdido* era un libro destinado a quedar inconcluso, no únicamente a causa del frenesí asociativo o de la mala salud de su autor, sino por el tema mismo que Proust se impuso: recuperar de la manera más completa posible todo su propio pasado. Ya sabemos que cada una de nuestras experiencias puede ser en cierto sentido infinita, y si algo certifica esa afirmación es el destino de la obra de Proust, que con los frecuentes

apontado por Genette, é evidentemente distinto: no *Ulysses*, a relação (mesmo que tensionada) com o seu modelo, em incessante transformação, perdura ao longo de todo o texto.

Há, no interior de “La mayor”, outra conversação intertextual que se estende, por meio da repetição, ao longo da narração. É a forma com que o narrador e protagonista se relaciona (observa, interroga, questiona) com o quadro *Campo de trigo com corvos*, de Vincent van Gogh, pintado por volta de 1890, segundo o que se pode saber a respeito. Pendurado no quarto em que Carlos Tomatis medita, abandona e para o qual o personagem retorna, o quadro de van Gogh aparece como um dos elementos a que a percepção do narrador mais se dedica a escutar. Olha, uma e outra vez, trata de identificar suas formas, seus distintos elementos, suas cores, para então desviar o olhar e empregá-lo em outras variações da matéria: a pasta em que repousa uma antologia de textos da região, a parede do quarto, a mesa, a cadeira, os recortes de um jornal, a passagem para o terraço e então os elementos dos distintos espaços internos da mesma casa, pelos quais se move incessantemente.

Ocorre que, se o ideal recordatório de Proust é rechaçado porque deixa de servir (outros podiam, em outro tempo, agora não se pode recordar da mesma forma) às condições de escritura do presente, a pintura de van Gogh, por sua vez, aparece para o narrador como mancha e abstração: “Y en la pared, sobre el escritorio, con mucho blanco alrededor, detrás del vidrio, el *Campo*, ¿pero es verdaderamente un campo?, *de trigo*, ¿pero es verdaderamente trigo?, *de los cuervos*, y uno podría, verdaderamente, preguntarse si son verdaderamente cuervos” (SAER, 2005, p. 14). Na sequência da mesma passagem, o narrador, em uma prática discursiva que retornará em distintos momentos do texto, recusa a autonomia formal dos elementos do quadro e as respectivas significações, para reconhecer tão somente a existência de manchas sobre uma tela: “Son, más bien, manchas, confusas, azules, amarillas, verdes, negras, manchas, *más confusas a medida que uno va aproximándose*, manchas, una mancha, imprecisa, que se llama, justamente, así” (2005, p. 14, grifo nosso).

Laura Maccioni, em “De extranjeros y míopes: figuras del narrador en *La mayor*, de Juan José Saer”, observa que o estranhamento típico da posição do estrangeiro ou do exilado e a condição da miopia por parte do observador são elementos constantes dos narradores dos textos de *La mayor*, algo que pode ser reconhecido no conto que dá nome ao conjunto. Escreve Maccioni que o propósito do narrador de “La mayor” é “aparentemente sencillo: ‘interrogar, interrogar todavía’ a las cosas hasta encontrar el modo de describir lo que se da a los sentidos, de decir la objetividad pura” (2014, p. 315).

descubrimientos de manuscritos inéditos y de variantes que realizan los especialistas, sigue escribiéndose sola tres cuartos de siglo después de la muerte del autor” (SAER, 2006, p. 32).

No entanto, a tarefa, aparentemente módica para a ficção, logo assume a forma do utópico e do irrealizável, já que, em *La mayor*, “no hay manera de salvar el desacople entre lo que se ve y lo que se dice” (2014, p. 315). Nesse caso, a miopia resulta não apenas uma condição da qual o narrador *padece*, mas também o *procedimento* adotado para a narração. No caso, menos uma limitação da percepção que uma escolha estética, que um gesto central para o trabalho discursivo, uma função como outras a proporcionar o movimento e a forma do relato.



Figura 1: *Campo de trigo com corvos*. Vincent van Gogh

Míope e apartado da possibilidade da percepção objetiva, ainda que possa aspirar a esse ideal, o narrador Carlos Tomatis acabará por enxergar de outra maneira. Interrogado o quadro e as suas formas, transformados os elementos em manchas que perdem suas arestas, as significações desfiguradas e modificadas, o quadro, então, já será outro, ao menos para a visão de Tomatis. “Una mancha negra superpuesta, con violencia, a una mancha azul, sembrada de unos trazos negros quebrados, y debajo, una mancha amarilla dividida, en el medio, por dos paralelas verdes (...)” (SAER, 2005, p. 24), eis uma das visões possíveis do quadro de van Gogh, quadro que, para a miopia programática do narrador, é uma composição de “fragmentos, en suspensión, o aglomerándose, o en estampida” (2005, p. 24). Os elementos, em sua individualidade, não se deixam ler como antes. Os corvos são cercados de dúvida, o campo de trigo é interrogado sobre a sua condição de campo e de trigo, e o conjunto se volta aglomeração ou suspensão de manchas sobre uma tela vazia.

“A mayor acercamiento, mayor confusión” (2004, p. 71), escreveu David Oubiña

sobre os mecanismos de “La mayor”, e esse é um excerto que pode ser aplicado para a miopia do olhar de Carlos Tomatis em relação aos elementos pictóricos do quadro que se desintegra diante da visão. A forma, a nitidez e os contornos se esvaziam conforme o olhar perdura, e o que resta será o domínio da mancha por sobre a figura, do borrão por sobre a linha. Ainda assim, para além da evidente autonomia que “La mayor” preserva, com sua radicalidade, em meio ao conjunto de textos do autor, dois outros textos do volume de 1976 auxiliam na observação dos elementos presentes no conto que abre *La mayor*.

“En la costa reseca” é o penúltimo dos textos do livro e integra a seção intitulada de “Argumentos”, que reúne os textos breves, alguns comentados anteriormente e que por vezes consistem em embriões de relatos futuros, fragmentos que buscam uma conexão dentro do próprio volume ou, como é o caso aqui, de textos que apresentam uma visível autonomia. No conto, narrado desta vez na terceira pessoa do singular, novamente temos Carlos Tomatis como o protagonista do que é narrado; sabemos, pelas circunstâncias, que na temporalidade do sistema do autor “En la costa reseca” se posiciona antes, no tempo, em relação a “La mayor”, ainda que a distância temporal entre um e outro relato seja de duração imprecisa.

A evidência dessa localização é a referência ao mesmo quadro de van Gogh, *Campo de trigo com corvos*: “Tomatis le gritó a su madre desde la ventana que le preparara una sangría, porque en su casa había inclinación a darle todos los gustos desde el día anterior, en que con el examen de geometría había terminado su bachillerato” (SAER, 2005, p. 178). E na sequência: “Mientras esperaban la sangría, [Horacio] Barco le ayudó a colgar en la pared amarillenta, sobre el sofá cama, al costado de la biblioteca, la reproducción del “Campo de trigo de los cuervos” que Tomatis había hecho enmarcar esa mañana en un taller de cuadros” (2005, p. 178). “En la costa reseca” carrega, a partir da construção espacial do quarto de Tomatis, a mesma disposição dos elementos materiais que seriam interrogados e desintegrados, mediante a repetição e as rupturas sintáticas, em “La mayor”.

Aqui, no entanto, o argumento é claro, e flui límpido ao longo das breves páginas do conto: Tomatis recebe a visita do amigo Horacio Barco, os dois planejam rumar, no dia seguinte, ao clube náutico da região e, depois de buscar um lugar entre as ilhas por meio de um passeio de canoa, enterrar, em uma clareira, uma garrafa que contenha uma mensagem. A exigência é que seja uma mensagem que sobreviva ao tempo e que possa, em uma tarde remota, encontrar um interlocutor do futuro. Ao final, decidem que a mensagem será somente a palavra *MENSAGEM*: “al fin de cuentas, el contenido del mensaje no importaba, que lo fundamental era el mensaje mismo, porque lo importante de un mensaje no era lo que decía sino su facultad de revelar que había hombres dispuestos a escribir mensajes” (2005, p. 178).

Outro dos textos de *La mayor*, intitulado “Amigos”, recupera novamente a casa de Carlos Tomatis, ainda que desta vez o personagem esteja ausente do lugar. Quem habita, provisoriamente, a morada, é Ángel Leto, também ele parte integrante do elenco estável do sistema do autor, ainda que a presença de Leto seja, no labirinto da obra, uma presença fugidia. Em “Amigos”, sabemos que Leto “se sentó (...) y se puso a leer un original de Tomatis que estaba en una carpeta verde sobre la que Tomatis había escrito, con tinta roja, en letras de imprenta, una palabra cuyo significado Leto ignoraba: PARANATELLON” (2005, p. 140). A pasta verde, que trará como subtítulo “antología comentada del litoral” (2005, p. 140), é outro dos elementos evocados exaustivamente em “La mayor” e observado e tocado por Tomatis quando este se desvia entre a contemplação do quadro com o campo de trigo e as andanças semicirculares pelos cômodos da casa.

Sabe-se, em “Amigos”, que Leto lê um texto de Tomatis, presente na antologia, mas não sabemos o que ele lê; e, a partir de “En la costa reseca”, se esclarece que o quadro de van Gogh é fixado na residência, no quarto de paredes amareladas, como um capricho, um presente que o narrador de “La mayor” se concede após o final de um compromisso estudantil. É significativo como, entretanto, em “La mayor” esses dois elementos se borram, se confundem em meio à miopia generalizada que o procedimento imprime ao texto. O texto de Tomatis, presente na antologia (volume ainda em preparação?) emerge como um texto alheio, inteiramente desprendido das questões de autoria ou da legibilidade imediata, sendo um elemento material tal como a mesa, a cama, as cadeiras que coexistem no quarto.

“Hay, seguro, en alguna parte, a mis espaldas, otro punto, iluminado, con el escritorio, el sillón, la biblioteca, la carpeta verde en la que he escrito, con grandes letras rojas, irregulares, rápidas, de imprenta, PARANATELLON” (2005, p. 30), está escrito em “La mayor”. Tal como o conteúdo da pasta de cor verde, o quadro de van Gogh se volta, também ele, texto que não permite a leitura; ou, melhor seria dizer aqui, texto que permite tão somente uma *outra leitura*, a leitura das manchas que se fragmentam e se dispersam pela tela e que deixam de assumir a significância primeira (campo, trigo, corvos, céu, caminhos) para ocuparem, em suspensão abstrata, o recipiente ou suporte que as recebe.

O texto que se transforma em objeto e não se abre para o leitor, o quadro que se restringe à aglomeração de manchas e borrões, feito de elementos sobrepostos e amorfos. Também em “La mayor”, já podemos perceber, ocorre a transformação do texto em outro texto. Já não como paródia, como no caso da citação proustiana que coloca o relato em marcha, mas como desintegração completa ou parcial do texto primeiro para que, dos seus resíduos, da precariedade desse processo, nasça, então, modificado, o texto novo.

Há um vocábulo que se repete mais do que qualquer outro em “La mayor” e que aparece como corolário de distintas construções frasais ao longo de todo o texto: trata-se da palavra “lugar”⁴⁶. Em meio às interrogações constantes do narrador, dirigidas aos elementos materiais do espaço, ao resignado confirmar de que já não é possível recordar como antes, à descrição de cada passo, de cada gesto, salta, ao fim da frase, a mesma palavra, como a marcar o compasso da composição musical entrecortada que assume a forma da monótona narração.

Em distintas situações, o léxico de Carlos Tomatis, o narrador de “La mayor”, estancará em “lugar”: “Estoy estando siempre, ahora, en el mismo, con la taza vacía y las manos cruzadas sobre el PARANATELLON, sobre la mesa, lugar” (2005, p. 11); “Y cuando me levanto, la comida, que ya es recuerdo, queda, en otro, por decir así, y en el que estoy todavía estando, y que debiera, sin embargo, ser el mismo, lugar” (2005, p. 13); “En la habitación iluminada que es un duro, inalterable, frío, velado por el humo, con la cama, la silla, el escritorio, la biblioteca, ¿el mismo?, ¿siempre?, lugar” (2005, p. 35), lê-se, entre outros exemplos da constante e reiterada variação. O principal questionamento que cerca a palavra “lugar”, para o narrador, parece ser: ao passo que se move pelo reduzido espaço do relato, se está no mesmo ou já em outro lugar?

Escreve David Oubiña que as consequências da fragilidade da narração de “La mayor” (texto que sempre parece a ponto de se desintegrar) “pueden apreciarse en la repetida aplicación de ese recurso al sustantivo “lugar” (2004, p. 81). “La noción de lugar es modificada por tantas atribuciones y tantas acotaciones que, finalmente, pierde su inmovilidad sustantiva y se transforma en otra cosa: ya no un anclaje sino un puerto incierto y transitorio. ¿Pero cómo es posible un lugar inestable?” (2004, p. 81), questiona-se o pesquisador. A fragilidade da narração, aqui, se expande para outras noções, como a da transitoriedade, apontada por Oubiña, mas também para a de instabilidade, já que, deambulando por uma casa que mais parece um território estrangeiro, desconhecido e mal iluminado, e por um labirinto verbal de que parece improvável que se encontre uma saída, Tomatis, o narrador, não parece saber bem onde pisar.

No entanto, e essa é uma das sutilezas da produção de sentidos que se pode observar

⁴⁶ Outras das reincidências do léxico, em “La mayor”: “nada”, “manchas”, “amarillo”, “estar”, “cuadro”, “ciudad”.

em “La mayor”, é justamente nesse espaço instável e transitório, que surge como um lugar muitas vezes alheio ao protagonista, que o relato pode encontrar suas ligeiras linhas de fuga, seus caminhos para o que, ao menos por alguns instantes, se deixa dizer, apontar e provocar imagens. Essas imagens, incipientes e que não se cristalizam de todo, serão, em “La mayor”, visões entrevistadas da cidade, fugazes fotografias da cidade nunca nomeada que o narrador trata de captar em meio ao excesso do verbo, da frase que se trunca, das construções que se repetem e se multiplicam, como que contaminadas pelo desejo do abismo sugerido por Oubiña. Ao menos três vezes isso ocorre nas páginas monótonas de “La mayor”.

A cidade surge, na primeira ocorrência, quando o narrador se desvia da descrição ensimesmada dos objetos materiais do quarto que habita e que interroga e percebe o que pode estar, simultaneamente próximo e remoto, ao seu redor: “Ha de estar estando, a mi alrededor, iluminada, fría, las calles rectas y desiertas entrecortándose cada cien metros, constante, la ciudad. A mi alrededor, y concéntrica, apretándome, como anillos, la multitud de casas (...)” (2005, p. 15). Essa primeira ocorrência ainda se modifica e se expande antes de que a súbita iluminação se apague e é capaz de resgatar da opacidade, em um desfile de nomeações breves, vários dos elementos que o narrador imagina e percebe como situados no espaço exterior:

(...) racimos de mundos dados, las casas, los árboles, las terrazas, las calles que se entrecortan cada cien metros, los edificios blanqueados, como huesos, por la luna, los parques negros, los ríos, los bares sucios, todavía abiertos, las siluetas borrosas de los últimos transeúntes que se distinguen más claramente al atravesar, en diagonal, bajo la luz del alumbrado público, las esquinas, los colectivos ocasionales, semivacíos, que pasan iluminados y bramando por las avenidas, con los vidrios de las ventanillas empañados por la helada, los tarros de basura esperando, en el frío, la madrugada, los motores que se escuchan súbitos, a lo lejos, las calles del centro, más brillantes, por el momento, que las otras, el conjunto pétreo en el interior del otro, más árduo, que no se da (SAER, 2005, p. 16).

Exígua, a segunda ocorrência da cidade que se mostra apresenta, por sua vez, um espaço entre a permanência e a modificação, visão entrevista que, após emergir, volta a se acomodar no fundo do trabalho verbal do conto: “Y toda en círculo, y alrededor, la ciudad: otro, en algún punto, con sus manzanas oscuras, las líneas de punto de las lámparas del alumbrado público (...), en permanencia, o cambiando, quizá, confuso, silencioso, lugar” (2005, p. 30). Antes de que se levante a terceira ocorrência deste processo que, em “La mayor”, é lento e de gradual construção, ameaçado pelo retorno à opacidade e pelo silêncio, torna-se necessário mostrar que a reincidência do vocábulo lugar (vocábulo que aqui também é conceito) alcança outra relevância dentro da obra do escritor santafesino.

A publicação do volume de contos *Lugar*, de 2000, a última reunião de textos do

gênero apresentada por Juan José Saer, motivou o estudo de Julio Premat intitulado “Saer fin de siglo y el concepto de Lugar”. A entrega de *Lugar* supõe mais uma das aparentes transformações no percurso estético trilhado pelo autor. Composto por contos curtos, alguns formalmente semelhantes aos que formaram parte de *La mayor*, o volume se caracteriza pela dispersão geográfica dos seus fragmentos. Saer, desta vez, compôs um livro de coordenadas diversas, em narrativas que se passam, em vários dos casos, longe da *zona saeriana*, espaço quase imutável de toda a ficção anterior. Em *Lugar*, os contos podem habitar as ruas de Viena, Bruxelas e Paris, o argumento se orientar a partir de uma intriga no Cairo, regressar ao habitat natural da região de Santa Fe para então empreender nova viagem para os espaços de Madrid.

Lugar (a palavra, não necessariamente o título do livro), forma, então, para Premat, “parte de ese léxico (...) que termina formando una red de *topoi* discursivos, tan característica de ese universo narrativo como lo son la ironía humorística de los diálogos y la afición desafortada por el vino blanco helado de casi todos sus personajes” (2003, p. 45), léxico que alcançaria outros termos/conceitos como “borrar” (já mencionado anteriormente neste trabalho como exemplo da reincidência), “zona” (palavra que, no sistema de Saer, se expande e retrai, movendo também as fronteiras) e “real” (palavra que, para o pesquisador, condensaria as preocupações iniciais da obra do autor), entre outros vocábulos e sintagmas que formariam núcleos espessos e característicos dessa ficção.

Julio Premat aponta, assim, que “el concepto de Lugar, aunque siempre móvil y polisémico, parece simétrico al concepto de ficción, tal cual lo define y practica Saer, es decir una mezcla de empírico y de imaginario, equidistante de la verdad y de la falsedad” (2003, p. 47), posição que, para Saer, seria a única possível diante da nebulosa e contraditória realidade⁴⁷. Na reconstrução aproximada que realiza das diferentes e cambiantes etapas da ficção de Saer, Premat anota que, a partir de certa transformação na estrutura da obra, a ideia de Lugar se sobrepõe ao paradigma do Real, visto pelo pesquisador como o conceito norteador das primeiras produções e indagações do escritor: “poco a poco, el conjunto confuso de nociones (...) que se denominaba lo Real, se desdibuja ante la delimitación de un Lugar, Lugar que se confunde con una percepción imaginaria de la propia obra, incluida en una introspección contemplativa” (2003, p. 51).

⁴⁷ De “El concepto de ficción”: “Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria” (SAER, 1997, p. 11).

Finda a nem tão longa digressão pelo termo que, para Premat, poderia fazer parte de um já necessário *glossário saeriano*, será preciso recuperar a terceira ocorrência do lugar que se anuncia na narração de “La mayor”. Será, também, o momento em que a lembrança parece surgir, estabelecer-se e perdurar, modificar as condições de legibilidade do relato e encaminhar o conto para outro desfecho; no entanto, não será exatamente assim. “Estoy, entonces, en la oscuridad, y, mirando, prestando atención, veo subir, lentamente, del pantano, como un recuerdo, el vapor” (2005, p. 38), percebe o narrador, atento ao que irrompe na monotonia por meio de uma ameaça de recordação, por uma chance momentânea de lembrar e de se dizer o que lembra, de enfim contar a lembrança. É certo que a imagem florescerá, e que Tomatis conseguirá descrevê-la em sua fragilidade.

Em um meio-dia de inverno, um dia de sol na cidade, na região do centro, na intersecção entre quatro esquinas, o protagonista e narrador, que na lembrança é também, outra vez, um caminhante, percebe a cotidiana movimentação ao seu redor. Os homens que veem o tempo correr, imóveis ao sol, as mulheres que passam junto às fachadas das casas e das lojas, a imagem fugaz das mesas do bar Gran Doria e um ônibus de estudantes, um ônibus que vem, pensa Tomatis, possivelmente desde alguma localidade interiorana, dentro do qual um estudante aponta para o caminhante a câmera fotográfica e, se a foto foi revelada, congela então aquele momento de um meio-dia no lugar.

Há, também, nas imagens que saltam da memória, depois do trabalhoso esforço recordatório, a menção a um homem que se desvia, no momento em que o caminhante atravessa a rua, e esse homem carrega no corpo um cachecol amarelo, cor que parece faiscar na imagem e trazer conexões involuntárias (como podem ser as relações entre a percepção e a lembrança) com o amarelo das manchas do quadro de van Gogh, o quadro que permanece suspenso na parede do quarto daquele que narra.

Pouco a pouco, entretanto, a imagem lembrada perde consistência e a dúvida volta a se instalar na narração; disposto a interrogar cada elemento que preenche os espaços interiores da casa familiar, o narrador questiona agora também a solidez da recordação e se pergunta o que há de comum entre o cachecol amarelo e a lembrança do cachecol avistado naquela esquina do centro, e o que há de comum na imagem construída e na lembrança do que teria de fato acontecido, em um tempo que não sabemos se é próximo ou remoto em relação ao tempo presente do que é narrado em “La mayor”. Assim está escrito no trecho que mais parece uma concessão que a opacidade dominante oferece à memória:

Y como si fuese posible saber, si es de verdad recuerdo, de qué, nitidamente, es

recuerdo: o lo que puede haber de común, por decirlo de algún modo, entre la bufanda amarilla, y el recuerdo que sube, ¿de qué mundo?, amarillo, en forma de bufanda que se extiende, ahora, de las esquinas hasta el centro (...). Y de los hombres que, creo haber dicho, parecieron estar, en la semipenumbra matinal del Gran Doria, fumando, tomando un café, no sé, verdaderamente, por decirlo de algún modo, nada: no podría decir, probablemente, a esta distancia si toman, de verdad, café, o si fuman, o si son, verdaderamente, hombres, a menos que pegue, por decir así, en ese vacío, recuerdos que no son, en el fondo, recuerdos de nada (SAER, 2005, p. 43).

Ao final, se desintegram o cachecol amarelo e os homens no café; a imagem escorrega para o poço de que as lembranças saíam tão somente por um instante, um momento que não se completa e que não alcança a força suficiente para contestar a impossibilidade recordatória que é afirmada desde o *incipit* do relato. A memória que chega e que assume, brevemente, a forma da imagem, da veloz narração, da descrição de um dia ensolarado na cidade, recua para que “La mayor” se encerre em sua negação, como que dizendo outra vez: ninguém, nada, nunca.

Ainda assim, constatado o triunfo negativo do que é postulado pelo narrador, ao menos dentro das linhas de força de “La mayor”, a tensão permanente do conto, o conflito entre a impossibilidade de lembrar e o impulso das imagens que chegam desde um fundo obscuro deixam resíduos, diminutos materiais que, entretanto, apesar da evidente debilidade, produzem efeitos de sentido. As três ocorrências em que elementos do exterior assediam a monotonia da narrativa têm, em comum, o fato de serem imagens do lugar (não mais o lugar como a sucessão dos espaços contíguos da casa, mas a existência de um espaço que se amplia para a cidade), imagens que permitem entrevisões da *zona*, mais uma vez, e que culminam com a reconstrução do meio-dia ensolarado em que o narrador caminha pelas ruas do centro e é fotografado por um desconhecido que atravessa o mesmo lugar em um veículo.

Escreve Oubiña que, em “La mayor”, os espaços só sobrevivem quando sustentados pelo olhar e que tendem a se esvaziar quando a percepção do narrador escolhe outro caminho: “si todo lo que cae afuera del presente es tragado por la nada, a su vez el presente es lo que no permanece. Saer trabaja la escena (...) a la manera de Antonioni: los lugares no se definen tanto por aquello que los habita, sino por la amenaza de su ausencia” (2004, p. 95). Para Oubiña, essa ameaça é o paradoxo dessa espécie de relatos: “como si las cosas únicamente subsistieran mientras son sostenidas por la mirada que las describe. Y luego, más allá de ella, desaparecen” (2004, p. 95). Asfixiado, míope, quem sabe atordoado em seu labirinto discursivo, o narrador, em uma das contadas brechas da linguagem, parece querer dizer que, embora também o lugar se escape, só se pode dizer (d)este lugar.

4 Linhas de fuga

4.1 *Incipit*: os começos possíveis

Quanto aos volumes de contos de Juan José Saer, não há notas que antecipam as questões do texto por vir em *La mayor* ou em *Palo y hueso*; em *Unidad de lugar*, uma anotação breve, intitulada “Advertencia”, cumpre a função pontual de esclarecer que uma passagem do conto “Paramnesia” foi retirada do epistolário de Quevedo. Em *Lugar*, a última compilação da produção ficcional breve do autor, o conto “La conferencia”, cujo texto é apresentado em itálico, à diferença dos demais, serve sem dúvidas como introdução às formas e temas do volume, mas não se trata de uma nota anterior ao texto e sim da primeira das peças de ficção que formarão o conjunto. Não é o mesmo o caso de *En la zona*, o livro com que Saer estreia na literatura em 1960, e que se abre com a nota que leva o título de “Dos palabras”.

“Estos cuentos han sido escritos entre 1957 y 1960. El método varía del primero al último yendo de la invención pura, de pretensión simbólica, hasta la mera selección de hechos cotidianos” (SAER, 2014, p. 421), escreve o jovem autor, então com 24 anos naquele mês de agosto em que a compilação é publicada pela editora Castellví, de Santa Fe. Os esclarecimentos ali se alongam: “He procurado lograr en todos ellos un mínimo nivel rítmico y verbal admisible como literatura. Algunos son inéditos y otros han aparecido en diarios argentinos en el transcurso de los últimos tres años”⁴⁸ (2014, p. 421).

Também dirá, nas frases seguintes, que a decisão editorial de publicar aqueles contos lhe é surpreendente, que o presente livro pode ser visto como um catálogo involuntário das suas preferências como leitor e que aspirar à perfeição técnica e estilística para que só então o gesto da publicação seja levado a cabo seria, na Argentina e “dadas las condiciones de nuestra cultura”, um “alarde canallesco” (2014, p. 421). As colocações firmes, permeadas por uma sinceridade que se pretendia brutal, tratam ainda de restar importância, ou aura, dos textos que são dados à luz: “De ahí que ese libro no sea perfecto, y tal vez ni siquiera necesario. Desechado como literatura, baste decir que como ética no es más que el enfrentamiento personal con la parte que me corresponde en este Gran Desorden” (2014, p. 422).

Ao final, assinará, como quem entrega as indispensáveis credenciais para um início na literatura, com o nome completo, o local e a data: “Juan José Saer. Santa Fe, agosto de 1960”

⁴⁸ Alguns dos contos de *En la zona* apareceram previamente nas páginas do jornal santafesino *El Litoral*, nos últimos anos da década de 1950.

(2014, p. 422). O desfecho, esse rodapé da nota a que se deu o nome de “Dos palabras”, soa e seria desimportante – abafado pelas frases maiores da justificativa que se ergue acima e pelos contos que começam a dizer logo abaixo –, não fosse o caráter único de um dos sintagmas presentes. Ao mencionar o nome do lugar em que o livro se inscreve, Saer anota o nome da cidade que não será nunca nomeada no restante da obra, a cidade de Santa Fe que vê, a partir dessa ocorrência quem sabe minúscula, ou sem dúvida periférica no contexto da obra, os seus significantes transformados em “zona”, “ciudad”, “lugar”, sem que seu nome (o nome da cidade) seja dito, daqui em diante, por inteiro.

Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*, escreve que a periferia do texto, “o que não está nem dentro nem fora, compreende toda uma série de elementos que o envolvem, como a moldura fecha o quadro com um título, com uma assinatura, com uma dedicatória” (1996, p. 104). “São outras tantas entradas no corpo do livro: elas desenham uma *perigrafia*, que o autor deve vigiar e onde ele deve se observar, porque é principalmente nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade” (1996, p. 105), diz Compagnon, que identifica nas notas, índices, bibliografias, prólogos, prefácios, introduções, apêndices e anexos essa sorte de elementos intermediários, nem dentro nem fora do texto, que formariam a “perigrafia” do livro – e estabeleceriam as suas condições de legibilidade.

É compreensível que a única nota presente nos volumes de narrativas breves de Juan José Saer esteja em *En la zona*, e não em *Lugar* ou *La mayor*: trata-se de um livro de estreia, do ponto em que, para as leis internas da literatura, um autor *começa a dizer*, e antes de começar a dizer, pelo que se pode compreender a partir do gesto do jovem Saer, nesse caso era preciso firmar algumas posições prévias. Saer, antes de entregar os contos de *En la zona*, explica que o conjunto não é exatamente inédito (alguns dos textos apareceram na imprensa argentina), que não buscou o estado ideal do material para levá-lo à publicação, que não carrega ilusões sobre o quão significativos podem ser aqueles textos para os leitores que os receberão e, ainda, alude a um fator que chamou de ético. E só então, finda a não tão breve nota, os seus narradores começam a se mover no campo da ficção.

En la zona está dividido em duas partes: a primeira, intitulada “Zona del puerto”, consiste em nove contos mais ou menos breves e em um poema, “Paso de baile”, que cumpre a função, na estrutura do volume, de estabelecer a transição entre as duas seções; a segunda parte do livro, “Más al centro”, é formada por quatro contos, sendo o último, “Algo se aproxima”, o mais longo da segunda seção e também de todo o volume. Para além da menção algo neutra das suas unidades, há enormes complexidades e anúncios nesse que é o primeiro livro de Saer na ficção. Os títulos das duas seções, primeiramente, já designam dois espaços

distintos que são levados à literatura (o primeiro, mais periférico ou marginal, e o segundo, de caráter marcadamente urbano ou *cêntrico*); em um segundo momento, a presença do poema em meio a textos narrativos firma a estranheza inicial dos gêneros que não se definem de todo, algo que será constante ao longo de toda a produção do autor, bem como o atravessamento da poesia por sobre a prosa; e, ainda, para estancar aqui a enumeração de características do conjunto, salta aos olhos o título do conto que encerra o volume, “Algo se aproxima”, que em sua polissemia pode também ser lido como um aceno ou uma promessa de uma poética futura que desde ali se desenha.

A partir de *En la zona* (o que é o mesmo que dizer, para o caso de Saer: desde o começo), as partes do todo que é o livro estão em movimentação cambiante. Um poema serve de elo entre contos e suas duas seções, a forma e a extensão das unidades textuais são variadas e inexatas, o conto que se apresenta como desfecho de um tomo se apressa a apontar, por meio do seu título, em direção ao futuro, para o texto quem sabe ainda não escrito, mas que se confia que virá depois, para então recomençar uma nova cadeia de continuidades e modificações.

O que Antoine Compagnon descreveu a respeito dos textos que vieram depois de Montaigne, quando “o texto torna-se corpo, recolhe-se, fecha-se sobre si mesmo, como uma cidade fortificada por Vauban, sem subúrbio nem arrabalde” (1996, p. 104), não se ajusta mais a modernos como Saer, em que essas fortificações compartimentadas já sofreram seus acidentes e outras formas de comunicação e contágio adentraram a ideia do volume. Tampouco serve aqui a ideia do volume fechado, “circunscrito em limites estáveis que impedem os excessos” (1996, p. 104), também mencionada por Compagnon em *O trabalho da citação*, como se pode ver desde a nota que desponta como a abertura do texto de ficção.

Neste momento do trabalho, será importante investigar um caso anômalo no contexto das construções espaciais presentes na obra de Saer e que reside justamente na primeira seção de *En la zona*. Ocorre que, nesses contos de estreia, alguns dos primeiros que foram escritos pelo autor, ergue-se outro espaço, ou outros espaços, lugares e regiões que, ainda que encontrem sua consistência e significação no volume de 1960, não serão recorrentes nas demais produções do sistema do autor. Esses lugares, entretanto, orbitam com autonomia e firmeza entre personagens que se repetem nas narrações pertencentes a “Zona del puerto”, personagens e nomes próprios que, da mesma forma com que os espaços, também não tornarão a se repetir; aparecem, a partir de uma mirada retrospectiva, como que pertencentes ao que se pode chamar de uma poética da juventude, ou dos começos, e essa presença, ao mesmo tempo estável e intermitente, é a que orienta a análise da construção desses lugares.

Da mesma forma, também será levada a cabo a aproximação, exigida pelo caráter das narrativas citadas, com os textos de outro escritor rio-platense, cuja obra foi marcadamente determinante para as intenções de Saer na literatura. Isso porque os contos de juventude do autor santafesino firmam, desde a primeira presença, uma relação contraditória, de identificação e rechaço, de semelhança e dissidência, com as produções de Jorge Luis Borges. A menção a Borges, por sua vez, também torna oportuna uma terceira entrada para a investigação: é o caso de ver como Saer se posiciona diante de Borges (da sua ficção, da figura pública e da onipotência borgeana na literatura argentina) em textos críticos que publica em distintos momentos da sua obra.

Há, entre os nove contos da primeira seção de *En la zona*, estreitas articulações da intertextualidade interna do volume. De “Un caso de ignorancia”, narração que abre o livro, a “Al campo”, a última narrativa da primeira parte, sucedida imediatamente pelo poema “Paso de baile”, se acumulam elementos diegéticos que permitem uma leitura de acumulação, seja a respeito dos sentidos provocados, das peças que permitem a visualização de um enredo crescente que pouco a pouco se constrói, como de um espaço que se forma através dos textos e de uma rede de personagens que permanece, em constante intercâmbio, de relato a relato.

“Zona del puerto”, como está intitulada essa primeira seção, permite, portanto, uma leitura conjunta dos seus materiais. A ficção avança a cada um dos nove textos, e há esclarecimentos, desvios, expansões, recuos e estranhezas conforme uma nova página se insere no conjunto, para então – no caso da leitura que é feita linearmente, da primeira à última das narrações da parte inicial – esse núcleo se encerrar, quem sabe sem chances de retorno, mesmo nos caminhos posteriores da obra, no último dos relatos de “Zona del puerto”. Ao final da primeira parte, esse universo breve e de certa forma fugaz, formado pelos contos primeiros, tende a se dissolver nas novas aberturas propostas pela ficção do autor, percursos que já têm início na segunda seção, “Más al centro”, e que encontram sequência nas obras seguintes.

Os contos de “Zona del puerto” são periféricos em mais de um sentido. Em primeiro lugar porque habitam o volume de estreia do autor, porque tardam em alcançar a recepção crítica em seu país e, mesmo quando a obra de Saer se assenta, no acúmulo da crítica e também em termos de recepção e alcance de leitores, os contos dos primeiros volumes

seguem a ocupar um lugar secundário no sistema de textos do escritor⁴⁹; por outro lado, e dessa vez a partir de características textuais, porque as narrações de “Zona del puerto” ocupam, na geografia da ficção, espaços marginais da zona saeriana, espaços que, se é certo que serão transitados por personagens e narradores de textos posteriores, apenas aqui alcançam o protagonismo do “lugar”, em detrimento dos espaços centrais e dos endereços recorrentemente mencionados e evocados.

Os lugares onipresentes na produção posterior de Saer, como a avenida San Martín, a galeria que se abre para o bar onde os personagens tão frequentemente se reúnem e os bairros próximos à região central, com suas praças, comércios e logradouros reconhecíveis (inclusive no mapa da cidade *real*, transposto, modificado e atravessado para e pela ficção) aqui cedem lugar às ruas que formam a zona do porto, às casas clandestinas de jogo, aos bares que servem também como ambiente para negociações criminosas e vendas de produtos ilícitos, para as casas de prostituição, pensões, comércios populares e armazéns de arrabalde, para as moradias que são vizinhas de terrenos baldios e da vegetação indeterminada.

Esses lugares, que serão os primeiros, ao menos na ordem da organização dos relatos, da ficção do autor, exigem habitantes que tampouco exercerão papéis e funções sociais como os que logo depois passam a ser dominantes no restante da obra. Os personagens de “Zona del puerto” não serão os poetas e jovens escritores de *Unidad de lugar*, os estudantes e professores de *La vuelta completa*, os intelectuais em formação de “Más al centro”, poetas, escritores, estudantes, professores e intelectuais que, a rigor, constituirão o grupo social mais frequente no sistema saeriano – mas isso apenas depois do que será encontrado na primeira parte de *En la zona*.

Isso porque, nos primeiros contos de 1960, os personagens são mafiosos de bairro, traficantes pré-modernos, jogadores compulsivos e endividados, morfinômanos em crise, homens que traem ou matam por pouco dinheiro, prostitutas e rapazes que deambulam por um ambiente de urbanização precária e que exercem a informalidade ou a contravenção como possibilidade de sobrevivência. Também aqui serão distintas as regras de conduta e as gradações da violência. Em “Zona del puerto”, os personagens são regidos por leis tácitas, determinadas em poucas palavras pela constituição informal de uma comunidade, e as faltas ou transgressões a essas mesmas regras são punidas, de modo exemplar, com a demonstração da força, da violência ou, na mais branda das hipóteses, da ameaça ou do obrigatório desterro.

⁴⁹ É nítido o contraste, na crítica que se debruçou sobre a obra de Saer, entre determinadas produções: se é certo que romances como *El limonero real*, *Nadie nada nunca* e *El entenado* foram objeto de dezenas de trabalhos críticos, o mesmo não ocorreu com os contos e romances da primeira etapa, que poderia ser situada como a escrita na década de 1960, com exceção de *Cicatrices*, que, publicado em 1969, justamente encerra esse período.

Tal composição se mostra visível nos três primeiros relatos da primeira parte do livro. Em “Un caso de ignorancia”, conto formado por numerosas construções linguísticas condicionais, em um monólogo interior, e que ocupam um só parágrafo, acompanhamos a justificativa de um assassinato. O narrador trata de contar por que decidiu acompanhar Atilio (o líder dos contraventores e criminosos que se repetirão ao longo dos textos, a formar um mesmo núcleo de personagens e nomes próprios) na execução do Tucumano, então dono de um bar na região do porto. A justificativa do crime aponta justamente para a ignorância da vítima no que se refere aos códigos do lugar – “si él hubiera sabido entre otras cosas y con particular importancia que un código es un código y que cuando viene de afuera debe acatarse” (SAER, 2014, p. 434) – e às noções de hierarquia, posto que ignora também o interesse de Atilio por aquela que era a sua provisória companheira, a Chola.

A morte do Tucumano aparece no interior do volume como um acontecimento que toca também as narrativas seguintes, como o primeiro vínculo entre os textos que crescerão em íntima articulação. Morto o Tucumano por Atilio e seu jovem ajudante (que sabemos se tratar do Negrito, o narrador de “Un caso de ignorancia”), lê-se a partir do segundo relato, “Fuego para Rivarola”, que o primeiro gesto desencadeia uma série de eventos consecutivos. Movido a partir da perspectiva de Olga, “Fuego para Rivarola”, um dos pontos mais altos das primeiras narrações do autor, trata de contar um segundo crime; o ataque a Rivarola, personagem que dá nome ao relato, também ocorre nos arrabaldes da cidade.

A descrição de Rivarola (física, de seu trabalho, dos seus vínculos) funciona aqui também como um panorama da zona do porto e apresenta alguns dos nexos possíveis entre os espaços marginais e os personagens que o habitam:

(...) Rivarola, que era alto, flaco, de unos cuarenta años, vestido siempre con un traje cruzado y oscuro, algo aniñado, y andaba el santo día vendiendo furtivamente cosas que desenterraba nadie sabe de donde (relojes, lapiceras y ropas de nylon, en la zona del puerto, en las estaciones y en las oficinas públicas) y era mirado con cierto desprecio violento y vejador por la gente notable del ambiente (las casas públicas, los raídos cabarets provincianos, los luparanes disfrazados de pensiones baratas [...] por individuos como Atilio, que venía con fama de otras provincias, o el Negrito (...)) (SAER, 2014, p. 427).

Rivarola também cai assassinado por infringir os códigos do lugar. Não por ignorância, como havia ocorrido antes com o Tucumano, mas por descuido ou insubmissão, como deixa deslizar o narrador, emprestando a voz à personagem Olga: “Yo lo dije anoche que no fuera, que no se metiera donde no debía, que los otros son crueles y prepotentes y hacen lo que quieren con uno; pero este sinvergüenza se me fue y ahora ahí lo tengo” (2014, p. 428). Em

uma casa que podemos localizar, pelos gestos e condições seguintes, como que localizada longe do centro, Olga arrasta o cadáver do companheiro para o pátio e, para evitar complicações e visitas à polícia, trata de incendiar o corpo nos fundos vazios da moradia.

“El fuego estaba esperándolo a Rivarola para cederle su propio movimiento, para elaborarlo a Rivarola de una manera insospechada” (2014, p. 430), está escrito, no desfecho que encerra o conto com a reflexão sobre a matéria e o fogo, os caminhos de ida e volta que fazem o corpo que se despede das faculdades vitais e o fogo que se alimenta daquele que, como todos, com a passagem do tempo, perderá primeiro “la eficacia de sus nombres propios y lo último el don externo de ser recordados” (2014, p. 428). Entre a narração de um punhado de crimes e a indagação metafísica (a essência do fogo, o mistério da matéria viva, a retroalimentação entre um e outro), orientam-se os contos portuários desta primeira etapa de Saer.

Em “Los medios inútiles”, a terceira narração da sequência, o que se pode ver desde o ponto de partida da narração é a apropriação desse espaço periférico por meio da violência. O bar do Tucumano passa a ser administrado por Atilio e Chola quando da morte (por assassinato) do antigo dono, e os mesmos cômodos são agora utilizados como o ambiente propício às novas orientações. Os crimes anteriores são recordados pelo interlocutor que, no relato, rebate as intenções de Atilio (trata-se do personagem Chávez) e mesmo justificados por ele: “Todas las cosas que estuviste haciendo hasta ahora estuvieron bien hechas y las aplaudo porque eran cosas útiles, siempre era algo que necesitabas para ensancharte, para poder moverte más comodamente en el mundo” (2014, p. 435), em menção às mortes de Rivarola e do Tucumano.

Entretanto, a continuidade incessante dos crimes na zona, a partir da chegada de armamento pesado, oriundo de Buenos Aires, move o interlocutor a defender a pausa nas ações do bando; algo que, na difusa temporalidade interna dos relatos a partir de “Los medios inútiles”, finalmente não ocorre, pois são encontradas novas narrações do gênero em “También Bruto” e “La dosis”, bem como a expulsão de um dos personagens do lugar em “Bravo”, conto em que o desterro aparece como a solução para a presença que se torna inviável naquele espaço.

É a passagem de um ambiente formado por elementos tanto externos como internos (os bairros e as ruas, os lugares fechados em que se dão as negociações e os pactos, e em que se acertam os crimes e as dívidas, como os balcões dos bares, os exíguos cômodos em que se movem os naipes e as apostas, em constante deslocamento e trânsito entre uns e outros) para o espaço marcadamente privado e orientado por uma segunda camada de regras e disposições

tácitas que caracteriza o caminho dos contos anteriormente comentados até “Solas”, o sétimo texto do volume, que assume aspectos distintos em relação aos primeiros.

“Solas”, anteriormente publicado no jornal *El Litoral*, de Santa Fe, onde Saer trabalhou como redator e no qual, de quando em quando, publicava alguns dos seus contos de juventude, foi o ponto de inflexão na relação do autor com os meios locais, ainda no final da década de 1950. Pode-se ler na cronologia preparada por Julio Premat para a edição de *Glosa/El entenado* da coleção “Archivos”, no que se refere ao ano de 1959, o anterior ao da publicação de *En la zona*: “[Saer] publica en *El Litoral* los cuentos “Bravo” (...) y “Solas”, más tarde incluidos en *En la zona*” (2010, p. 459). E na sequência: “‘Solas’, por su temática erótica de tonalidad lésbica, provoca reacciones indignadas, un enfrentamiento con el director del diario y la renuncia de [Hugo] Gola y de Saer” (2010, p. 459).

Em dois aspectos principais “Solas” se distingue dos demais textos da seção “Zona del puerto”. Primeiramente porque no conto não é possível encontrar, desta vez, as atmosferas e argumentos de violência e ajustes de contas entre os personagens, mas, também, porque em “Solas” os espaços são restritos, e o lugar, aqui, se restringe ao quarto fechado em que, numa tarde de verão, duas prostitutas conversam e aguardam os acontecimentos da noite. A protagonista de nome Lila e a personagem que não é apresentada pelo nome, e que o narrador chama de “la otra”, se protegem do calor desmedido da jornada de estio, já que, na cidade, se vivia “el día más caluroso del año; el aire estridular rolaba en el exterior y los sonidos demoraban en extinguirse en su seno pesado y en constante desplazamiento (SAER, 2014, p. 449).

Dentro do quarto, que podemos supor ser o dormitório de uma casa de prostituição da região do porto, “el moblaje de la habitación era clásico: además de la cama de dos plazas, había un ropero de madera terciada con una fulgurante luna ordinaria, una mesa de luz, y una antigua y polvorienta consola sobre la que descansaban una palangana y una jarra enlozadas” (2014, p. 450). A conversação entre as duas mulheres cresce e então se torna lânguida; Lila quer saber o que a colega faz com os homens, exige a descrição dos movimentos e das repetições, e por sua vez trata de apontar para a fragilidade patética dos seus clientes, com os quais, diz, poderia fazer tudo o que quisesse. Em certo momento, quando Lila vai ao banheiro e abre a porta que dá a uma área comum, o espaço exterior se mostra por inteiro, com a luminosidade desmedida que enceguece a segunda mulher: “Cuando abrió la puerta el día amarillo entró en la habitación con un resplandor tan intenso que la otra se cubrió los ojos con el antebrazo y le dijo a Lila que cerrara la puerta” (2014, p. 452).

Quando Lila retorna e fecha a porta, o lugar volta ao estado de semipenumbra, e a

conversação entre as duas mulheres se torna ambígua e mais íntima. Lila tira a roupa por conta do calor e diz que dormirá por algum tempo, mas as palavras, mesmo lentas, não cessam, e os corpos se aproximam. “Había algo, algo existía semejante al deseo que podía ser la soledad o la culpa. Cualquier cosa menos el deseo, pero que podía confundirse con él, o manifestarse de tal modo, con un roce, una mirada, un leve suspiro mórbido” (2014, p. 453), situa o narrador. Ao final, a aproximação cessa, mesmo que Lila tenha buscado com palavras a nudez da colega, que recusa e salta da cama, e o conto se fecha com as duas em silêncio, com Lila a mover-se pelo cômodo escuro e a outra com os olhos perdidos no teto do quarto.

Movimentos e descrições suficientes, ao menos para aqueles anos finais da década de 1950, para despertar um ligeiro escândalo em um jornal de província, como se viu. Em “Solas”, o autor constrói, com a intimidade de um quarto em que duas mulheres atuam como que protegidas do espaço exterior e de suas leis vigentes e tácitas, uma espécie de avesso possível da zona do porto; ausentes as ruas e travessas, os nomes que se repetiam nos relatos anteriores e que colocavam em movimento as histórias de dinheiro, mercadoria ilícita e crimes fugazes (Atilio, Chola, Rivarola, Tucumano, etc.), o foco se concentra no espaço privado, aqui um espaço frágil e provisório, tecido por sutis ambiguidades, em que mesmo os rumores e as luzes da exterioridade podem fazer com que se dissolva de golpe.

“Esses começos cumprem a função de diferenciar o material logo no início: são princípios de diferenciação que tornam possíveis as mesmas histórias, estruturas e saberes que pretendem (1985, p. 51)”, escreve Edward Said a respeito dos inícios na construção de determinadas obras. No caso de Saer, pode-se afirmar que os começos dizem muito. Já estão presentes, desde os primeiros contos, os relatos que estampam as páginas de *El Litoral* (não sem ruído) e posteriormente as de *En la zona*, algumas qualidades que se estendem para a continuidade de toda a obra futura, certos posicionamentos diante da literatura e da realidade, evidências do que será para o autor, ao longo de mais de quatro décadas de escritura, narrar e escrever, nomear seus personagens e designar seus espaços, entre outras das variáveis da ficção que se erige palmo a palmo.

Também é tentador, no caso saeriano, investigar ou mesmo propor que a sua poética já estava definida desde os começos, ou que os exemplares iniciais da sua ficção já condensariam o núcleo das preocupações e procedimentos futuros. A constância do espaço narrativo (a *zona* já se desenha, inegavelmente, nos primeiros contos, e o exercício futuro trata

de ampliá-la e de emprestar densidade à construção), a reiteração dos personagens que irão perdurar (é o caso dos que são nomeados e protagonizam os relatos da segunda seção de *En la zona*, não os presentes nos textos da primeira parte), a ficcionalização do ato de narrar e escrever, a percepção como recurso que permite o acesso, ainda que problemático, ao real... é certo que tais condições já estão presentes na produção primeira do autor, mas também é verdade que a visão, estendida em perspectiva, do todo da obra, é que a permite tais proposições⁵⁰.

Em sua leitura de *En la zona*, Jorgelina Corbatta escreve que “ya allí se encuentran en germen rasgos de estilo, modos y tópicos que, configurando una visión de mundo propia, reaparecerán en su obra posterior (2005, p. 19). “Persistencia, u obsesividad, a la que Saer no es para nada ajeno en su práctica creativa y que, también, pareciera guiar sus ejercicios de fruición estética” (2005, p. 19), prossegue Corbatta, em alusão ao interesse do autor no que o próprio Saer chamou de evolução das formas no contexto das obras já desenvolvidas e amadurecidas, e isso não apenas na literatura⁵¹. O mesmo poderia valer, em termos de persistência e reiteração, para as leituras, em escolhas que datam ainda da juventude: o fervor com William Faulkner, a permanência de Juan Carlos Onetti, Antonio Di Benedetto e Juan Rulfo nas prateleiras do autor, o interesse crítico a respeito de Marcel Proust e do *nouveau roman*, disposições que duram e sobrevivem às décadas de vida e trabalho com o texto.

“Sospecho que esa lógica de las formas y sus consecuentes imágenes irrefutables están ya esbozadas, como un todo inescindible de forma/fondo, en esa primera obra indecisa y desordenada, aunque germinal, que es *En la zona*” (2005, p. 20), escreve Corbatta, que atenta para o caráter imperfeito e irregular do conjunto (algo que o próprio autor tratou de assinalar na nota que abre o volume), traço que, no entanto, não alteraria a dimensão fundamental do objeto analisado. A capacidade de definir formas e fundos que seriam constantes no desenvolvimento da obra, estaria, portanto, esboçada desde os contos de juventude.

Em um estudo sobre os começos na literatura do Rio da Prata, mais precisamente sobre os casos de Juan José Saer e Jorge Luis Borges, Julio Premat argumenta que a ideia de “projeto”, sugestão frequentemente utilizada para abordar os inícios de um autor, é na verdade um efeito que se cristaliza tão-somente no futuro, e que as hipóteses sobre a coerência total de uma construção literária programática por parte de um autor esbarrariam nessa contradição.

⁵⁰ Certos nomes próprios que terão existência perene na obra de Saer são mencionados pela primeira vez em *En la zona*, na segunda parte do livro: são os casos de Carlos Tomati e César Rey, por exemplo.

⁵¹ Da entrevista a Gérard de Cortanze, publicada em *El concepto de ficción*: “En cuanto a la pintura me gusta sobre todo ver la retrospectiva de un pintor para tratar de percibir, a través de la evolución de las formas, el fundamento de su búsqueda” (SAER, 2010. P. 287).

“El proyecto, en tanto que materialización de una intención y que estructura de coherencia, es un efecto retrospectivo (no hay comienzo sin continuación y por lo tanto el sentido del comienzo y sus efectos sólo se materializan en el después)” (2012, p. 8).

A ideia de projeto – e mesmo a utilização desse léxico – foi inclusive mencionada, de passagem, ao longo deste trabalho. No entanto, ao se aprofundar a investigação sobre como se armam e funcionam as engrenagens da intertextualidade saeriana, fica claro como as relações entre os textos, na obra do escritor santafesino, ocorrem em sentidos e orientações múltiplas, e não necessariamente em um caminho linear ou teleológico que pressupõe um crescimento ininterrupto e progressivo na cadeia das relações entre os textos e suas produções de sentidos. É certo que a entrada de um elemento novo no sistema da ficção de Saer altera as condições de leitura do conjunto, mas isso não se dá em uma direção precisa, e tampouco esse movimento se faz, todas as vezes, a partir dos impulsos da intenção consciente e da coerência. A palavra projeto continua a ser válida para se pensar a complexa construção dessa literatura, mas precisa ser indagada desde a perspectiva crítica apontada, entre outros, por Premat.

Sugerida por Corbatta, a noção de presença germinal nos contos de *En la zona* tampouco precisa ser descartada. Já se disse aqui que o livro de estreia do autor apresenta procedimentos e tomadas de posição que se tornarão frequentes na produção posterior de Saer. Mas é verdade, também, que os contos de *En la zona*, em sua relação com o conjunto, oferecem chances de sequência e de abandono, e é isso que vem à tona quando se percebe a não-continuidade de parte do universo construído e evocado na primeira seção do livro. Em “Zona del puerto”, há espaços, nomes, preocupações temáticas e estilísticas, tópicos e elementos da narrativa que não encontram sequência na obra futura, que permanecem restritos ao livro de 1960 – o que não necessariamente força a leitura de uma condição *menor* do texto de estreia.

Que outras condições se decidem nos começos? Para Edward Said, em *Begginings: Intention and Method*,

visto em retrospectiva, um começo pode ser considerado o ponto a partir do qual um autor se separa, numa determinada obra, de todas as demais; um começo estabelece imediatamente relações com obras já existentes, relações de continuidade ou de antagonismo ou uma mistura das duas (SAID, 1985, p. 3).

Também Premat cita as relações com obras já existentes como uma das promessas contidas nos inícios de cada ficção. Em “Leer los comienzos”, diz que “la afirmación o la duda, la manera de recuperar o de contradecir una tradición al respecto, los juegos de saber e

ignorancia, las resonancias intertextuales: todo eso puede observarse en, a veces, una o dos frases inaugurales” (2012, p. 8). Para o caso de *En la zona*, é possível dizer que, em determinado momento, o autor trata de estabelecer relações com o mais relevante escritor do âmbito rio-platense no período, Jorge Luis Borges, e há um texto específico do volume, o conto intitulado “Los amigos”, que permite a visualização mais transparente dessa conversação.

Para Corbatta, Borges, em *En la zona*, “se hace presente a través de un mundo y una ética común a ambos: el arrabal de criollos viejos y compadritos; la dura ley del hampa basada en la lealtad y el coraje. Es el Borges del *Evaristo Carriego*, de “Hombre de la esquina rosada” (...), de textos de *El hacedor*” (2005, p. 20). A pesquisadora, ao se ocupar pormenorizadamente dos contos do livro, chega mesmo a dizer que “la influencia de Borges aparece desde el principio” (2005, p. 20). No entanto, ainda que os contos de “Zona del puerto” compartilhem de características análogas (espaciais e em relação aos tipos sociais de que se ocupa na ficção) às que se encontram nos textos em que Borges busca os homens das margens, deambulando por aquele começo do século nas províncias argentinas e em Buenos Aires, entre ambas as obras há tantas coincidências como diferenças.

Se um dos traços determinantes para definir a escritura de Borges em seus inícios é a nostalgia (elemento apontado por Juan José Saer no ensaio “Borges como problema”), esse sentimento está ausente na maior parte dos contos “duros” de “Zona del puerto”, inclusive nos que foram abordados aqui, como “Los medios inútiles”, “Fuego para Rivarola” e “Un caso de ignorancia”. No Saer que se move entre os finais de 1950 e começo de 1960, os seres e espaços de uma zona degradada e às margens (em uma segunda margem, se Buenos Aires aparece como o centro inevitável do território argentino) são construídos sem resquícios de nostalgia por um tempo passado ou vestígios de um inimaginável tom épico; trata-se, nos começos de Saer, de delimitar as fronteiras, sempre cambiantes, de um lugar de coabitações e coexistências, de um espaço em constantes avanços e recuos que acompanhará o crescimento da obra e a definição de uma poética. Não se trata sequer de um tempo passado, mas de lugares e personagens que, nos avessos da modernidade, habitam também, menos visíveis e mais opacos, algumas das brechas do tempo presente.

A proximidade com Borges (neste caso, quase a contiguidade, dadas as semelhanças temáticas e estruturais) ocorre, isso sim, em um instante específico de “Zona del puerto”, o mencionado conto “Los amigos”, narração que surge como um espelho rompido do conto

borgeano “La espera”, presente na reedição de *El Aleph* de 1952⁵². “Los amigos” e “La espera” dividem espaços comuns (as pensões populares das cidades de província), um mesmo artifício da ficção (o duplo como possibilidade de se embaralhar identidades e condutas) e uma posição que poderia se dizer filosófica, no caso a inevitabilidade dos destinos a se cumprir, ou a circularidade dos enredos que atam os finais a suas pontas.

“Los amigos”, antepenúltima peça de “Zona del puerto”, narra a silenciosa amizade que se forma, ao longo de muitos anos, entre Morán e Suárez, dois homens solitários que se conhecem nas mesas clandestinas de naipes e apostas, e que com o tempo se aproximam entre favores que oferece Morán e que Suárez recusa, e depois com o pedido de dinheiro que finalmente Suárez propõe e que Morán, à espera de um gesto de intimidade do outro, aceita e concede. O narrador os descreve como sendo parecidos tal como irmãos e lembra o encontro que pôde engendrar a de início austera e intermitente relação entre os amigos:

En una mesa de juego se habían conocido, en el peligro y en el riesgo. Morán lo recordaba: “¿Usted ve lo que yo veo, amigo?”, había dicho Suárez, inclinándose hacia él de costado, para hablarle en el oído, sin dejar de mirar las manos del tallador. Y él, casi en la misma actitud y tan parecido físicamente que cualquiera hubiera creído que eran hermanos, mirando igualmente las manos del tallador, y hablando de costado, había respondido: “Algo veo, aunque no sé si será lo mismo” (SAER, 2014, p. 455).

O primeiro encontro antecipa uma amizade feita de caminhadas noturnas pela cidade, depois de vencer ou perder no jogo, de diálogos estruturados com poucas palavras e de espaços vazios, quando Suárez se ausenta, sempre sem justificativas, para retornar ao cabo de longos meses. Isso até o pedido do dinheiro, os dez mil pesos que Morán entrega a Suárez, gesto que é sucedido pelo silêncio e então pela confirmação de que Suárez havia abandonado a região, sem ter devolvido o montante do empréstimo. O movimento de fuga duplica, no conto, a reação de Morán, que igualmente deixa a cidade (porque havia pedido empréstimos para depois emprestar, porque se decide a buscar o devedor) e passa dez anos sem retornar. O tempo em que os dois homens não se encontram é feito, para Morán, de uma espera paciente e de buscas incessantes e, depois, da recordação do passado que compartilharam, a seu modo, os amigos. Do que foi feito esse tempo para Suárez, pouco se pode saber, trata-se de um intervalo elíptico na narração dos acontecimentos.

A terceira ocorrência do artifício do espelhamento (depois da casualidade da

⁵² Escreve Borges na “posdata de 1952”: “De ‘La espera’ diré que la sugirió una crónica policial que Alfredo Doblaz me leyó, hará diez años, mientras clasificábamos libros según el manual del Instituto Bibliográfico de Bruselas, código del que todo he olvidado, salvo que a Dios le corresponde la cifra 231” (BORGES, 2017, p. 240).

semelhança física e do gesto do abandono do lugar) se dá quando dos retornos de ambos à cidade. Morán volta, dez anos depois, com a intuição de que ali poderia reencontrar o que havia perdido e se instala em uma pensão com dinheiro suficiente para permanecer por muito tempo no local. Conta com uma ideia fixa, a obsessão pelo ajuste de contas, e com as horas livres para observar e perceber os espaços comuns do novo lugar, a casa de ambientes compartilhados, em que a privacidade do quarto se abre para o pátio coletivo (sombreado por apenas uma árvore) e para a tímida visão da rua, na zona sul da cidade que era também a da sua juventude. Pode-se ler no segundo parágrafo de “Los amigos”, que antecipa os locais e imagens que serão os espaços do desfecho da narrativa:

“No he de encontrarlo”, pensaba todas las tardes, abolida también toda esperanza, cuando arrastraba desde su abarrotado cuarto de pensión la silla baja que colocaba en el fondo del patio, para sentarse a tomar mate, entre los pausados gestos azules del atardecer provinciano, tan perfumado y húmedo en las estaciones tibias que oprimía imponderablemente el corazón, y tan lluvioso y frío en el otoño y el invierno, que Morán, vago y melancólico, se sentía como disminuido en una zona de soledad inexpugnable, entre cuyo tejido sombrío se insinuaba, con mayor nitidez a cada día, como un jinete emergiendo gradualmente de una polvareda, la conciencia de su fracaso (SAER, 2014, p. 454).

Será interrompida, no entanto, a espera de Morán, tocada primeiro por uma intuição que se reflete na visão de uma casa como a que vive, do outro lado da rua: “el hombre ve una casa en la vereda de enfrente con un patio tan parecido a ése en el cual se halla sentado, que piensa a menudo que si otro hombre se sentara en él, en una silla baja, él creería estar viendo su propia figura reflejada en un espejo” (2014, p. 461). A invenção de um outro homem, um homem como ele, espelhado na casa que se ergue, como um reflexo, do outro lado da rua, se transforma em seguida em percepção. Na verdade, o movimento acontece ao revés. É a figura perdida e reencontrada de Suárez quem vê, já hospedado (sem saber se Morán ainda está vivo, conta o narrador) no endereço defronte, a figura duplicada do amigo: “Porque cuando Suárez, después de haber visto allá, en el otro patio, al hombre sentado en una actitud tan parecida a la suya que creyó ser él mismo reflejado en un espejo, experimentó algo, ese algo no fue el conocimiento sino la intuición” (2014, p. 463).

Intuído o encontro, logo os dois homens, que tratam de atravessar ao mesmo tempo a curta faixa de rua que os separa, forjam o último e definitivo gesto. Morán pode, por fim, utilizar o revólver que guarda, carregado com as balas intactas, há anos, e dispara em Suárez; sabemos, ao final, que em seu quarto na pensão contígua, Suárez guardava o envelope com o dinheiro que nunca pôde devolver, já que sua busca por Morán tampouco havia sido frutífera. Os destinos se fecham tragicamente, envasados no silêncio que havia sido a forma de toda

aquela relação. Porque, como havia formulado o narrador em certo momento de “Los amigos”, “todo es soledad en la mente de los hombres, y sólo la palabra, que casi siempre la agrava, puede a veces atenuar esa soledad” (2014, p. 462).

Publicado na mesma década, ainda que anos antes de “Los amigos”, o conto de Borges, “La espera”, se fecha com uma imagem semelhante. Um homem é surpreendido na pensão em que vive pelo vulto que espera há meses e do qual tenta se esconder e fugir e cai com as balas que o perseguiam mesmo durante os sonhos. Também constam aqui os ambientes das casas de pensão, as horas mortas da espera, a situação suspensa da clandestinidade, o temor em abandonar o quarto, as ruas e bairros da cidade como uma zona de perigo e desvelamento. E, como em Saer, mas desde a utilização borgeana do recurso, está a abundância da duplicação. Em “La espera”, o protagonista, ao anunciar à dona da pensão o seu nome, apela para a nomeação do homem que o busca e que o terminaria assassinando:

Todo lo aprobó el inquilino; cuando la mujer lo preguntó cómo se llamaba, dijo Villari, no como un desafío secreto, no para mitigar una humillación que, en verdad, no sentía, sino porque ese nombre lo trabajaba, porque le fue imposible pensar en otro. No lo sedujo, ciertamente, el error literario de imaginar que asumir el nombre del enemigo podía ser una astucia (BORGES, 2017, p. 218).

Também estão presentes no conto de Borges a obsessão daquele que espera (o homem sonha constantemente com Villari, que ao final o visita e o encontra), a impossibilidade de saber o paradeiro do outro (o falso Villari busca nos jornais, sem esperança, alguma nota sobre a vida ou a morte do verdadeiro Villari), a menção à fuga para o estrangeiro, o desterro (em “Los amigos”, Morán procura por Suárez no Paraguai e em Montevideú; em “La espera”, o protagonista entrega ao cocheiro que o leva à pensão um “vintén oriental”, objeto que revela a passagem ou a origem no país vizinho). Em Borges, todavia, as motivações do esconderijo e da busca são desconhecidas (não sabemos o que fez o homem para ser procurado, nem exatamente que lugar deixou para trás) e, à diferença dos personagens de “Zona del puerto”, o falso Villari ocupa os tempos mortos da espera com a leitura de Dante, cujo exemplar de *A Divina Comédia* repousava na única das prateleiras do quarto de pensão, como se lê: “no juzgó inverosímiles o excesivas las penas infernales y no pensó que Dante lo hubiera condenado al último círculo, donde los dientes de Ugolino roen sin fin la nuca de Ruggieri” (2017, p. 219).

Não se trata, em “La espera”, de pensar os inícios de Borges (os poemas nostálgicos de *Fervor de Buenos Aires*, por exemplos, datam dos anos 1920, trinta anos antes); no conto, já estão presentes e assentados os artifícios da condensação, da brevidade, da circularidade, da

sugestão, da elipse, do procedimento que constrói os duplos e os enfrenta ao final, quando o espelho se rompe. O conto, entretanto, exemplar do que Saer considerava como do mais bem-acabado período de escritura de Borges, certamente foi lido pelo autor santafesino, e há coincidências e encontros nas duas narrativas, seja no que diz respeito à orientação dos enredos como às técnicas e preocupações estruturais do relato.

“Los amigos” figura, assim, como um dos momentos de maior identificação borgeana nos inícios do autor, em que “as relações de continuidade”, como havia sugerido Said, se mostram mais visíveis; algo que, no entanto, não seguirá sem alterações ou desvios de juízos e percepções. Os posicionamentos de Saer a respeito da literatura e das manifestações públicas de Borges podem ser encontradas em ao menos três textos críticos do autor: “Borges francófono”, “Borges novelista” e “Borges como problema”. Escritas em diferentes momentos da obra de Saer, as páginas ensaísticas mostram uma leitura crítica que se alterna mais uma vez entre a adesão e a recusa.

O rechaço de Borges a boa parte dos paradigmas da literatura francesa, o deboche direcionado a Paul Valéry e o alcance (contraditório) que o conto “Pierre Menard, autor del Quijote” alcançou na França são alguns dos eixos que Saer organiza para escrever “Borges francófono”, datado de 1990. Anos antes, havia escrito o análogo “Borges novelista”, em que apontava os motivos e posições que separaram, durante toda a trajetória do autor, Borges e o romance como gênero literário a se escolher. A abordagem também é utilizada por Saer para levantar suas próprias bandeiras no debate sobre a sobrevivência e o destino do gênero, percurso em que a poética de Borges aparece como significativa para a discussão. “Para simplificar podría decir que de un lado está la narración y del otro la novela: toda novela es una narración, pero no toda narración es una novela” (2010, p. 280), escreve Saer, para quem “la novela no es más que un período histórico de la narración, y la narración es una especie de función del espíritu” (2010, p. 280).

“Borges novelista”, apesar das suas dobras críticas, pode ser lido como um elogio da coerência do sistema borgeano. Menos positivas são as valorações presentes em “Borges como problema”, ensaio publicado em *La narración-objeto*. No texto, Saer ataca o suposto simplismo da produção tardia de Borges, os posicionamentos públicos cada vez mais conservadores e, na opinião do autor santafesino, incongruentes por parte do escritor e, ainda, algumas das tentativas estéticas que enxerga como vãs, como buscar o classicismo “porque el desorden lo aterraba y el presente (...) le parecía ingobernable” (1999, p. 136).

Saer chega a escrever que “su instinto de artista, por suerte, y por decirlo de algún modo, lo traicionó” (1999, p. 136), a respeito dos resultados que Borges encontra na ficção

apesar de algumas das problemáticas concepções sobre a literatura. Ao final, como num acerto de contas que busca o equilíbrio e certa concessão criteriosa em meio a tantos dardos lançados, ressalta a relevância e a potência da obra escrita por Borges entre os anos 1930 e 1960, que chama de período intermediário, e encerra afirmando que “si como intelectual Jorge Luis Borges (...) genera nuestro escepticismo y aun nuestra reprobación, como artista, por sus logros más altos, merece también nuestro gozoso reconocimiento” (1999, p. 137).

4.2 Deixar o lugar. A zona abandonada

- *Veranee en Mar del Plata – comentó, con tono sarcástico. – La gente va al mar a desintoxicarse, y vuelve cargada de sueños frustrados. No hay que salir nunca de la ciudad.*

Juan José Saer, *La vuelta completa*

No subcapítulo anterior, foram observadas algumas das maneiras com que Saer buscou se posicionar a respeito do romance, o romance enquanto problema e limite para a narração. Para tanto, como em outras oportunidades e a respeito de distintas questões, o autor santafesino toma sua posição de uma forma que pode ser chamada de leitura desviada da ficção: escreve sobre a obra de outro autor, com quem estabelece conversação direta (no caso, Jorge Luis Borges, principalmente no ensaio “Borges novelista”), para, ao mesmo tempo, firmar concepções que dizem respeito não à produção alheia, mas a seus próprios intentos de alinhar e definir uma modalidade autoral da ficção e dos seus gêneros. Já havia sido assim com Juan Carlos Onetti e Antonio Di Benedetto, por exemplo.

Ao escrever que o romance não é mais do que um período histórico da narração (por sua vez, menos um gênero literário que uma função do espírito, como escreveu), Saer oferece uma leitura possível da própria obra, uma obra que, se se estende pelo conto, pelo ensaio, pela poesia, por narrações de difícil categorização, passa também, de modo decisivo, mesmo que se trate de uma categoria problemática para o autor, pelo romance. O gesto excede a tentativa de oferecer uma leitura da própria obra, na verdade. O impulso, aqui, no caso de Saer, é de encaminhar uma leitura determinada, que se pretende, para os propósitos do autor, como a mais indicada – segundo o que busca – para se entender a evolução de uma forma, o percurso de mais de quatro décadas de trabalho com a palavra e a literatura.

Em *La vuelta incompleta: Saer y la novela*, Nicolás Lucero trata de, a seu modo, percorrer o caminho inverso. Se, em seus textos críticos e ensaísticos, nos momentos em que se debruça sobre a prosa e a ficção alheias, Saer pretende que se examine o romance como que a serviço da narração, Lucero, no texto citado, trata de examinar a problemática do romance, com seus procedimentos e modos de narrar, ao longo da produção saeriana. Ao responder à possível pergunta de “por que insistir com Saer e o romance?”, Lucero responde que “más que ‘narración’ o ‘ficción’, el concepto que mueve su escritura es el de ‘novela’ [romance]; blanco preferido de sus ataques y, por eso mismo, un chivo expiatorio que pone en marcha su propia investigación” (2017, p. 8).

Durante todo o trabalho aqui desenvolvido, mesmo que a relação ambivalente de Saer

com os gêneros literários tenha sido um aspecto lateral, mesmo secundário quando se busca investigar as articulações do intertexto e as construções do espaço narrativo, também é certo que o problema do romance para o autor foi anteriormente aludido, por inevitável que termina sendo essa preocupação nos caminhos da obra. Desde o rechaço ao romance histórico tradicional (e mesmo às modalidades contemporâneas da produção do gênero) que pode ser encontrado em *El entonado*, passando pelos anacronismos deliberados de outro dos textos que se situa, paradoxalmente, no século XIX, como é o caso de *La ocasión*, até a concepção de *Glosa* como o romance da dúvida e da proliferação de hipóteses para a trama, o romance enquanto inesgotável busca formal e que exige, a cada nova tentativa, um novo modelo, foi perscrutado.

Ainda entre o *corpus* aqui selecionado, *Nadie nada nunca* foi lido como um dos instantes em que a fragmentação do relato, o dilaceramento da percepção e o acúmulo e embaralhamento das vozes narrativas ameaçam a unidade da composição romanesca e mesmo as estruturas mínimas do gênero; em *Lo imborrable*, por outro lado, pôde ser encontrada, ao menos em uma primeira leitura, uma espécie de retorno à legibilidade e aos contornos do gênero, algo que também seria comum a outros dois textos apenas citados, mas não observados a fundo, como são os casos de *La pesquisa* e *Las nubes*, todos os três publicados nos anos 1990.

Questão central de parte dos estudos críticos sobre a obra, ou aspecto lateral e ao mesmo tempo ineludível, a relação de Saer com o romance (e com os gêneros literários em geral) acaba por tocar qualquer sorte de leitura sobre o sistema do autor. Saer escreveu sobre o problema em alguns dos ensaios que se acumulam em diferentes momentos do seu percurso crítico. Em “Borges novelista”, de 1981, oferecerá algumas das perguntas sobre a questão: “La primera es: ¿por que se escriben novelas? Se ha tratado de responder a esta cuestión de diferentes maneras. Ha habido enfoques históricos, psicoanalíticos (...)” (SAER, 2010, p. 273). Em seguida, pergunta: “¿cuando empieza la novela? Y, sobre todo, cuando termina?” (2010, p. 273).

Para Saer, em uma resposta possível ao questionamento que se propõe para colocar em marcha o ensaio, retoricamente, o romance teria início no século XVII, com *Dom Quixote*, e terminaria, ao menos em sua modalidade convencional, no final do século XIX, com *Bouvard e Pecuchet*, de Gustave Flaubert. “Ni antes ni después hay novelas” (2010, p. 273), escreve, taxativo, nessa que é uma das tantas afirmações do autor que merecem ser lidas com o devido cuidado.

Idênticas dificuldades são esmiuçadas em um ensaio do mesmo ano, intitulado “La

novela”, em que o autor passa de afirmar a permanência dos artifícios e propostas do *nouveau roman* francês para o debate crítico sobre os problemas da narração contemporânea ao intento de aprofundar as aporias atuais ligadas ao gênero. Saer dirá que o primeiro mal-entendido reside no nome emprestado ao gênero: “Todavía se sigue llamando novela a un trabajo que, desde Flaubert, se ha transformado en otra cosa y que los malos hábitos de una crítica perezosa siguen confundiendo con la novela” (2010, p. 122).

“La novela” retoma mesmo as indicações temporais, de origem e limite, que já haviam sido estruturadas em “Borges novelista”: “La novela es la forma predominante que asume la narración entre los siglos XVII y XIX. Esa forma, transitoria e impregnada de valores históricos, no es ni una culminación ni una clausura, sino un caso entre muchos otros” (2010, p. 122). Nos dois ensaios, coincidem também as chances apontadas como as possíveis para se escapar da imobilidade; no caso, para Saer, “el único modo posible para el novelista de rescatar la novela *consiste en abstenerse de escribirlas*” (2010, p. 124), algo que Borges teria conseguido de modo radical (ao nunca escrever romances), e que mesmo escritores que se aventuraram na prosa longa, como Faulkner, Woolf e Pavese, ao questionar os limites do gênero e colocar a própria ideia de romance sob questionamento, puderam, entre uns poucos, alcançar.

Escrever *contra o romance*, eis o clamor de Juan José Saer a respeito do gênero, na diatribe que seria também, contraditoriamente, a possibilidade de salvação dessa modalidade da narração. Escrever contra o romance, seria, aqui, rechaçar a inevitabilidade de alguns dos seus artifícios mais arraigados, como a exclusividade da prosa, o caráter necessariamente linear do texto e a hiper-historicidade da narração (2010, p. 122). Além disso, trata-se de atentar para a certeza da transformação irreversível das formas da literatura, formas que se modificam a cada novo texto, desde que as produções ataquem os limites assentados, as técnicas repetidas, as ideias pré-concebidas de como se deve confeccionar o material da ficção.

Para pensar a relação de Saer com o romance é preciso, antes que nada, entender do que se fala quando se fala do romance como gênero, da sua contraditória sobrevivência, da sua relação (uma relação de concessão e dependência) com a *narração*, essa perene função do espírito, anterior para o autor aos formatos e regulamentos. Nicolás Lucero lê tal posição desde o âmbito da negatividade ao defender o argumento de *La vuelta incompleta: Saer y la novela*. Escreve Lucero a respeito das contradições e da vigência da negatividade como ponto de partida estético:

Un novelista que no escribe novelas; una poética antirrealista a partir de un asedio

exhaustivo del realismo; un escritor antirregionalista que se empeña en circunscribir su obra a una región; un narrador que cuenta con lujos de detalles los juegos de azar y se mofa de la moda de ‘lo lúdico’ en la literatura, tan en boga en los años sesenta: las contradicciones con las que topamos cada vez que queremos introducir la poética de Saer son las huellas de un método negativo, un método que es afín a la dialéctica y la estética negativas de Adorno (LUCERO, 2017, p. 12).

Para Lucero, “Saer ejerce ese pensamiento novelístico, ese método negativo, empezando por las categorías más elementales de la novela: el personaje y el diálogo” (2017, p. 15). Trata-se, para o pesquisador, que recorda uma ideia de Alain Robbe-Grillet, de retomar todas as perguntas iniciais, descartar as certezas pré-estabelecidas, para só então começar a narrar: voltar os peões ao ponto de partida (2017, p. 15). As categorias da narração que, devido ao acúmulo das práticas e à ferrugem do tempo, parecem não esconder mais nenhum mistério, na ficção de Saer retomam a devida opacidade e são questionadas desde o princípio dos seus movimentos.

A reflexão constante e crítica sobre o romance, identifica Lucero, para Saer não é mais do que um vislumbre de uma preocupação maior: a indagação total sobre as formas da literatura. “Mientras que la técnica implica una adquisición y una apropiación, algo que se usa y se capitaliza como conquista, dominio, progreso y ganancia, Saer concibe la forma como sucedánea del fracaso y la insatisfacción” (2017, p. 18), escreve Lucero. Para Juan José Saer, dirá o pesquisador, a forma é o que se persegue a cada texto, e o que nunca se termina de encontrar.

O romance está assediado pela dúvida, e a forma por sua vez é vista como sempre cambiante, para não se dizer incompleta. Em “Narrathon”, ensaio escrito em 1973, Saer escreverá sobre o problema e a necessidade de sempre buscar novas estruturas para novas narrações: “Más que el deseo de originalidad, es, por el contrario, una suerte de modestia lo que me incita a modificar cada vez la estructura de la narración” (2010, p. 140). A constante mudança e experimentação, escreve o autor, significa que “al abandonar lo ya hecho – la confesión implícita de cierto fracaso y el comienzo de una nueva exploración – domina en la búsqueda del narrador la esperanza de formalizar algo nuevo que pueda traer consigo, finalmente, un sentido” (2010, p. 140).

O preâmbulo sobre as formas e os gêneros na obra de Saer parece necessário, neste momento do trabalho, quando se trata de adentrar, como objeto de análise, o primeiro romance escrito pelo autor, *La vuelta completa*, publicado em 1966⁵³. Além de interrogar a

⁵³ *Responso*, publicado em Buenos Aires em 1964, foi o primeiro romance do autor a receber uma edição; *La vuelta completa*, no entanto, escrito entre 1961 e 1963, foi o primeiro finalizado por Saer.

estrutura formal do texto, construído como o embrião possível, e imperfeito, de tentativas futuras, caberá aqui analisar um movimento constante que se relaciona com a espacialidade do que é narrado na obra: o gesto, comum nas narrações de Juan José Saer, e vigente desde *La vuelta completa*, de abandonar o lugar, deixar a *zona* para trás, e rumar, por necessidade, escolha ou impulso, em direção a um território estrangeiro.

Ao mesmo tempo, a observação de um segundo texto dos anos 1960, o conto “Palo y hueso”, uma das partes do livro homônimo e publicado em 1965, servirá como elemento paralelo para se entender o mesmo movimento da narração – a ocorrência do abandono ou da fuga de um ponto de partida; ao final, será preciso oferecer algumas chaves de leitura para localizar o gesto entre as preocupações estéticas e filosóficas do autor, e vinculá-lo, com as devidas preocupações que exigem o tratamento de questões de ordem biográfica, com um acontecimento da vida de Juan José Saer, gesto esse que impacta, também, a sua produção literária.

Em 1966, quando a editora rosarina Biblioteca Popular Constancio C. Vigil leva ao prelo as páginas de *La vuelta completa*, o ainda jovem Juan José Saer já era autor de três livros de ficção (*En la zona*, *Responso* e *Palo y hueso*) e de alguns contos que apareceram em diferentes jornais argentinos nos anos finais da década anterior. No entanto, a hipotética ideia de uma construção linear da obra, paralela às expectativas possíveis de evolução e amadurecimento, se desorganizam diante da própria heterogeneidade do material ficcional do período. A trajetória do jovem Saer vai, primeiro, do conto ao romance (de *En la zona* a *Responso*), retorna à narrativa breve (de *Responso* a *Palo y hueso*) e, depois, volta outra vez ao romance, com a publicação de *La vuelta completa*.

Outro fator que termina por desorganizar as leituras teleológicas desse começo e que acaba por emprestar imprecisão à crítica dos primeiros textos é a origem difusa da temporalidade do material. Publicado dois anos depois de *Responso*, *La vuelta completa*, conforme pode ser observado nas reconstituições cronológicas do trabalho do escritor⁵⁴ e nos próprios anúncios a estampar as páginas do romance de 1966⁵⁵, foi, na verdade, concebido por Saer antes, ainda no começo da década de 1960, e imediatamente posterior, portanto, aos

⁵⁴ Da “Cronologia” preparada por Julio Premat para a edição de Archivos dos romances *Glosa/El entonado*, consta a anotação: “1961-1963: Escritura de *La vuelta completa*” (2010, p. 459).

⁵⁵ Da página que antecede a dedicatória e a epígrafe da primeira edição de *La vuelta completa*: “1961 – 1963; la vuelta completa” (1966, p. 9).

contos primeiros de *En la zona*, que marcam a entrada do santafesino na ficção.

As datas que se embaralham – fator que só se torna relevante, é certo, quando a obra de Juan José Saer se encorpa minimamente e os inícios também são examinados em função dos meios e dos finais, das transformações dos temas e das formas da sua literatura – mostram, ao final, que, caso se pretenda levar adiante uma leitura comparada dos elementos dos primeiros textos e para tanto atentar às condições da temporalidade e das sequências entre as peças, *La vuelta completa* não pode ser apontado como o texto seguinte a *Responso*, mas como o anterior ou, no mínimo, como um romance de concepção e escritura contemporâneas ao texto em questão.

No entanto, não é exatamente o que ocorre, ao menos no que diz respeito à crítica do período e recuperada posteriormente por comentadores da obra, na mencionada edição crítica de *Glosa/El entenado*, que se estende a outras produções do autor. Na revista rosarina *Setecientos monos*, publicação vinculada à vanguarda local e em que importantes autores e pesquisadores da região escreveriam nos anos 1960, Norma Desinano dirá, por exemplo, que

las expectativas que, seguramente, la aparición de esta novela pudo despertar, sufrieron una suerte de derrumbe ante estos aparentes rasgos de involución; pero es necesario no perder de vista el panorama de conjunto que ofrece la obra de Saer. Si *La vuelta completa* (...) puede ser juzgada como un conjunto heterogéneo de elementos negativos que agobian los hallazgos felices hasta anularlos, no es menos cierto que algo valioso está allí, semioculto por la hojarasca (...) existe ese resto y no es desdeñable.

Nuevas obras satisfarán, quizás, nuevas expectativas, hasta aquí todos los juicios son primarios y están sujetos a cambio (...) (DESINANO, citado por DALMARONI, 2010, p. 624).

Ao oscilar entre a busca de descobertas positivas no romance e o apontamento sobre os aparentes traços de involução (o que entra em contradição com uma das leituras cronológicas da obra), a crítica de *Setecientos monos* já estabelece, o que é mais importante, uma leitura panorâmica do conjunto de textos do autor, cuja produção, em seguida, será mencionada como merecedora de maior espaço entre críticos e comentadores do país. Escreve a articulista, na sequência da mesma leitura, que “la crítica literaria se ha ocupado poco y muy circunstancialmente de la obra de este escritor (...). Sin embargo, el conjunto de sus obras, la persistencia e intensidad de su labor literaria debieron despertar mayor interés en la crítica” (DESINANO, citado por DALMARONI, 2010, p. 627).

Tal juízo sobre a obra de Saer será uma recomendação repetida ao longo desses anos, dado que a produção do autor permanece restrita, ainda por um longo período, a uma crítica marcadamente especializada de Rosario e Buenos Aires, a cargo, por vezes, de nomes que

compartilharam com o próprio escritor a vida e o trabalho nas cidades argentinas em que Saer levou adiante os seus primeiros passos na ficção e na leitura crítica da literatura. Miguel Dalmaroni, em “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’: la recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”, afirma que será apenas vinte anos depois da publicação dos primeiros livros que Saer encontrará uma recepção crítica mais abrangente, dentro e fora do país natal.

Tununa Mercado, ao escrever sobre *La vuelta completa* quando a obra de Saer já exibía o seu caráter aparentemente definitivo, identificou no primeiro romance escrito pelo autor um dos elementos que, por sua vez, seria levado à continuidade para a obra futura: “aquí están los que seguirán siendo, podría decirse, en las novelas de Saer: van a volver, girarán en redondo y reaparecerán en cualquier esquina con un efecto regocijante, el que produce el reencuentro en una eternidad posible” (2011, p. 62). Os que seguirão sendo, está claro, são os personagens, os nomes próprios que desde esse instante da ficção se firmam e perduram para os anúncios dos próximos textos. No entanto, ainda a partir do método comparativo e da atenção à intertextualidade interna, Mercado afirma que o tratamento do personagem não será o mesmo na obra por vir: “sólo en la obra posterior de Saer esos mismos personajes tienen un papel y un desarrollo dramático que les otorga continuidad y los legitima como partes de una saga” (2011, p. 64).

Outra das *imperfeitas* entregas da juventude do autor, *La vuelta completa*, dividida em duas partes, seções de aparente independência e que se cruzam explicitamente em apenas um ponto específico do romance, surge, desde uma leitura possível da sua estruturação interna, como um dos textos tocados pelo impacto de *Palmeiras selvagens*, romance de William Faulkner, ou pela tradução que Borges ofereceu do texto do escritor norte-americano, ainda em 1940, poucos meses após a publicação original. As evidentes diferenças, mesmo na estrutura, entre os romances de Faulkner e Saer (em *Palmeiras selvagens* as duas histórias são narradas em capítulos alternados, ao contrário de *La vuelta completa*, entre outras divergências maiores e menores⁵⁶) não desmerecem a íntima vinculação ou afã que podem uni-los: o de construir um romance formado por duas linhas narrativas que se relacionam de maneira apenas sutil, em progressiva tensão formal, e que estabelecem, tal como o título do romance argentino, movimentos circulares ao redor de um mesmo e sempre assediado ponto de atração.

⁵⁶ *The Wild Palms*, como o texto foi chamado em sua primeira edição, aparece dividido em duas seções que se alternam no corpo do texto: “Wild Palms” e “Old Man”. Na edição brasileira de 2003 (*Palmeiras selvagens*, Cosac Naify, tradução de Newton Goldman e Rodrigo Lacerda), “Palmeiras selvagens” e “O velho”, uma referência ao rio Mississipi, “The Old Man”.

“Ésa es la forma de una novela dividida en dos: a menos de la mitad, como si abriera un capítulo, pero con título propio, *La vuelta completa* empieza a girar alrededor de sí misma en un nuevo círculo con el nombre de "Caminando alrededor" (2011, p. 61), escreve Tununa Mercado. “Caminando alrededor” é, pois, a segunda das seções do texto, posterior a “El rastro del águila”, a primeira unidade do par de histórias paralelas. Cada uma das seções apresenta, na interioridade do mapa da cidade saeriana, uma trama e sua determinada linha de fuga. Primeiro isso ocorre com o protagonista César Rey, em “El rastro del águila”, personagem mencionado pela primeira vez nos contos de *En la zona*; depois, na segunda parte, “Caminando alrededor”, com o personagem Pancho Expósito, já evocado também nos contos de *Palo y hueso*.

É possível que, dentre todas as características de possível diferenciação que *La vuelta completa* assume diante do *corpus* da literatura de Saer, o traço mais saliente seja o da infinita deambulação que os personagens levam adiante ao longo das duas narrativas. *La vuelta completa* é, na interioridade da produção do autor, o instante da ficção em que saltam aos olhos a conversa infinita e a caminhada infinita, de modo mais explícito que em qualquer outro dos registros da obra. É verdade que *Glosa* se estrutura justamente a partir dos percursos e ritmos de uma caminhada, como foi observado aqui, mas, no texto de 1986, a caminhada abria espaços e tempos para a inserção de fragmentos do passado e do futuro da narração, na cronologia interna do sistema elaborado pelo autor. Em *La vuelta completa*, por sua vez, os deslocamentos ocorrem de modo distinto. Ausentes a geometria e os atravessamentos que chegam desde o passado e o futuro, reina a aparente dispersão do que caminha sem destino definido, como o explorador enceguecido do mapa da cidade.

“Tudo é movimento irregular e contínuo, sem direção e sem meta” (2018, p. 219), cita Thomas Bernhard a partir de Montaigne, numa das narrativas autobiográficas presentes em *Origem* (“O porão”, no caso) em que reconstrói, com obsessão e minúcia, as lembranças da cidade de Salzburgo da sua juventude. O fragmento de Montaigne ilustra com precisão o ir e vir incessante que tem lugar em *La vuelta completa*. Na primeira das seções, “El rastro del águila”, o narrador esmiúça os deslocamentos do protagonista César Rey pela cidade nunca nomeada (aqui, os significantes que atrelam o texto de ficção ao desenho da Santa Fe “real” exibem densa nitidez), em caminhadas e percursos que oscilam, todo o tempo, entre o caráter irrefletido do andar a esmo e o movimento previamente organizado pela consciência do protagonista.

Rey atravessa parte importante do mapa do lugar: está no prédio dos Correios quando a narração tem início, passa por um dos hotéis centrais da cidade, onde reserva um quarto, vai

ao bar da galeria, sempre mencionado na ficção do autor, em que se encontra com o amigo Marcos Rosemberg e onde permanecem por longo tempo; depois, almoçam demoradamente em um dos restaurantes da *zona* e Rey trata de se desvencilhar do amigo para se encontrar com Clara, a esposa de Rosemberg. Com Clara, se deslocam de carro, desde a praça España, até um motel dos arrabaldes do lugar, situado para além da *puente colgante*, onde passam a tarde. Ao fim do dia, Clara, Rey e Leto – que também havia estado no lugar – regressam à cidade e voltam a caminhar pelos mesmos logradouros cênicos: o mesmo bar, a mesma rua San Martín e enfim o hotel mencionado no início da narrativa, retorno ao lugar que, no romance, marca também uma nova volta nas intenções do texto.

Os deslocamentos, em “Caminando alrededor”, serão menos precisos que na primeira seção do livro e parecem obedecer à confusão mental do personagem Pancho Expósito, o professor de literatura no Colégio Nacional da cidade que protagoniza a segunda parte de *La vuelta completa*. Enumerar cada uma das caminhadas, dos trajetos a bordo de um táxi ou de algum ônibus que Pancho realiza pela costa e os bairros da cidade seria, neste caso, quase como reescrever o texto inteiro da segunda parte; como sobrepor, com enumerações, as narrações de cada um dos deslocamentos. Atordoado pela insônia e pela incapacidade de lidar com o trabalho no colégio, em violenta tensão com a companheira Dora, ávido pela companhia dos amigos (Leto, Barco, Tomatis, nomes que regressam), Pancho parece optar pela caminhada incessante como a saída possível em meio ao labirinto mental que o sufoca e por vezes o imobiliza.

O registro obsessivo das caminhadas de Pancho afeta, em *La vuelta completa*, o estilo e a estrutura da frase, que parecem obedecer aos mesmos estímulos e desvios, como pode ser ilustrado por uma rápida e quase indeterminada seleção de trechos de “Caminando alrededor”: “Comenzaran a andar por la vereda desierta; doblaran la esquina y avanzaran hacia el Este (...). En la próxima cuadra, la esquina de la plaza España, doblaron hacia el norte y caminaron ocho cuadras hacia el bulevar. Barco andaba con paso rápido y hablaba mucho” (SAER, 1966, P. 206); “Pancho llegó al centro alrededor de las ocho; dio una rápida vuelta por la galería y después siguió hacia el sur. Anduvo casi una hora por las angostas calles de grueso empedrado” (1966, p. 120); “Eran las diez y media; tomó San Martín, avanzando hacia el sur, y llegó al centro. Caminaba con mayor lentitud que durante su primera caminata” (1966, p. 123), entre dezenas de ocorrências possíveis e análogas.

São numerosas, em reiteradas ocasiões, as indicações dos pontos cardeais, de quantas quadras se caminha ou se vence a bordo do transporte público, de diferenças de uma caminhada em relação a outra (são distintas a luz, a atmosfera da cidade, o tempo que se

gasta), de endereços, de direções, do nome de quem o acompanha, das lojas e logradouros que se deixam atrás, dos elementos urbanos que ficam pelo caminho. Em *La vuelta completa*, a observação do caminhante é a matéria mesma da ficção, abastecida simultaneamente ao processo de contar, só alternada com os também abundantes diálogos que habitam o texto; as conversações, no romance de 1966, carregam, dito seja de passagem, o registro existencialista, quem sabe comum à época da composição do livro, que depois será discreto ou mesmo ausente nos futuros romances do autor (tom ou modulação do discurso que podem ser encontrados nas longas e ensimesmadas conversas da primeira parte, de César Rey com Marcos Rosenberg, principalmente).

A caminhada infinita, mesmo que circular, e ainda que se dê sempre pelas mesmas ruas e lugares, também foi percebida por Mercado, que escreve que “en los pueblos, en efecto, dar vuelta a la plaza es una aventura de riesgos inesperados” (2011, p. 61). “Aquí el círculo es más amplio pero siempre circunscripto al desplazamiento posible, unas cuadas a la redonda, de pronto un lugar al que se puede llegar en táxi, una ciudad a la medida de un vagabundeo y de una rutina que se cumplen a pie” (2011, p. 61), completa a pesquisadora a respeito de *La vuelta completa*, e a menção ao fato de a cidade ser precisamente adequada aos deslocamentos dos caminhantes é particularmente luminosa. Uma cidade que se vence a pé e uma ficção para contar e mover a caminhada, esse parece ser o par que a literatura de Saer exhibe no romance de 1966.

No entanto, para além da circularidade que pode ser encontrada nos passos de Rey e de Pancho em *La vuelta completa*, há outro movimento que soa, latente, no romance, e se trata de um impulso de fuga e de dispersão. As caminhadas são também o movimento prévio ao abandono, aos gestos de deixar o lugar ou de tentar partir, algo comum aos dois protagonistas. Em “El rastro del águila”, as tentativas de evasão de César Rey são dúbias e perpassam toda a narrativa, em distintas camadas. Em uma conversação com Ángel Leto, por exemplo, Rey será questionado sobre as intenções pouco transparentes que carregava no dia em que a primeira parte do romance se concentra em sua temporalidade. Estão no café da galeria, no centro da cidade, quando Leto afirma: “Usted se va de viaje esta noche” (SAER, 1966, p. 98).

“¿De viaje? ¿Esta noche? ¿Dónde?” (1966, p. 98), questiona Rey, que até o momento havia recusado as ofertas de dividir alguma das bebidas do bar e se referido, de modo enigmático, a supostos compromissos noturnos. Leto insiste na ideia da viagem e, depois de umas poucas frases que trocam e se desviam da resolução, Rey confirma que Leto tem razão, que o companheiro havia acertado com a intuição, e então se despede do bar. Esse é o instante

da narrativa em que o protagonista se retira do ambiente e regressa ao hotel, um dos primeiros lugares evocados pelo texto, no que se firma a primeira das “voltas completas” a se desenhar na narrativa. Sabemos, entretanto, que César Rey não guarda nenhuma intenção de viagem, e que, na verdade, se ruma sozinho ao quarto de hotel que havia reservado horas antes é porque cogitava o suicídio – algo que afinal não se concretiza e que empurra Rey de volta à companhia de Leto.

Pancho Expósito, em “Caminando alrededor”, também flertará com a evasão e o abandono em mais de um dos seus registros. Os diálogos recorrentes mostram que o personagem já esteve internado em uma clínica psiquiátrica fora da cidade, em Buenos Aires, e que a possibilidade de retornar ao local é objeto de constante angústia. Nas conversações com os amigos, a ideia de permanecer e a de partir são também levantadas, mesmo que por menções indiretas ou subentendidos. Em uma ocorrência com Carlos Tomatis, que o visita em sua casa, um adesivo fixado no armário do quarto de Expósito – uma lembrança da cidade litorânea de Mar del Plata – provoca a intervenção de Tomatis, que defende, por sua vez, não a partida, mas a intransigente permanência. Ao se deparar com o adesivo, Carlos Tomatis dirá ao amigo:

- Veranee en Mar del Plata – comentó, con tono sarcástico. – La gente va al mar a desintoxicarse, y vuelve cargada de sueños frustrados. No hay que salir nunca de la ciudad. (...)
- Esta ciudad es también parte del mundo – dijo Tomatis. – Si la borran del mapa, el mundo pierde algo. (SAER, 1966, p. 174).

Alheio aos comentários de Tomatis, Pancho percorrerá os eventos narrados em *La vuelta completa* entre a incessante caminhada por um lugar que é sua cidade natal e a iminência de deixar, outra vez, e não exatamente por escolha, esse lugar. A tensão será perene até os desfechos da narração, relativamente comum aos casos de César Rey e de Pancho Expósito. Ao final, reunidos em um mesmo ambiente (uma festa na casa de Dora, a namorada de Pancho), as despedidas serão mencionadas como acontecimentos irreversíveis. Rey e Clara parecem a ponto de deixar o lugar e rumar a Buenos Aires, deixando para trás a cidade e o amigo/marido, Rosenberg. Pancho, por sua vez, relata a Barco, seu confidente mais íntimo, que pensa como inadiável o retorno à clínica de Buenos Aires: “Mañana salgo para Buenos Aires” (1966, p. 332), pode-se ler no anúncio do protagonista.

Os abandonos, em *La vuelta completa*, assumem diversas facetas e, não raramente, funcionam como uma sorte de ruptura para além do espaço narrativo. A cogitação do suicídio por parte de Rey, o casamento que se rompe para dar lugar à nova relação com o melhor

amigo do então companheiro, o abandono do lugar enquanto impulso inevitável e inadiável de uma vida que se transforma (para Rey, Clara e Pancho) são algumas das formas que o gesto da evasão carrega na narrativa. Em “El lugar de Saer”, Gramuglio aludiu a essas rupturas constantes ao relacionar a coincidência de eventos análogos na obra de Saer com uma das etapas da formação do autor:

Estos alejamientos de la zona figuran la disgregación, y coinciden con la culminación de un ciclo de la obra que remite claramente a la etapa de formación del escritor, cuya representación puede leerse bajo la persistencia de las escenas del “encuentro de amigos”, con los recorridos por la ciudad y las interminables charlas literarias (GRAMUGLIO, 2010, p. 332).

Diferentes formas de articulação das peças que formam o *corpus* de Saer podem, nesse caso, orientar na direção da leitura de que o anteriormente referido gesto de ruptura ou evasão não é apenas comum aos diversos movimentos no interior de um dos textos do autor (*La vuelta completa*, por exemplo), mas inerente à parte importante da produção do escritor santafesino. As despedidas já foram, aqui, observadas particularmente em “A medio borrar”, narração em que a partida de Pichón Garay da *zona* acaba por se tornar um acontecimento que retumba, também, nos textos seguintes, como um fragmento a modificar o funcionamento da engrenagem maior. A análise panorâmica da obra permite, no entanto, perceber que tal recorrência é ainda mais visível nos começos de Saer na ficção, no período que aqui se limita à produção levada a cabo nos anos 1960. Em *Palo y hueso*, escrito por aqueles anos, o conto que oferece seu título ao conjunto se ensaia em um movimento semelhante.

“Palo y hueso” apresenta, por sua vez, um percurso de retirada no sentido (geográfico) inverso. No conto, os personagens não se aventuram em direção ao exílio, como em alguns dos argumentos de *La mayor*, nem ao exterior, como em “A medio borrar”, ou mesmo a caminho de Buenos Aires, como é o caso comum aos anseios de Rey e Expósito em *La vuelta completa*. Orientado em um meio predominantemente rural, nos arrabaldes da *zona*, na região que pode ser descrita como a das ilhas que se proliferam no lugar, num encontro das muitas águas que formam o rio Paraná, o conto narra, desta vez, a tentativa de deixar esse meio em direção à cidade, na contramão dos fluxos anteriores, quando é a própria cidade que surge como o lugar abandonado.

O conto constrói na ficção um dos ambientes análogos aos espaços empobrecidos da região santafesina; ali, em um rancho lindeiro ao rio, vivem Domingo e seu pai, dom Arce, até a chegada de Rosa, moça pobre do povoado que Arce compra pelo mesmo valor que empregaria em uma escopeta para caçar nútrias, animal característico do lugar e fonte de

renda dos moradores da região. Domingo e Rosa, entretanto, carregam planos de abandonar o rancho e a companhia do pai, e para tanto Domingo pensa em uma vida nova, fora do campo e dentro dos limites da cidade: “ayer, al crepúsculo, desde las seis hasta las nueve había estado echado en el camastro fumando cigarrillo tras cigarrillo y pensando en la ciudad” (SAER, 2014, p. 346), conta o narrador. “Era peón. Trabajaba ocho horas acarreado bolsas o bien barría el patio, o hacía mandados a los empleados de la administración, pero él había ido a la escuela hasta cuarto grado y no se conformaba con eso” (2014, p. 346), sabemos dos seus desejos.

A partida, em “Palo y hueso”, acaba, no entanto, frustrada. Domingo e Rosa tentam abandonar o lugar após uma violenta discussão com Arce, mas uma tempestade torrencial faz com que o ônibus que leva os moradores à cidade não passe por ali naquela manhã; os planos são assim adiados, e dom Arce vai ao encontro dos dois para pedir que permaneçam. No conto, a cidade surge como a modesta utopia do protagonista, e nem mesmo imagens entrecortadas do espaço urbano (como ocorre em “La mayor”, por exemplo) erguem, de maneira difusa, as linhas do novo lugar. A região das ilhas aparece como o ambiente insuperável para a circunstância, o lugar que não oferece chances de passagem para outros espaços da ficção.

Aparentemente divergentes, os movimentos narrativos de *La vuelta completa* e de “Palo y hueso” (para ficar apenas entre dois dos casos análogos da ficção de Saer), carregam uma mesma condição. Em ambos, as partidas não chegam a ser narradas no interior do romance ou do conto. Em *La dicha de Saturno*, Julio Premat constata que, ao longo da obra de Saer, ainda que a morte seja um signo latente no corpo do texto, ela não se deixa narrar por inteiro no interior da obra: “sin embargo, aunque la muerte está constantemente presente como horizonte y como problemática, los personajes no mueren” (2002, p. 42). Na obra de Saer, diz Premat, “la muerte, la ruptura de la muerte, es una perspectiva ineluctable, constantemente trazada, pero su concreción se sitúa fuera del texto, no forma parte de las peripecias previsibles” (2002, p. 42), como se nessa ficção houvesse se instalado uma estranha espécie de eternidade.

Algo semelhante ocorre em relação às partidas e aos abandonos. As linhas de fuga do lugar estão todo o tempo presentes, mas, da mesma forma com que Premat se referiu sobre as mortes de cada personagem, elas acabam por não se concretizar ou, ainda, se concretizar apenas *fora do texto*. Em “Palo y hueso”, um fenômeno natural (a tempestade) altera momentaneamente as condições estruturais do lugar (o ônibus não passa, as estradas estão interrompidas) e a partida não é levada a cabo; em *La vuelta completa*, as despedidas são anunciadas e os destinos apontados, as caminhadas narradas no romance parecem ser as

derradeiras, mas o gesto da partida não é mostrado, já se encontra, se de fato se encontra em algum lugar, fora do texto; em “A medio borrar”, como se viu, o movimento é o mesmo, e o conto se fecha quando Pichón Garay entra no ônibus que o tiraria da *zona* e o carro se põe em movimento. Tal como a morte (tão parecidos com a morte), no interior da ficção de Saer, os passos de abandono e partida não se deixam narrar por inteiro.

Como escreveu María Teresa Gramuglio, tais tentativas de afastamento da *zona* culminam uma das etapas da obra de Juan José Saer e se vinculam de modo íntimo com alguns dos traços biográficos da trajetória do autor. Isso porque a série de textos escrita e publicada ao longo dos anos 1960 (mais precisamente até *Unidad de lugar*, volume de contos de 1967) será atravessada por outro dos *acontecimentos* que têm lugar na literatura do santafesino – desta vez, no entanto, um acontecimento que se instala no exterior da produção ficcional, mas que inevitavelmente toca e modula o exercício literário de Saer e que também assume a forma do deslocamento e da viagem.

Em 1968, meses após a publicação de *Unidad de lugar* e pouco depois da entrega de *La vuelta completa*, Saer viaja à França para, de início, trabalhar em uma pesquisa sobre o novo romance francês, tema que já o ocupava à época. Escreve Premat, na cronologia sobre a vida e a obra do autor presente na edição crítica de *Glosa/El entonado*, a respeito do ano de 1968:

[Saer] Viaja a París (un mes y medio después del mayo francés) con una beca para estudiar el *Nouveau Roman*. Realiza varias entrevistas a figuras mayores de ese movimiento (Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon). Ese mismo año traducirá *Tropismos* de Sarraute (publicado en Galerna, Buenos Aires). Años después establecerá una amistad personal con Robbe-Grillet. (...) Vive en el Hotel Minerve (13, rue des Écoles), en el Quartier Latin (PREMAT, 2010. p. 462).

Ocorre que a viagem inicialmente prevista para se estender por alguns meses ou, quem sabe, um par de anos, acaba por se tornar um caminho sem volta, ao menos sem retornos de caráter definitivo. Saer passa a se instalar na França e até a sua morte, no ano de 2005, não retornou ao país natal por mais do que alguns poucos meses e por vezes com longos intervalos entre uma viagem e outra. As circunstâncias da vida pessoal, as possibilidades de trabalho e a guinada do tempo histórico (as numerosas crises argentinas da segunda metade do século, o golpe militar de março de 1976, que instala a ditadura mais violenta do período) trataram de estender a permanência do escritor em território europeu, até a permanência se assentar por inteiro.

Juan José Saer, tal como vários dos seus personagens, destacadamente os que

habitaram os textos datados dos anos 1960, acaba por *deixar o lugar*, buscar um novo espaço e novas condições para a vida e a literatura. No caso do autor, o tempo futuro passará a oscilar, especialmente, entre Rennes, onde trabalhou por décadas como professor universitário, e Paris, cidade em que escreveu grande parte das etapas seguintes da sua obra. Também os lugares estrangeiros receberão algumas das primeiras edições das obras que, por aquele 1968, ainda seriam textos por vir e esboços de argumentos: *Nadie nada nunca* é publicado no México, em 1980, os poemas de *El arte de narrar* aparecem pela primeira vez na Venezuela, em 1977, entre outros exemplos. Na França, o autor verá a partir dos anos 1980 as primeiras versões dos seus textos traduzidos, a partir do trabalho da editora Flammarion, que se ocupa de, em um primeiro período, *El limonero real* e *Nadie nada nunca*.

Não se trata, aqui, de estabelecer uma relação demasiado direta entre uma ocorrência da ordem do texto literário ou das continuidades e desvios entre os textos e um acontecimento do campo da biografia do autor. O que, sim, ocorre e deve ser observado é que as construções ficcionais alcançam, naquele momento dos anos 1960, uma correspondência com o encerramento de uma etapa no desenvolvimento da obra do escritor – e essa culminação da etapa marca, também, justamente a mudança de endereço e a alteração nas condições de escritura. A partir de 1968, Saer escreve *desde o estrangeiro*, o que acaba por alterar a perspectiva e o ponto de vista em relação não só à própria obra, antes levada a cabo na Argentina, mas também sobre os materiais de que se ocupa.

Se de constâncias e correspondências se trata esse desfecho do texto, também é preciso dizer que o encerramento do mencionado período de escritura não traz apenas rupturas e abandonos, mas inaugura, como de costume, novas preocupações, procedimentos, tópicos e temas; conjunto heterogêneo de elementos que poderá ser visualizado, com mais ou menos nitidez, no desenrolar da obra “madura” do autor, escrita toda ela fora do país natal. Uma dessas novas condições será a iminência do regresso no interior do texto literário, e outra, ainda, a inevitável nostalgia que surge em algumas das formas da sua literatura. Presente no segundo tomo dos *Papeles de trabajo* do autor, publicados postumamente, o fragmento intitulado por Saer “Lo que es mejor a orillas del Paraná que en París” pode ser representativo deste novo momento da ficção:

El pan casero, el aire en invierno, los caballos, el jacarandá florecido, el amarillo y el moncholo, los aromos florecidos, el sol de enero y de febrero, los ríos espesos y entrecruzados, las guitarras súbitas, algún que otro pastizal, las piezas defendidas del sol por cortinas azules, los patios regados al atardecer, las achuras, las canoas, el olor de los paraísos, la arena hirviente, el azul turbio del cielo, la voz de las mujeres, el atardecer sin ruidos, el humo, la soledad, el benteveo, los perros, los campos de maíz,

la siesta, los asados, el invierno entero, el barro atormentado de huellas de caballos, los naranjales, el fuego, las mañanas, el recuerdo, los domingos, el zenit, el esperma, la tierra, los detritus, las ocasiones, los juegos, la esperanza, el sonido, la madera, el destierro, la crecida, la seca, los espejismos de agua, las canoas, la muerte, el humus, el otoño, la fiebre, la llovizna, octubre, el sueño, el frío, los papeles, las lágrimas, los nombres [1971?] (SAER, 2013, p. 55).

A enumeração incessante do fragmento acima, escrito ainda nos primeiros anos da nova vida na França, se mostra não apenas como o exercício despretensioso daquele que, na intimidade do que escreve nos cadernos e diários, parece *deixar a palavra correr*, mas também como o inventário de novas imagens. Novas, isso sim, em uma ocorrência contraditória: porque habitarão textos futuros, ficções por surgir, mas que pertencem, em origem, não ao novo lugar, mas ao território do passado, à região natal, suas dobras e seus objetos percebidos.

4.3 Esse que voltava era eu?

“Assim como uma cidade (mais urbana que celeste: uma pessoa moral), o texto é cercado por todos os lados. Ao pé da muralha, um fosso reduplica e acentua a fronteira; ele é sinalizado com postes e marcos; barreiras policiais vigiam as entradas” (1996, p. 124), escreve Antoine Compagnon a respeito das notas de rodapé em *O trabalho da citação*. As notas, para o autor, formariam, em meio “a uma rede de nós ou de juntas”, aquilo que torna o texto impermeável: “sem notas, ele seria inundado: sua substância, sua propriedade escapariam” (1996, p. 124). Mais adiante, no que tange à propriedade e à apropriação, escreve então que “a perigrafia (...) imobiliza o texto, fecha-o e resiste ao discurso que tem seu primeiro sentido na errância e no nomadismo” (1996, p. 139).

São abundantes, em *O trabalho da citação*, as imagens que remetem as condições e limites do texto às estruturas da cidade: fronteiras, cercas, muralhas, fossos, pontes, terrenos ocupados e zonas por explorar. As seções que constroem o intrincado dentro/fora do texto (epígrafes, prefácios, título, nome do autor, notas de rodapé) assumem, no livro, a semelhança dos elementos urbanos (elementos de controle e de divisão, de marcação e de ordenamento, a estabelecer as arestas de uma cidade), para assim emoldurar, não sem riscos de infiltração, o *grosso* do discurso. A infiltração, aqui, antes foi chamada por Compagnon de inundação – nesse caso, seriam as notas de rodapé as responsáveis por essa particular forma de represa.

Para além dos diretamente citados por Compagnon e que antecipam, a seu modo, as redações das seções breves de *O trabalho da citação*, há outros elementos (da perigrafia do livro ou não) que, por circunstanciais ou contingentes, não foram elencados de modo específico no livro. Um desses casos assume a forma, bastante específica, por certo, da nota do editor ou da nota dos herdeiros, inserção de uma voz alheia à do autor e dos responsáveis por possíveis prólogos e prefácios na aparente unidade da edição; tal nota, distinta, por certo, da nota de rodapé⁵⁷, trata, em geral, de estabelecer critérios necessários para a leitura de determinado texto, de elucidar certa estranheza presente nas páginas por chegar ou, ainda, dar conta de eventuais traços inacabados ou provisórios que por ventura constam no livro.

Por casualidade, esse peculiar evento da *inundação* de um elemento externo nas seções internas (ou relativas à perigrafia) do texto se dá em dois dos romances mais relevantes da produção latino-americana dos primeiros anos do século XXI. Duas obras póstumas, mas que são dadas à luz com apenas relativa interferência externa (de revisores e editores) e que

⁵⁷ Nos casos comentados, pode-se dizer, seguindo o raciocínio de Antoine Compagnon, que o texto já estaria inundado por uma irrupção externa ao discurso do autor.

representam, a seu modo, pontos de culminação para dois dos escritores mais importantes do período: contemporâneos que, para o caso da obra de um e de outro, optaram pelo silêncio⁵⁸, Roberto Bolaño e Juan José Saer tiveram seus últimos dois romances escritos em vida (mesmo que não terminados) publicados respectivamente em 2004 e em 2005.

Trata-se, como se sabe, de *2666* e de *La grande*, romances que, a despeito de todas as diferenças que existem entre um e outro, surgirão, em uma distância temporal de poucos meses, como o *ponto de chegada* das obras de Bolaño e Saer; os dois textos mais longos já escritos por cada um dos autores e que tocam o ponto final pouco antes do encerramento dos manuscritos, quando, por impedimentos de saúde, o texto se abrevia e se dá de modo incompleto aos editores e leitores. Publicado em 2004, *2666* é apresentado, em sua primeira edição, com duas notas distintas: a primeira, anterior ao começo do texto em si, é assinada pelos herdeiros do autor; a segunda, localizada ao término da narração, cabe a Ignacio Echevarría, crítico literário, pesquisador e amigo íntimo de Bolaño, e discute critérios de edição.

O caso de *La grande* é distinto: o texto se abre (depois da dedicatória e das epígrafes, mais numerosas e longas que o habitual em Saer) sem a interferência de qualquer nota externa, mas ao final do romance, depois da frase breve e solitária que abre e fecha o capítulo de número sete (“Lunes. Río abajo”), uma nota do editor de Saer, Alberto Díaz, da casa Seix Barral, que na ocasião assina apenas com as iniciais, pontua as condições da edição e o estado do texto de *La grande* quando da entrega, inacabada, feita pelo autor. Bolaño havia morrido em julho de 2003, e *2666* é publicado pela primeira vez em setembro do ano seguinte; Saer, por sua vez, morre em Paris em junho de 2005, e seu último romance é lançado na Argentina pouco tempo depois, em setembro do mesmo ano. A comparação entre as duas notas (as notas de fim, descartada aqui, por ora, a página dos herdeiros de Bolaño) pode ser relevante para a entrada desta seção do estudo.

Em ambas as notas, há ao menos três ocorrências comuns que parecem justificar o procedimento: atentar para o estado do texto quando da morte do autor; especificar os desejos do escritor e as combinações prévias já efetuadas com herdeiros e editores; elencar as diferentes formas de revisão e modificação que, por ventura, podem ter tocado o texto original. Antes que nada, no entanto, as notas estabelecem a olhos vistos uma diferença significativa: se para o romance de Bolaño a precipitação da sua morte impossibilitou a última revisão e possível alteração do texto, no caso de Saer o caráter inacabado é mais profundo e evidente –

⁵⁸ Ao escrever sobre a literatura argentina da sua época, Bolaño não comenta ou menciona a obra de Juan José Saer. Tampouco foram encontrados registros de Saer a respeito dos textos do autor de *Los detectives salvajes*.

para *La grande*, mais do que a revisão das formas finais do romance, falta todo o último capítulo do texto.

Na primeira aclaração da nota de Echevarría, lê-se:

2666 se publica por vez primera póstumamente, más de un año después de la muerte de su autor. Es razonable, pues, preguntarse en qué medida el texto que se ofrece al lector se corresponde con el que Roberto Bolaño hubiera dado a la luz de haber vivido lo suficiente. La respuesta es tranquilizadora: en el estado en que quedó a la muerte de Bolaño, la novela se aproxima mucho al objetivo que él se trazó. No cabe duda de que Bolaño hubiera seguido trabajando más tiempo en ella; pero sólo unos pocos meses más: él mismo declaraba estar cerca del final, ya sobrepasado ampliamente el plazo que se había fijado para terminarla. De cualquier modo el edificio entero de la novela, y no sólo sus cimientos, ya estaba levantado; sus contornos, sus dimensiones, su contenido general no hubieran sido, en ningún caso, muy distintos de los que tiene finalmente. (BOLAÑO, 2004, p. 1121).

Também na *infiltração* que tem lugar em *La grande*, as palavras de encerramento e de esclarecimento buscam, a seu modo, esse efeito tranquilizador. Escreve Alberto Díaz que “[Saer] ya me había enviado los cinco primeros capítulos terminados de la novela. Si bien no podemos asegurar que Saer no habría hecho modificaciones en esos capítulos al recibir las pruebas, podemos inferir que el texto era el definitivo” (SAER, 2005, p. 437). Na sequência da mesma nota, intitulada “Algunas precisiones sobre esta edición”, Díaz escreve que Saer “de hecho trabajaba como un poeta, es decir, componía mentalmente, y la primera versión de sus textos no necesitaba en general cambios ni modificaciones sustanciales” (2005, p. 437).

A nota dirá, isso sim, que Saer não pôde revisar o capítulo de número seis, escrito em sua maioria, esclarece Díaz, diretamente no computador, e não à mão, como ocorreu integralmente com os cinco capítulos anteriores, quando da etapa prévia da escritura. Quanto ao sétimo e último capítulo, Díaz anota que Saer “escribió en el cuaderno el título y la primera frase. Se sabe que lo había pensado como una coda, no muy extensa (...), y que había decidido terminar la novela con la frase *Moro vende*” (2005, p. 437). Condição que, para o juízo do editor, pode inclusive estabelecer novos sentidos hipotéticos para a narração, que no texto afinal se mantém aberta: “el lector puede inferir a partir de esa frase el posible final de la novela (quizá Gutiérrez ha decidido vender la casa), pero no existen indicaciones ni apuntes que permitan asegurar cual habría sido el final” (2005, p. 438).

2666 e *La grande*, os textos que, por questão poucos meses, em função da contingência e da doença, se tornaram romances póstumos, coincidem com essa mesma modalidade da *infiltração*: as notas de um terceiro que diz e que esclarece o material que está ali e como ele pode e deve ser lido, as notas de uma inundaçãõ que invadiu a cidade do texto,

perigrafias incluídas, e que altera até mesmo a proliferação de sentidos que ocorre ao final de cada leitura. Quanto às alterações substanciais, se no caso de Saer há a indicação precisa de que se trata de um texto incompleto (está ausente o sétimo capítulo, dele temos apenas uma frase), em Bolaño o que ocorre é uma modificação drástica da ordem da unidade e dos critérios editoriais. Pensado pelo autor, ao fim da escritura, como um romance dividido em cinco partes, o livro foi publicado sem essa divisão, com suas 1.125 páginas⁵⁹).

“Sabe-se que, em matéria literária como em outras, nunca existem últimas vontades, e quando, por ingenuidade ou por remorso, um escritor decide, no último momento, deixar instruções, é para que sejam traídas, o que sempre acontece” (BARTHES, 2013, p. X), escreve Éric Marty no prólogo a *Como viver junto*, o curso de Roland Barthes no Collège de France – curso de que os materiais, em um primeiro momento, não foram imaginados como peças de um livro. Com maior ou menor impacto, a mesma traição – para além dos eventuais juízos éticos que podem habitar a palavra – ocorre com a publicação das obras póstumas, e com as obras póstumas em questão de Bolaño e de Saer. A inundação do texto pelas notas alheias à voz do autor (notas necessárias que, ao fim e ao cabo, acabam por desvelar as circunstâncias urgentes de suas publicações) modifica as entradas para a leitura de *La grande*, e justifica dessa forma o percurso comparado.

Romance que encerra, paradoxalmente antes do fim, a trajetória de Juan José Saer na ficção, *La grande* é, também, e aqui isso será analisado, uma forma de reencontrar distintas etapas e ocorrências da obra do autor e de preservar em suas linhas o que pode ser chamado de *memória da obra*. Nessa seção do estudo corrente, será efetuada uma espécie de caminho inverso ao que foi proposto nos ensaios anteriores. Ao invés de analisar os abandonos do lugar, as *linhas de fuga* da ficção saeriana, aqui a lupa precisa estar focada nos *caminhos de regresso* que têm lugar nas páginas de *La grande*. Esses serão, como se verá, caminhos polissêmicos: formas de narrar o retorno de um personagem à cidade natal, de comprovar, contraditoriamente, a impossibilidade de se traçar esse retorno por inteiro na literatura, e uma maneira de voltar a se encontrar com uma das primeiras produções do autor, embrião do

⁵⁹ Da nota intitulada “Nota de los herederos del autor”: “Ante la posibilidad de una muerte próxima, Roberto dejó instrucciones de que su novela 2666 se publicara dividida en cinco libros que se corresponden con las cinco partes de la novela, especificando el orden y periodicidad de las publicaciones (una por año) e incluso el precio a negociar con el editor. Con esta decisión, comunicada días antes de su muerte por el propio Roberto a Jorge Herralde, creía dejar solventado el futuro económico de sus hijos.

Después de su muerte y tras la lectura y estudio de la obra y del material de trabajo dejado por Roberto que lleva a cabo Ignacio Echevarría (amigo al que designó como persona referente para solicitar consejo sobre sus asuntos literarios), surge otra consideración de orden menos práctico: el respeto al valor literario de la obra, que hace que de forma conjunta con Jorge Herralde cambiemos la decisión de Roberto y que 2666 se publique primero en toda su extensión en un solo volumen, tal como él habría hecho de no haberse cumplido la peor de las posibilidades que el proceso de su enfermedad ofrecía”. (BOLAÑO, 2004, p. 11).

último romance de Saer. Em *La grande*, o tensionado arco da vinculação interna entre os textos do escritor (formado pelos já referidos trânsitos íntimos) de certa forma encontra seu desenlace, ou um desenlace possível em meio às continuidades vigentes.

Pancho Expósito e César Rey abandonam, em *La vuelta completa*, os territórios da cidade natal, que se torna para os personagens um lugar inabitável; em “Palo y hueso”, Domingo busca uma maneira de partir do ambiente rural em que se insere e no qual não enxerga possibilidades de permanência; Pichón Garay deixa a *zona*, na ocasião de “A medio borrar”, para se estabelecer no estrangeiro e regressar apenas de modo pontual às planícies argentinas. Tais foram algumas das ocorrências de abandonos e partidas na ficção do autor, com o foco em seus inícios e na produção dos anos 1960, algo que poderia ser expandido para outras modulações do *corpus*; no entanto, se é feita de embarques e fugas, a ficção de Saer também contempla, com quem sabe a mesma assiduidade, os caminhos de retorno.

Em *Relatos de regreso: Ensayos sobre la obra de Juan José Saer*, Luigi Patruno escreve que “*El entonado* es el primer relato de regreso de Saer, es decir, aquella articulación productiva por la cual a partir del fracasso de la vuelta a un espacio de origen se despliega una narración” (2015, p. 15). Para Patruno, “después de *El entonado* y de la vuelta del propio Saer al país en septiembre de 1982, las escenas de regreso a la Zona se multiplican” (2015, p. 15). O regresso de Saer à Argentina a que se refere o autor é, na verdade, uma viagem circunstancial. Com o ocaso da ditadura militar, que deixaria o poder em definitivo no ano seguinte, após a derrota vexatória na Guerra das Malvinas e o acirramento contínuo da crise política e econômica, os retornos, de argentinos exilados ou não, se tornavam mais factíveis e menos perigosos, mesmo que não assumissem a duração definitiva. Saer voltaria à Argentina frequentemente depois da retomada da democracia no país.

Patruno enxerga nas ocorrências de regressos nos textos do autor o caráter de reincidência e repetição e, ao mesmo tempo, a consolidação de um fracasso: os retornos não são permitidos de todo, não ocorrem tal como o esperado ou simplesmente não se tornam possíveis no interior da narrativa. “El regreso es diferido constantemente y se vuelve instancia de producción narrativa” (2015, p. 16), escreve Patruno, em uma constatação que se assemelha a que foi possível estabelecer aqui quando da observação dos movimentos contrários, ou seja, os de partida. Como já foi dito, também os gestos de abandono e de fuga são, na ficção de Saer, frequentemente adiados, ou não se deixam contar por inteiro no corpo

do texto. As partidas de Pancho e Rey, por exemplo, são anunciadas, mas não narradas; “A medio borrar”, por sua vez, se encerra no instante em que Pichón deixa para trás as fronteiras da cidade, quando então o conto se corta.

A proposta do autor encontra respaldo na observação, mesmo veloz, do *corpus* de Saer. O Matemático que retorna de uma excursão europeia em *Glosa*, para então levar adiante a caminhada pelas vinte e uma quadras da avenida San Martín; o enteado que volta (neste caso, à Europa) para narrar a experiência do tempo em que passou junto aos colastiné; Pichón Garay que, depois de abandonar o lugar em “A medio borrar”, volta em *La pesquisa* para dividir passeios pelas ilhas e as mesas dos bares com os amigos de juventude, mas também para colocar à venda a casa da família, em Rincón; Garay López que retorna, e volta a partir, e novamente regressa, em *La ocasión*, da zona a Buenos Aires, até ser atravessado pela peste... entre outros registros possíveis, que se expandem também nos contos e, no limiar da ficção, no ensaio *El río sin orillas*, que se põe a narrar sobre o Rio da Prata e suas contiguidades justamente desde um dos retornos de Juan José Saer ao país natal.

“La organización del viaje de regreso ofrece una metáfora para pensar la escritura de Saer: un proceder hacia atrás (...) una vuelta sobre lo ya escrito que es en última instancia referir y hacer relato” (2015, p. 17), propõe Patruno, em uma sugestão que será particularmente coerente com o que se pode encontrar em *La grande*, essa espécie de condensação de núcleos narrativos e ocorrências da ficção de Saer, a culminação do arco da intertextualidade interna, o retorno ao já dito, ao já narrado, aos nomes e lugares que habitaram o sistema do autor ao longo de décadas de escritura. Feita, portanto, de retornos e linhas de fuga, a ficção de Saer pode ser lida como uma poética de incessantes deslocamentos, em que os espaços não terminam de se acomodar por inteiro, mesmo que sejam reiteradamente narrados e interrogados. A zona é o espaço por excelência dessa poética, mas esse é um lugar de trânsitos, entradas, saídas, abandonos e regressos, anúncios e despedidas.

A menção sobre “voltar ao já escrito” assume também outra leitura possível. Isso porque, em Saer, a ocorrência de um texto novo não unicamente faz menção ou evoca passagens anteriores, mas, como foi visto ao longo do estudo aqui presente sobre *Glosa* e *Lo imborrable*⁶⁰, também serve para modificar as vinculações anteriores e os sentidos assentados até então. A interpretação (e mesmo o conhecimento) possível sobre o desaparecimento dos personagens Gato e Garay e Elisa, por exemplo, só se torna legível quando do encadeamento de novas peças no conjunto da ficção do autor, algo que só encontra seu desfecho, mesmo que

⁶⁰ Ver a seção 2.2: “*Glosa* e *Lo imborrable*: uma esquina”.

provisório, na última entrega, *La grande*. O mesmo pode ser referido à construção espacial: lugar que se move, em deslocamento contínuo, de um texto a outro, a *zona* quem sabe nunca exibirá uma imagem definitiva, mas sim está em constante modificação, com movimentos de avanço e recuo no espaço ao longo da obra.

O lugar narrado em *La grande*, se por um lado é o de sempre, com a cidade não nomeada e os seus arredores (esses os espaços protagonistas no romance de 2005, e não os bairros centrais), por outro não é mais o mesmo, já que o avanço do tempo o transforma implacavelmente. Em *La grande*, como se espera de um texto que efetua algumas das formas da culminação de um sistema ou projeto, há um acúmulo de passado, ocorrência e recordação (coexistem os personagens de grande parte dos textos, seja a mover-se na narrativa ou em evocações e lembranças, bem como referências anedóticas do que já foi narrado anteriormente, em distintas passagens da obra) e o gesto corrente será o de olhar para trás. Busca-se recuperar o que foi de uma vida (a de Gutiérrez, o protagonista) e de um lugar (o que se deixou e para o qual se retorna, décadas depois).

Guillermo Gutiérrez, o protagonista do romance, regressa à *zona* depois de aproximadamente trinta anos de ausência. Havia abandonado o lugar, de golpe, no que, para a cronologia da obra, pode ser situado no começo dos anos 1960, ou nos anos finais da década anterior, e durante todo o tempo esteve ausente da região, entre a Itália e a Suíça, segundo o que se conta na narração. Autor de roteiros para o cinema, parece ter enriquecido no exterior e quando volta, de súbito, aos lugares da sua juventude, retorna com dinheiro suficiente para comprar uma das melhores casas da zona de Rincón, redondeza conhecida para os leitores de Saer; também por ali se situava a casa branca dos Garay, o cenário de *Nadie nada nunca* e que volta a ser lembrado em *La pesquisa*, quando Pichón Garay regressa da França⁶¹ justamente para vender o imóvel. É essa condição de vizinhança, justamente, uma das primeiras a colocar o texto último em movimento e que dá início à série de relatos indiretos sobre a origem, as pretensões e motivações do improvável protagonista.

De Gutiérrez, se sabe relativamente pouco, e o que se sabe é fruto de um conhecimento indireto, mais próximo da hipótese e do rumor que da informação precisa. “También el conocimiento que los de la ciudad tienen de Gutiérrez es fragmentario. Todos saben algo que no coincide necesariamente con lo que saben los demás: los que lo conocían (...) lo habían perdido de vista desde hace más de treinta años” (SAER, 2005, p. 20), lê-se. O

⁶¹ De *La pesquisa*: “En los primeros días del reencuentro, Tomatis lo ha estudiado con discreción, pero también con minucia. Aunque había estado llamándolo por teléfono desde París para ir precisando los detalles desde que el viaje fue decidido, Pichón lo llamó desde Buenos Aires prácticamente al bajar del avión, anunciándole su llegada a la ciudad para tres días más tarde (...)” (SAER, 2019, p. 52).

primeiro a estabelecer contato com o que retorna foi Pichón Garay, que o encontra no avião que os leva da cidade a Buenos Aires, meses antes do tempo presente da narrativa.

Lemos que “Pichón había pasado un par de meses en la ciudad con el fin de liquidar los últimos bienes de la familia, y a mediados de abril Tomatis y Soldi lo habían acompañado al aeropuerto para tomar el avión de la tarde a Buenos Aires” (2005, p. 21), algo que proporciona o encontro com Gutiérrez, trinta anos depois de deixar seus últimos rastros pelo lugar: “Antes de sentarse se presentó: Willi Gutiérrez ¿me acordaba de él? Me costó un ratito ubicarlo, pero él se acordaba de todo lo que había pasado treinta años antes, anécdotas del Gato más que mías” (2005, p. 21). Os outros rumores partem, indiretamente, de Marcos Rosenberg a Tomatis, e também de Moro, o agente imobiliário da cidade, que acaba por negociar a casa de Rincón com o recém-chegado, depois de uma visita de não mais do que quinze minutos ao imóvel.

Moro, o responsável pela negociação, também havia sido imbuído de acompanhar Gutiérrez pela cidade, encontrar um restaurante à altura do imóvel que seria adquirido para almoçarem e ocupar-se dos deslocamentos no lugar. No entanto, mesmo que surja desde o exterior e depois de longa ausência, Gutiérrez não se move pela *zona* como um forasteiro, mas como um nativo que se reencontra com paisagens familiares, talvez tocadas pelo tempo e a ferrugem, mas que muitas vezes permanecem no mesmo sítio. Declina, por exemplo, do convite de Moro e almoça sozinho na *parrilla* San Lorenzo, que frequentava durante a juventude e que passou de ser um lugar da moda a um obscuro restaurante de bairro.

Ao seguir Gutiérrez pelas ruas do centro da cidade, por onde caminham pouco antes de fechar o negócio, Moro não deixa de registrar uma impressão estranha, que se relaciona com a inserção do visitante em uma temporalidade que parece escapar da realidade imediata:

Mientras lo iba siguiendo por la calle, tuve una impresión rarísima que nunca había tenido antes y que, no quiero mentirle, me intranquilizó bastante. Me parecía que caminábamos por la misma calle, en el mismo espacio, pero en tiempos diferentes. Se me ocurrió que si me acercaba a él para saludarlo, a pesar de haber pasado conmigo toda la mañana no me reconocería, o peor, ni siquiera me vería, porque estábamos moviéndonos en dimensiones temporales diferentes, como en las series de ciencia-ficción. (SAER, 2005, p. 25).

“Ruidos de agua”, o primeiro capítulo de *La grande*, trata de narrar, a partir do cruzamento das hipóteses e versões sobre Gutiérrez, os aspectos do seu retorno e as motivações da brusca saída e do desembarque que se dá também de repente. Esse conflito será pouco a pouco desvelado em *La grande*, desde as reconstituições dos últimos dias de Gutiérrez no lugar até as primeiras caminhadas e conversações do regresso, mesmo que algo

do enigma permaneça inclusive entre os que voltam ou passam a conviver com ele. Tomatis afirma que Gutiérrez “a mi juicio, vive en varios mundos a la vez” (2005, p. 21), enquanto Nula, com quem o protagonista divide a primeira caminhada do romance, questiona-se sobre a veracidade dos laços familiares que Gutiérrez afirma ter quando dos primeiros diálogos entre os dois.

La grande se abre com uma caminhada de investigação, um relativamente longo percurso que tem início na casa nova de Gutiérrez e se estende ao clube de pesca “El amarillo”, onde se encontra Sergio Escalante⁶². O protagonista e Nula enveredam por caminhos de terra e grama, às margens do rio, a desviar do barro, de ranchos pobres e áreas alagadas, até encontrar o paradeiro do amigo, depois de perguntar por Escalante nas ruas principais do povoado de Rincón. Apresentada como uma expedição pelo lugar, quando do convite a Nula para que o acompanhe – “En expedición por la zona. En busca de un viejo amigo. Escalante. ¿Lo conoce?” (2005, p. 18) –, a caminhada também encerra um objetivo prático: convidar Sergio Escalante para o almoço que Gutiérrez pretende organizar em sua casa no domingo, ocasião em que espera, pela primeira vez desde o retorno, reunir os amigos de juventude e os novos conhecidos em um mesmo momento de confraternização, instante para o qual desembocam as ocorrências do romance.

Gutiérrez caminha (ou assim pretende caminhar) pelos descampados do litoral santafesino como se nunca houvesse deixado o lugar para trás, o que surpreende Nula; no entanto, a paisagem não deixa de oferecer os signos da sua inevitável transformação. Há acúmulos de construções pobres pelo caminho, novas ruas foram asfaltadas, nem todo endereço se deixa reconhecer de imediato. Afinal, enquanto esteve ausente, o tempo e a história do lugar seguiram o seu curso contínuo, quisesse Gutiérrez ou não. É o que se torna explícito quando, por exemplo, os dois caminhantes se deparam com o prédio da delegacia de Rincón, e Nula afirma: “- Por la puerta de esa comisaría, hace algunos años, entró mucha gente que nunca más volvió a salir” (2005, p. 37). E, em seguida, o mesmo Nula formula em pensamento: “diciéndose, sin poder reprimirlo, pero sintiéndose inmediatamente culpable por haberlo pensado, que Gutiérrez debía de habérsela pasado bien en Europa, mientras que en el pueblo apacible que están recorriendo bajo la lluvia, tantos morían (...) en el tormento” (2005, p. 37).

⁶² Sergio Escalante, que também retorna em *La grande* – não à cidade, mas ao universo ficcional de Saer –, é o mesmo jogador compulsivo que protagoniza a segunda parte de *Cicatrices*, “Marzo, abril, mayo”: “Gané setenta pesos. No era nada. Pero me llamó la atención que yo pudiese ir previendo las cartas que iba a recibir. Me bastaba desearlas mucho para que vinieran. Si recibía una negra, y después un dos, me concentraba pensando: ahora tiene que venir un cinco, y venía” (SAER, 2015, p. 110).

Os anos em que tantos entravam na delegacia de Rincón e não tornavam a sair, e que outros, por aquelas mesmas quadras, morriam ou se debatiam no tormento da repressão e da perseguição, são os da ditadura militar argentina, quando Gutiérrez, pode-se supor pela temporalidade evocada na obra, se encontrava ainda no exterior. Esses anos foram, no interior da ficção de Saer, narrados sob chaves alegóricas e transposições sutis em *Nadie nada nunca*, como foi visto neste trabalho, e basta pensar na sequência de cavalos mortos, no trágico fim do Caballo Leyva, o delegado do lugar, e nas patrulhas policiais que Elisa e Gato Garay veem passar pelas ruazinhas de Rincón para que a frase de Nula, escrita mais de vinte anos depois pelo autor, se preencha e convoque significados reconhecíveis.

Como em *Glosa*, a caminhada se abre para que tempos e espaços distintos se intercalem e sobreponham em *La grande*, ainda que no primeiro texto o andar de Leto e do Matemático seja um percorrer geométrico pelas vinte e uma quadras da avenida San Martín, percurso que se divide em três partes iguais no corpo do texto, e que em *La grande* a caminhada seja, por sua vez, um trilhar algo desordenado e intuitivo no primeiro capítulo. No caso do romance póstumo, o seu caráter de aparente culminação exhibe facetas de reconstituição e recordação: pelas páginas, fragmentos de textos anteriores se fazem presentes, e o livro se ergue como um atlas possível – incompleto, ainda provisório, mesmo ao final – da ficção de Saer.

Há determinados acessos para a intertextualidade interna que, em *La grande*, se deixam mostrar de maneira transparente: com a leitura de *La pesquisa*, pode-se entender o motivo do pontual retorno de Pichón Garay à *zona*, ocasião em que se dará o encontro fortuito com Gutiérrez, no avião que os ligava a Buenos Aires; com *Nadie nada nunca*, se tocam as recordações de um mesmo lugar, o povoado de Rincón, com os eventos que ocorreram em anos anteriores, bem como, tal como já foi visto aqui, é no diálogo entre esses dois textos, acrescido pela contribuição que aparece em *Glosa*, que a história do desaparecimento de Gato Garay e Elisa enfim pode ser narrada por inteiro, mesmo que isso não signifique uma resolução ou uma história única para esse estilhaço da ficção do autor.

Mas há outro texto que antecipa as chances de interpretação e acesso de *La grande* e que se insere em outra etapa da produção do autor: trata-se de “Tango del viudo”, um conto breve de *En la zona*, o já analisado primeiro livro de ficção de Juan José Saer, publicado ainda em 1960, e que se localizará como o ponto de abertura de um arco narrativo que, entre tensões e desvios, pontos de fuga e linhas de retorno, chegará até o romance póstumo de 2005.

Entre as tantas idas e voltas que têm lugar na literatura de Saer (nomes que saem de um texto para entrar em outro, nomes que esperamos que, em algum momento de cada texto, irrompam na narrativa, como os de Pichón, Tomatis, Barco), o exemplo do personagem Guillermo Gutiérrez carrega uma condição bastante específica. O personagem aparece pela primeira em “Tango del viudo”, conto que integra a segunda parte de *En la zona*, permanece ausente ao longo de quatro décadas de ficção e volta a ser convocado, para então assumir um improvável protagonismo, em *La grande*, como já foi dito aqui.

“Tango del viudo” narra, no que, portanto, faz do texto mais um dos exemplos das linhas de fuga da literatura de Juan José Saer, a partida de Gutiérrez da cidade, a partir de situações que não são inteiramente esclarecidas. Pode-se saber que foi enganado pela mulher, uma mulher que, por sua vez, mantinha um casamento, e que prestes a fugir com Gutiérrez optou por permanecer junto ao antigo vínculo; circunstâncias que serão expandidas, alongadas, no romance de 2005, e que acabam por justificar também parte das intenções do protagonista ao retornar depois de tanto tempo. De modo que esse tempo de ausência se dá pelo menos em dois níveis: primeiramente, no argumento do texto de *La grande*, a respeito do que a narração informa ao leitor sobre o protagonista (que está ausente da cidade há pelo menos trinta anos); por outro, trata-se de uma ausência que se duplica no exame da obra do autor, visto que Gutiérrez já havia aparecido na ficção de Saer e também desse sistema esteve ausente, para então retornar nos acontecimentos narrados no último livro.

Tal como em “A medio borrar”, o homem que deixa a *zona* para quem sabe nunca retornar não tem os seus movimentos de chegada em um outro lugar capturados pela narrativa; outra vez, o texto se corta quando o protagonista está em vias de abandonar a cidade (também no ônibus em movimento, também a caminho de Buenos Aires, ainda que aqui estejam ausentes a atmosfera de calamidade pública visível no conto de *La mayor*, a inundação que desafia mesmo os limites da cidade) e não há imagens à disposição para dar conta do espaço de destino. Antes de partir, em “Tango del viudo”, Gutiérrez observa os poucos pertences que havia acumulado até aquele momento da juventude, mexe em notas e papéis, toca os objetos da casa e examina o pouco que deve levar consigo para o novo destino.

A ruptura com o lugar, no conto publicado em 1960, se estende à ruptura amorosa (deixa a cidade para não ver mais a pessoa amada), mas não só: também é um ajuste de contas com a literatura, com a própria produção literária, que é lançada ao fogo quando da despedida para que, com a *vida nova*, seja possível buscar outros temas, outras formas, outros poemas:

Los primeros papeles que nutrieron el fuego fueron las cartas no personales, los recibos de librerías, las facturas, los papeles que contenían manuscritos incompletos, las revistas y diarios que no contenían nada de lo que él consideraba histórico. Después vinieron los poemas que ya no le interesaban: había escrito mucho, y los arrojaba uno por uno al fuego (...) No es que hubiera dispuesto abandonar la literatura; al contrario. Quería, en lo que a su ejercicio personal se refería, deslindar sus impurezas, terminar con aquellos borradores que ahora no servían para nada, olvidar la técnica. (SAER, 2001, p. 494).

Outra vez, no conjunto de *En la zona* (e agora já se trata da segunda parte do volume), o fogo surge como o vetor do desenlace⁶³. Queimados os poemas e os papéis, o movimento de partida será – outro gesto comum, que encontra semelhança nos textos já analisados – diferido. Gutiérrez não arruma a bagagem e parte para a estação rodoviária e, por consequência, à capital do país, mas salta às imprudências de uma noite de excessos pelos lugares não-recomendados da cidade - lugares tampouco nomeados, mas que o leitor pode identificar como alguns dos que formam parte do inventário dos arrabaldes que é erguido na primeira parte do volume, “Zona del puerto”. Só na manhã seguinte, com o corpo machucado e o jornal do dia nas mãos, é que será possível vencer os quilômetros que o separam de Buenos Aires.

Se retorna, e trata de retornar trinta anos depois, Gutiérrez parece voltar com o ímpeto da reconquista, atitude que tende, de antemão, ao fracasso. Escreve Julio Premat em “*La grande: volver a empezar*” que “su regreso, nunca explicado del todo, es en buena medida un fracaso, como era de preverse: la repetición es imposible, el pasado está fuera de alcance y la ciudad no corresponde con la de sus recuerdos” (2011, p. 176). Depois de numerosos casos de partidas, reincidências da literatura do autor que Premat também identifica de passagem, sem mencioná-los ou citá-los efetivamente, o pesquisador afirma que “o sea que la obra, después de narrar numerosas partidas de la zona y destierros consecuentes, narra, en su última peripecia, un intento de retorno definitivo” (2011, p. 176).

O retorno definitivo de Gutiérrez, é claro, não se dá. O mais perto que chega do reconhecimento e da retomada do espaço e dos nomes que o habitam ocorre na primeira caminhada, ao lado de Nula, a incursão pelos territórios do litoral com que o romance de 2005 escolhe para começar. Depois, os movimentos que dá em direção a essa chance de reconquista em parte naufragam. Sergio Escalante, o convidado que exigia a caminhada tortuosa pelos terrenos alagados da tarde-noite de outono, não comparece ao almoço de domingo, quando Gutiérrez planejava reunir todos os remanescentes de uma geração que ainda permanecia na região. E, por outro lado, a nota do editor Alberto Díaz, observada no começo dessa seção,

⁶³ Em “Fuego para Rivarola”, a fogueira, também erguida no fundo de um pátio, surge como a possibilidade de se afastar do crime cometido contra o personagem que dá nome ao conto.

toca por sua vez no desejo do autor de que o romance se encerrasse com a frase “Moro vende”, dando a entender que Gutiérrez colocaria a casa à venda e, ou se mudaria para outro endereço, ou abandonaria outra vez a cidade; hipóteses que não suportam a chave da confirmação, visto que o texto se encerra bruscamente no *incipit* do capítulo sete, na frase que anuncia um texto que na verdade não mais chegará.

“Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino” (SAER, 2005, p. 435), eis a frase que cumpre esse contraditório e múltiplo papel, de abertura e encerramento, e com que a obra de Saer se encerra de golpe. O capítulo sete, intitulado “Río abajo”, não se estenderá para além do período inaugural, e as ocorrências da segunda-feira, o último dia da semana que o romance trata de narrar, não constam no texto. Para além da frase, se acumulam alguns materiais e aberturas interpretativas: a ideia sugerida por Alberto Díaz, que resumiria o desfecho, os papéis de trabalho do próprio autor, que iluminam alguns trechos do texto de *La grande*, mas não sua resolução, e o vigente movimento da intertextualidade, que liga o romance póstumo aos textos anteriores e possibilita, mesmo depois do ponto final, novas ativações e pontos de encontro entre as peças da ficção de Saer.

Premat lê, nas linhas e entrelinhas de *La grande*, um movimento de recuperação que residiria na possibilidade de lembrar. Já se viu aqui como esse foi um problema-chave para a construção da literatura do autor, problema que encontra sua radicalidade, talvez mesmo o seu paroxismo, no conto “La mayor”, quando a lembrança emperra e o caminho que levaria os fragmentos da memória à narração é interrompido, apesar das reiteradas tentativas do narrador. Antes e depois de “La mayor”, esse gesto encontra diferentes tratamentos no sistema saeriano, e em *La grande* esse caminho, sustenta Premat, será particularmente fluido.

“*La grande* es la novela en que la vuelta fracasa, las acciones proliferan y se vacían, pero algo fundamental sucede. Lo que sucede, como modalidad del gesto de repetición (...), es, por supuesto, el recuerdo, la capacidad de recordar” (PREMAT, 2011, p. 179), escreve. A recordação, a memória estruturada e levada ao gesto de narrar, aparece em distintos modos no romance póstumo. Gutiérrez, desde o retorno, se move entre os lugares e paisagens que são os da sua juventude, e os recorda; Nula, o caminhante que anda a seu lado quando do começo da narração, e a quem o livro dedica numerosos trechos a construir a sua história de vida, também trata de lembrar o povoado da sua infância, o convívio com o avô e o pai, e a relação, menos longínqua, com a personagem Lucía, a suposta filha de Gutiérrez; por outro lado, dois nomes da mais recente geração dos personagens saerianos, Gabriela Barco e Marcelo Soldi, trabalham para recuperar, mediante entrevistas e pesquisas em fontes e arquivos, a história da vanguarda literária da cidade, com interesse particular no *precisionismo*, vertente a que o

próprio Gutiérrez, antes de partir para o exterior, pôde fazer parte.

Guillermo Gutiérrez, o protagonista de *La grande*, aparece como a construção mais espessa desse recorrente trabalho da memória e carrega a ilusão de voltar a tocar o passado com as mãos. Retoma o contato com a ex-amante, Leonor Calcagno, a que, ainda em “Tango del viudo”, o havia abandonado, busca os amigos de juventude, como Escalante e Rosenberg, para uma nova confraternização e, ainda, contribui, com citações precisas, dados bibliográficos e informações íntimas para a pesquisa de Gabriela Barco e Marcelo Soldi sobre as vanguardas literárias do lugar – também o *precisionismo* o rastro de outro tempo que, no presente da narrativa, passa a ser investigado. Como se viu, boa parte dos apelos e buscas de Gutiérrez ou não se completam ou são inviáveis de antemão, e o final sugerido (o da nova partida) evidenciaria a impossibilidade de se aproximar verdadeiramente do passado, e quanto mais de recuperá-lo.

Uma das epígrafes de *La grande* parece condensar poeticamente essa busca e desilusão: “Regresaba. – ¿Era yo el que regresaba?” (SAER, 2005, p. 10), são os versos de Juan L. Ortiz, o poeta entrerriano lido fervorosamente por Juan José Saer ao longo de toda a vida. Em *La grande*, aquele que regressa talvez já não seja o mesmo, como tampouco estão intocados os lugares e pessoas que volta a enxergar; entretanto, o gesto da recordação é incessante e não se limita aos objetos do romance. No seu último texto, Saer também move as linhas de uma outra forma de recordação: a recordação ou *memória da obra*, em um percurso romanescos que volta seus olhos, pela última vez, para a caminhada de *Glosa*, para a viagem de *La pesquisa*, para a tragédia de *Nadie nada nunca*, para a aporia de “La mayor”, para as evocações primeiras de “Tango del viudo”, na culminação da intertextualidade que só pode ser vislumbrada quando todas as cartas estão, finalmente, sobre a mesa.

5. Considerações finais. Glosa

Glosa. Explicación que se pone al margen como aclaración de un texto escrito. Composición poética a cuyo final, o al de cada una de sus estrofas, se hacen entrar rimando y formando sentido uno o más versos anticipadamente propuestos.
 “Glosa”, Real Academia Española

Nada ni nadie en el mundo podría decir por qué Leto, esta mañana, en lugar de ir, como todos los días, a su trabajo, está ahora caminando, indolente y tranquilo por San Martín hacia el Sur.
 Glosa, Juan José Saer

Antes, este trabalho foi outro. Quando do início da pesquisa, as preocupações da tese apontavam para a observação de um ano na vida literária argentina (o ano de 1967) e a relação entre o tempo histórico e a temporalidade das obras no caso de três autores do país (Ricardo Piglia, Rodolfo Walsh, Juan José Saer), escritores que haviam publicado naquela temporada de 1967. Piglia, então um muito jovem autor, havia lançado o seu primeiro volume de contos, *La invasión*; Walsh, a coletânea que chamou de *Un kilo de oro*; e Saer, o conjunto de contos de *Unidad de lugar*. Encontravam-se, os três, em períodos diferentes na trajetória das obras, e o espaço temporal delimitado proporcionava distintos vislumbres sobre as poéticas e as zonas de continuidade e rechaço entre os três projetos, bem como a relação com a literatura nacional do período e as tensões políticas e sociais daquele ano.

O adensamento da leitura da literatura de Saer e da bibliografia crítica que se debruça sobre a obra do autor santafesino, o interesse crescente pelas dinâmicas da intertextualidade e do espaço narrativo e o período de seis meses em que esta pesquisa se localizou em Buenos Aires, entre agosto de 2018 e janeiro de 2019, durante a etapa do doutorado-sanduíche, fizeram com que os temas e problemas da investigação se desviassem, ou se concentrassem de modo específico na ficção de Juan José Saer. As primeiras páginas, que de certa forma haviam se ocupado dos volumes de Walsh e Piglia, ficaram para trás, já se encontram fora do texto; já não se deixam ler, tal como o que não se narra e apenas se entrevê, se situa para além das bordas do texto literário.

Ricardo Piglia, é certo, foi objeto de menções e articulações teóricas ao longo desta pesquisa, mas não é o seu trabalho de ficção que aparece aqui e sim o aporte crítico, dedicado a *La mayor* e, antes, a uma visão panorâmica do universo de Saer, em que aponta, na conferência citada, para os eixos decisivos da *historia única* e do *espacio comum*, entradas que são, justamente, as que se procurou pensar, percorrer, pormenorizar ao longo das páginas anteriores. De Rodolfo Walsh, não restou nenhuma menção efetiva (citada, referenciada),

como também é certo que, na relação entre as obras, há menos contiguidades entre a ficção que levou adiante e a de Saer do que o que se pode rastrear, no mesmo sentido, a respeito dos vínculos e diálogos que tiveram lugar entre Piglia e Saer.

Fora do texto e das margens do trabalho, tais informações e esclarecimentos sobre o processo, se de fato são marginais a respeito da pesquisa que aqui se finaliza, não deixam de ser reveladoras do caminho percorrido. Com a escolha firmada pela exclusividade do conjunto de Saer, mesmo o *corpus* se embaralha com as definições seguintes. *Unidad de lugar*, o livro que atuaria como o centro possível da análise anterior, aqui se desloca e aparece de modo secundário; suas ocorrências e condições aparecem citadas mais como materiais de auxílio para a leitura de outros textos e movimentos (como o conto “Paramnesia” a respeito de *El entenado*, “Fresco de mano” e “Sombras sobre vidrio esmerilado” como ocorrências da representação do ato da escritura no interior da ficção) do que como peças de maior protagonismo na composição do trabalho. A intenção se volta para os textos anteriores daquele período, para as primeiras páginas dos anos 1960, e não se estende por inteiro até o final da década, quando chegariam a *Unidad de lugar* e *Cicatrices*.

Reorganizadas as novas questões norteadoras e desenvolvidas ao longo dos quatro capítulos desta tese, a problemática aqui proposta encontrou definições, aproximações e avanços no que concerne aos eixos da intertextualidade e do espaço narrativo. A ficcionalização do ato de escrever e a representação da escrita e da leitura foram examinadas em textos como *El entenado* e *La ocasión*, e ampliadas, adiante, no que se refere aos contos escritos e publicados ao longo dos anos 1970. Pois a escrita do enteado, no romance de 1983, era, afinal, o que entregava sustentação e vida à dizimada realidade dos colastiné, tribo arrasada pelas expedições europeias do começo do século XVI; a experiência junto aos indígenas, a memória da juventude (trabalhada desde a incerteza da lembrança e dos mecanismos de escrita), a organização social e a estruturação da linguagem daquela tribo aparecem transpostos ao tempo presente por aquele que escreve, e que só no instante da contingência e da provisoriedade consegue representar e narrar os territórios opacos e destruídos do passado.

A possibilidade da escrita, em *La ocasión*, atravessa toda a forma do romance. Afinal, é para buscar a refutação aos positivistas de Paris, que o expulsaram da Europa e o humilharam diante do público e dos que eram os seus pares, que o protagonista empreende a viagem para o interior da Argentina e se dispõe a recomeçar a vida e o trabalho em um novo lugar. A tese de Bianco, entretanto, não prospera, paralisada em meio aos campos abertos e de certa forma ingovernáveis do espaço americano, e não será escrita até o desfecho do texto.

Restam, como possibilidade de escrita e narração, as páginas da ambígua correspondência com o amigo Garay López, reunião de cartas que versam sobre as dificuldades da aclimatação no lugar, o progresso material, o amor que terminará sendo uma relação insondável e os avanços e recuos nos trabalhos mentais e espirituais. A correspondência, porém, como se leu, acabará truncada, e as cartas perdidas e não escritas antecipam a desordem que atinge o personagem na região.

Também foi a correspondência, mas em outra etapa tanto da escritura do autor como na temporalidade interna da obra, o que moveu as linhas de força dos argumentos de *La mayor*, de 1976. Após a partida do personagem Pichón Garay da *zona*, episódio narrado em “A medio borrar” e que se configura como um *acontecimento* no sistema do autor, capaz de modificar os relatos posteriores e proporcionar visões renovadas do já escrito, aquele que se afasta do lugar busca, de modo cambiante, a conversação com os que ficam, e nas cartas e mensagens se interroga sobre o exílio, a permanência e as lembranças da região, em um intercâmbio epistolar que entrega ocorrências para textos futuros.

Alheio aos espaços urbanos, isolado entre as paredes da casa branca de Rincón e os rumores de que cavalos são continuamente assassinados nas cidadezinhas da costa, o protagonista Gato Garay, em *Nadie nada nunca*, de 1980, se depara com a escritura desde a perspectiva do vazio. Escreve nomes próprios e endereços em envelopes de papel cujo conteúdo a ser anexado depois desconhece; em meio ao trabalho braçal, lê, com avidez, o livro enviado pelo irmão, Pichón, desde a França, e que consiste em *A filosofia na alcova*, do Marquês de Sade. Como se viu, a leitura do romance de Sade e a escrita oca nos envelopes por parte de Garay criam movimentos de espelhos no texto que permitem o acesso à fragmentada estrutura de *Nadie nada nunca*, naquele que é um dos instantes de maior radicalidade na prosa do autor.

A linguagem que se rompe em pedaços e que tarda e resiste em voltar a encaixar, que se multiplica em construções reiterativas e obsessivas é a ocorrência com que se debate Carlos Tomatis, o narrador de “La mayor”, conto que habita o livro de mesmo nome. Atordado pelas manchas sem forma de um quadro de van Gogh que mantém pendurado na parede do quarto e uma antologia da literatura do litoral argentino, disposto a recuperar, em imagens, alguma das visões da cidade em que vive, Tomatis trafega pelos limites do que é possível dizer e escrever, enquanto deambula pelos cômodos da casa familiar, espaço que se volta desconhecido e em que qualquer reconhecimento e familiaridade se mostram ausentes. Em “La mayor”, mais do que da literatura, a ficcionalização que ocorre ali a da sua impossibilidade, da construção do relato e do gesto de narrar enquanto aporia.

Em “Tango del viudo”, um dos primeiros contos escritos por Juan José Saer, e publicado em seu livro de estreia, a escrita da literatura (no caso, da poesia) é atravessada pela destruição dos versos de juventude. Esse é o gesto que realiza Gutiérrez, o protagonista da narrativa, que queima, em uma fogueira montada nos fundos de casa, os documentos e poemas que havia escrito, para então, na manhã seguinte, abandonar os espaços da *zona* e se ausentar da ficção do autor por mais de quatro décadas. O personagem será recuperado apenas em *La grande*, o último romance do escritor, quando Gutiérrez empreende sua viagem de regresso para a cidade e o arco da intertextualidade interna do conjunto é tensionado ao máximo, juntando, no que diz respeito à temporalidade das obras, as duas pontas da sua ficção.

Por outro lado, o exame de vários dos textos do autor permite que a leitura da ficção de Saer estabeleça os vínculos, mais ou menos diretos, com as séries literárias, os parentescos da ficção, os precursores, como queria Borges, e defina relações de distância e proximidade com autores clássicos e contemporâneos. É dessa maneira que o tratamento particular da história no romance faz com que *El entenado* esteja em conversação íntima com *Zama*, de Antonio Di Benedetto, outro dos textos que rechaça o paradigma do romance histórico nos moldes convencionais e a crença na reconstrução de uma linguagem que não seja a que se ancora, irremediavelmente, no tempo presente.

As vizinhanças com Juan Carlos Onetti, por sua vez, se dão por meio da busca formal pela *novela breve*, um entrelugar entre os gêneros que desde cedo fascinou Saer, e a definição espacial de um território que se erga, perene, ao longo de toda uma ficção. Com Borges, as relações oscilam entre o rechaço das posturas e opiniões públicas do autor de *Ficciones* e a correspondência com alguns temas e modelos, tal como se viu na relação de contiguidade que pode ser encontrada nos contos “Los amigos”, de Saer, e “La espera”, de Borges. O já citado “La mayor”, por último, se move a partir da recusa do ideal recordatório de Proust em *Em busca do tempo perdido*, e será a paródia que Ricardo Piglia chamou de pacífica o ponto de partida para a construção daquele relato por parte do narrador.

As observações sobre o espaço narrativo se deram em distintas ordens e deixaram, após o exame do *corpus* e a análise dos textos, definições que se estendem da possibilidade que a ficção entrega para o mapeamento do lugar à constância de alguns movimentos de ordem espacial que são visualizáveis ao longo da obra. No primeiro caso, o breve conto-argumento “Discusión sobre el término zona”, de *La mayor*, oferece à investigação as chances de pensar onde começam e terminam as fronteiras do lugar, a tensão entre a postura do autor e o discurso dos narradores e personagens a respeito dos limites espaciais e um dos primeiros indícios da construção *sem margens* que se expande para outros momentos e terrenos da

literatura de Juan José Saer.

Sugerida primeiramente por Julio Premat, a existência de um espaço ameaçado na obra de Saer é esmiuçada aqui a partir de diferentes ocorrências da desintegração da *zona* no *corpus* selecionado. Dos fenômenos naturais que assaltam a cidade, como a inundação de “A medio borrar”, a seca evocada em contos e argumentos, a peste que surge em *La ocasión*, às circunstâncias políticas que colocam a permanência do lugar em risco (o vilarejo sitiado em *Nadie nada nunca*, o massacre dos colastiné em *El entenado*, a cidade vazia e hostil de *Lo imborrable*), o espaço parece sobreviver tão-somente na brecha que existe na escrita e no tempo presente da narração, instante fugaz por natureza.

Tal condição é explicitada na partida de Pichón Garay da *zona*, no episódio narrado em “A medio borrar”. Ali, o protagonista percebe a contradição do espaço que continua existindo após a sua despedida do lugar, mas que parte dele é apagado, já que não poderá mais ser contado e evocado por aquele que se põe a narrar a cidade natal, os endereços e nomes de todos os dias. Feita dessa fragilidade, a *zona* (essa condensação espacial levada a cabo pelo conjunto de narradores de Saer) é também um território de trânsitos incessantes; os deslocamentos, de saída e de retorno, por parte de personagens e protagonistas, fazem com que esses lugares sejam constituídos a partir do signo da impermanência, condição que pode parecer paradoxal diante da insistência que recobre esses espaços. No entanto, o que se viu é que a construção espacial é feita de desmoronamentos e recomeços, de um eterno reescrever que justifica a fragilidade e o ir e vir.

Buscou-se, ainda, indagar o problema da coerência do sistema da literatura de Saer e para tanto as ideias de unidade, autonomia, projeto e fragmento foram postas à prova. Acredita-se, aqui, que esse sistema alcançou essa radical coerência *em processo*, e que apenas a visão retrospectiva da obra autoriza que se enxergue, por exemplo, o embrião “do que viria a ser” nos primeiros contos, ou, ao contrário, a síntese da sua poética no último dos seus textos. Pensar o oposto seria conceder demasiado espaço a uma interpretação teleológica da literatura, tentativa que não sobrevive quando do exame das distintas etapas da ficção de Saer e da intrincada relação entre as suas peças.

O entrelaçamento das variáveis do espaço narrativo e da intertextualidade na ficção do autor permite que a obra de Juan José Saer seja lida desde a perspectiva de um texto sem margens, em que os liames do intertexto se movem incessantemente na direção de uma história única, na definição de uma série literária a que se pretende pertencer e na busca pela ficcionalização dos gestos da literatura no interior do texto literário; por outro lado, o questionamento das bordas e fronteiras também ocorre no exame dos espaços, já que a

construção da *zona saeriana* aparece como um movimento feito de constantes mudança e oscilação. Os lugares de Saer, portanto, em especial a cidade, são espaços habitados pela impermanência e o trânsito e disputados ao longo do tempo e do escrever e reescrever da obra.

Se esta tese teve um capítulo anterior às primeiras margens, e que permanece externo ao texto final, também é certo que poderia ser desdobrada em distintas abordagens maiores e menores, expandida para preocupações análogas às que foram trabalhadas aqui. Quanto ao espaço narrativo, a pesquisa aqui desenvolvida não buscou a exaustão ou a totalidade, como também é certo que, na proximidade dos textos analisados, havia outros registros que poderiam disparar hipóteses distintas e igualmente atrativas. Um dos exemplos é a linha indicada por Mirta Stern, em “Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa”, estudo de 1984 no qual aponta para uma espécie de separação geográfica no interior mesmo da *zona saeriana*, algo que não foi prolongado pela crítica e os estudos acadêmicos. A região, para a pesquisadora, estaria dividida em dois espaços que, ainda, demarcariam duas condições distintas para a escritura do autor:

Esta suerte de partición geográfica sirve de base a las dos líneas temáticas fundamentales en las que se bifurca la narrativa de Saer, pero que a su vez se entrecruzan permanentemente en sus textos: una, de marco urbano, que es la predominante; y otra segunda línea campesina inaugurada en relatos aislados y que culmina en *El limonero real* (STERN, 1984, p. 16).

A perseverança na problemática do espaço na obra do autor poderia ter como foco justamente a sugestão que, como ao passar, entrega Mirta Stern, e então seria o caso de ocupar-se das imagens que saltam não dos relatos urbanos, mas das linhas narrativas e preocupações estéticas e da ordem da representação atreladas a uma literatura que, se pode ser chamada de campesina, também recusa a vinculação com o regionalismo, e que pode ser encontrada em *El limonero real* e em vários dos contos do autor.

De qualquer forma, mesmo com o foco da investigação nas construções urbanas da ficção de Saer, os espaços da obra se revelaram de fato desprovidos de margens efetivas também entre campo e cidade. Basta lembrar o campo ainda *inculto* de *La ocasión* (o que o protagonista Bianco tentou, possivelmente em vão, cercar e tornar civilizado para o gosto europeu), ou os arredores da localidade de Rincón, pano de fundo de *Nadie nada nunca*, cenário e condição para o deambular solitário de Gato Garay junto ao rio e, logo, para a

reclusão ao lado de Elisa, enquanto ao redor (desde a cidade) passam os destacamentos policiais e do Exército, para mais uma vez *cercar a zona*, agora com outra significação. Ou, ainda, os espaços americanos de *El entenado*, texto situado em um tempo histórico no qual, ao menos para o continente em questão, as fronteiras entre tribo, campo, litoral e terra não-nomeada eram tão vastas como inclassificáveis.

As distinções entre espaço *real, imaginário e ficcional* também permitem, para desenvolvimentos futuros, novas e relevantes observações. Se Saer, à diferença de Juan Carlos Onetti e William Faulkner, não desenhou à mão o mapa da *ciudad* literária, é porque essa cidade está sobreposta ao mapa real de Santa Fe, se confunde com as ruas e avenidas da cartografia corrente e os pontos que indicam ocorrências da ficção dividem a vizinhança com os logradouros que constam nas próprias placas de rua.

Ausente o mapa inteiramente novo da cidade da ficção, coube ao autor anotar, sobre o mapa real de Santa Fe, onde se situavam alguns dos lugares reiteradamente evocados na obra, como a casa de um personagem, determinado bar, a rua em que se dá uma longa caminhada. A esse respeito, escreve Luigi Patruno em *Relatos de regreso: ensayos sobre la obra de Juan José Saer*:

Otra inversión significativa en la configuración del espacio de la ciudad la constituye una cartografía que el propio Saer le ofreció bajo pedido al crítico y amigo Arcadio Díaz Quiñones. Luego de darle la vuelta a la parte superior de un mapa urbano, el segmento que lleva escrito en membrete “Plano de Santa Fe”, Saer marcó varios de los puntos donde se desarrollan las acciones de sus relatos: los tribunales de *Cicatrices*, la editorial del diario *La Región*, la parrilla donde Pichón Garay cuenta la intriga policial en *La pesquisa*, la casa de Tomatis, el trayecto de *Glosa*, etc (PATRUNO, 2015, p. 50).

Observar atentamente esse particular movimento de transposição (escrever o mapa da ficção – *la ciudad* – sobre o mapa da cidade real – Santa Fe –) pode, em um desvio possível, tensionar as categorias anteriormente citadas por Luis Alberto Brandão; mesmo o exame detalhado dessa cartografia que se modifica (que se toca e se rabisca, que já é outra) para então abrigar a ficção pode ser um recurso efetivo para estender o problema do espaço narrativo na obra de Saer, e nesse caso seria precisa embaralhar textos e mapas, atentar para as sobreposições e eventuais permanências.

Para além dos caminhos aqui percorridos, e agora a respeito da problemática da intertextualidade, outro viés possível para a observação da articulação interna no sistema saeriano poderia atuar não a partir da ideia de fragmentos encadeados em mais de uma direção, como aqui foi proposto em diversas séries e reuniões do *corpus*, mas a partir do registro único,

dos liames que partem de *um* determinado texto (de um conto ou de um romance) em direção ao conjunto da ficção.

A esse respeito, Martín Kohan havia sugerido que *Glosa* pode ser lido como um romance desde o qual se pode observar o conjunto da construção do autor – “un aleph de su literatura, un punto desde el que puede verse a un mismo todo” (2011, p. 151) –, e Valentina Litvan, por outro lado, proposto que o conto “A medio borrar” apresenta e define alguns dos caminhos futuros pelos quais passaria a obra. Mas não são, os dois, os únicos exemplos possíveis do texto que poderia condensar ou servir de concentração radical para os domínios do conjunto.

A própria restrição ao campo da narrativa, no entanto, não pode ser arbitrária para um possível desenvolvimento deste estudo, ou de investigações análogas à pesquisa que se encerra aqui. Isso porque a coerência do sistema de Saer não se limita aos contos e romances e busca, na estrutura da poesia, algumas das condições centrais para o desenvolvimento do seu projeto de escritura. Mesmo que o conjunto da sua obra poética (reunida no volume *El arte de narrar*, composto por quatro seções) não seja comparável, em extensão e ramificações, com o que se deu na prosa, o autor sempre buscou que a poesia fosse capaz de contaminar com os seus mecanismos a produção que levaria adiante no âmbito da narrativa. Em “El lugar de Saer”, Piglia escreve que “para Saer la tradición es la tradición de la lírica, y sus narraciones se sitúan en ese contexto” (2010, p. 77).

“Desde el principio, Saer instala su obra en la tensión entre el relato y la lírica, y es tan consciente de esa relación que titula su libro de poemas *El arte de narrar*” (2010, p. 77), prossegue o autor de *Blanco nocturno*. Mais do que a categorização de poemas narrativos (ideia que pode ser aplicada a algumas das peças do poemário de Saer, mas não a todos os poemas do volume), a vinculação entre a poesia de Saer e o sistema construído desde os primeiros textos reside na reiteração de alguns elementos formais e na recuperação de ocorrências, imagens e nomes próprios que são, afinal, o material com que se constrói pacientemente essa obra.

Reaparecem, nos poemas, presenças como as dos personagens Pichón Garay e de Higinio Gómez, bem como há versos que estendem seus fios a alguns dos autores lidos e trabalhados, em ensaios e artigos, pelo escritor. É o caso dos poemas que evocam a literatura ou a biografia de Dostoiévski (“La ruleta”), Rubén Darío (“Rubén en Santiago”), José Hernández (“Diálogo bajo un carro”) e de Aldo Oliva, escritor com quem dividiu por anos o trabalho com a literatura na província de Santa Fe (“Aldo”), entre outros.

Em “Elegía Pichón Garay”, lemos os versos “Bienaventurados / los que están en la

realidad / y no confunden / sus fronteras” (SAER, 2000, p. 95), excerto que nos recorda, por força de associação, a troca de cartas entre o personagem Pichón Garay e Carlos Tomatis, narrada nos argumentos de *La mayor*. Em uma daquelas cartas, enviada desde o estrangeiro, Pichón Garay escreverá ao amigo: “dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan” (2011, p. 206). No caso de “El fin de Higinio Gómez”, os laços que aproximam o poema (este sim, um poema narrativo) do *todo* da obra de Saer são ainda mais visíveis. O poema narra o que foi da vida do jornalista e poeta Higinio Gómez, a sua saída da *zona*, a viagem à Europa, o retorno a Buenos Aires, os períodos errantes e os tempos de isolamento, a escrita dos seus versos longos, o rompimento com o então amigo Washington Noriega e então o regresso definitivo para a cidade, onde reserva um quarto de hotel para se suicidar (tal como planeja, mas não cumpre, César Rey em *La vuelta completa*).

“Descendía de una familia tradicional, venida a menos: / pasó su infancia en una casa del sur / entre retratos del Brigadier, mates y rastras de plata, / con una glicina y un aljibe en medio del patio / sobre el que se abrían hileras de habitaciones” (2000, p. 71), lê-se sobre as origens de Higinio Gómez, o mesmo homem que ao voltar e consumir tragicamente o seu retorno precisa ser acomodado em um enterro precário, custeado pelos poucos conhecidos que lhe sobravam no lugar.

“Por suerte la familia / poseía a perpetuidad un panteón / y después de trámites trabajosos, de la autopsia humillante / le costeamos un entierro de tercera, yo y los mellizos Garay, / Adelina Flores, su vieja amiga, y Horacio Barco, que lo detestaba” (2000, p. 72), e o que aqui se estende é um desfile por algumas das linhas narrativas do autor e épocas da sua ficção, de núcleos centrais a ocorrências quem sabe periféricas. Adelina Flores é a poeta-protagonista do conto “Sombras sobre vidrio esmerilado”, Barco e os irmãos Garay são personagens constantes da obra de Saer e o “eu” que assume o manejo do poema é, sabe-se pelos versos seguintes, o onipresente Carlos Tomatis, que se ocupa da breve biografia de Higinio Gómez e da narração dos últimos gestos do poeta na cidade em que havia nascido e que escolhe para morrer.

Ao insistir sobre o aspecto decisivo da poesia no interior do sistema de Saer, Piglia escreve que “el conjunto de las novelas y las narraciones de Saer – esa obra única que ha escrito a lo largo de su vida – podría llamarse *La lírica*” e que “[o poeta] Juan L. Ortiz está en el centro de su universo literario, su figura ilumina desde el principio de la obra” (2010, p. 77). Em uma entrevista de 1986 – o ano da publicação de *Glosa*, portanto – Saer comenta a Jorge Fondebrider e Martín Prieto os motivos que o levaram a chamar o seu volume em versos de *El arte de narrar* e a conversação que existiu, ao longo de toda a sua trajetória de escritura,

entre poesia e prosa:

Partamos de la base de que el libro se llama *El arte de narrar*, y eso no es una broma. A mí me pareció que la mejor manera de integrar poesía y narrativa es escribir una poesía eminentemente narrativa, forma con la cual no todo el mundo está de acuerdo. Mucha gente ha considerado esos poemas como una prolongación de mi narrativa. En una obra literaria una idea puede estar sugerida o puede estar ampliamente desarrollada. En *El arte de narrar* hay poemas en los que aparecen personajes también presentes en mis narraciones. *Aunque no todos los cabos están unidos, el parentesco está sugerido*. Por otra parte, creo que el tipo de escritura que hay en mis poemas y en mi prosa no difiere mucho (PRIETO, 2016, p. 49, grifo meu).

Dos contos aos romances, dos romances aos poemas, a intertextualidade funciona, em Saer, como uma dinâmica que sobrepassa os gêneros literários e permite essa sorte de contaminação entre as partes; todo texto ou verso que ganha a página já está tocado pelas linhas de força do conjunto, e é na direção desse sistema, ou projeto, ou história comum, que essa literatura se move. Também quanto ao espaço narrativo a poesia pode entregar brechas e caminhos para exercícios futuros; em “El fin de Higinio Gómez”, estão presentes os deslocamentos, as partidas e os retornos, o traçado que se dá por cidades e afinal por uma cidade, tal como em outros dos textos aqui examinados. Tais preocupações espaciais também podem encontrar o suporte discursivo relativo à lírica para que se tornem possíveis as novas articulações entre os textos.

Entre o que foi e o que pode ainda ser, entre os objetos descartados e as linhas de investigação sugeridas para exercícios hipotéticos, o certo é que o manejo das variáveis da obra de Juan José Saer aqui utilizadas permite um sem-número de abordagens, perspectivas e disposições. A escolha pelo entrelaçamento entre a intertextualidade e o espaço narrativo fez com que se aproximassem o discurso sobre a cidade e a conversação com a literatura estrangeira, a definição geográfica de uma *zona* com a representação da literatura no romance, a busca por novas formas com a paródia do texto clássico, entre outras relações que só se tornaram possíveis a partir da análise do texto literário e a leitura dialética dos arcabouços teóricos e críticos relativos às duas noções.

Neste 2020 se completam sessenta anos da primeira publicação de Juan José Saer, *En la zona*. A obra que tardou mais de duas décadas para se desvencilhar de uma redoma de silêncio e quem sabe indiferença no que se relaciona à recepção e ao alcance, hoje permanece em movimento e recebe novas edições, assiste ao prolongamento dos estudos acadêmicos a seu respeito e vê um interesse renovado da crítica às suas páginas, dentro e fora da Argentina e mesmo da América Latina. Ainda que tais fenômenos se deem, também, por razões muitas vezes externas às condições da literatura, por outro lado não é difícil entender a atualidade da

ficção de Saer.

A coerência *sui generis* do sistema da sua literatura, a desconfiança e mesmo o rechaço diante da imobilidade dos gêneros, o questionamento radical acerca das possibilidades de representação dos objetos e dos acontecimentos no texto literário, a abertura generosa para a dúvida, a ambiguidade e a polissemia nas tramas, a quem sabe improvável fidelidade a alguns espaços e a um lugar, a construção de personagens de assombrosa consistência, a estruturação de uma linguagem com ritmo e léxico que remetem à tradição da lírica, a repetida alusão a uns poucos nomes e autores, a tensão entre a parte e o todo, o fragmento e o projeto, fazem com que a obra de Juan José Saer nos entregue um enorme paradoxo.

Porque essa é uma obra que, quando persiste em trabalhar com categorias em crise e inclusive contestadas (a sobrevivência de aspectos da modernidade, a construção do personagem, a reiteração espacial, a harmonia do conjunto), se torna mais e mais atual, ainda que atue a contrapelo do seu tempo e do que esse tempo espera da literatura – como já havia sido quando do tempo da escritura e da definição dos seus primeiros textos. Daí, talvez, essa tão vigorosa vigência.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.
- BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BALDERSTON, Daniel. Del recuerdo a la voz. In: RICCI, Paulo. **Zona de prólogos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOGOYA, Camilo. La custodia del sentido. Una lectura de Nadie nada nunca. **Lirico**, Paris, v. 1, n. 17, nov. 2017.
- BOLAÑO, Roberto. **2666**. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. **Borges esencial**. Madrid: Alfaguara, 2017.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CLAESSON, Christian. La conexión Onetti-Saer. La arbitrariedad del narrador en Los adioses y Glosa. **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 2, n. 5, jul. 2010.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CORBATTA, Jorgelina. **Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria**. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- DALMARONI, Miguel. El largo camino del silencio al consenso. In: SAER, Juan José. **Glosa/El entenado**. Córdoba: Alción, 2010.
- DEGRANDE, François. Azar y psicoanálisis: una interpretación del sueño en Nadie nada nunca de Juan José Saer. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, v. 1, n. 87, nov. 2014.
- DELGADO, Sergio. Lisa y dorada la ribera. In: RICCI, Paulo. **Zona de prólogos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FAULKNER, William. **Palmeiras selvagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- GARRAMUÑO, Florencia. Las ruínas y el fragmento. In: SAER, Juan José. **Glosa/El entenado**. Córdoba: Alción, 2010.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989.
- GRAMUGLIO, María Teresa. El lugar de Saer. **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 2, n. 5, jul. 2010.
- GRAMUGLIO, María Teresa. La filosofía en el relato. In: SAER, Juan José. **Glosa/El entenado**. Córdoba: Alción, 2010.
- JITRIK, Noé. Entre el corte y la continuidad: hacia una escritura crítica. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXVIII, n. 200, jul. 2002.

- KOHAN, Martín. Glosa, novela política. In: RICCI, Paulo. **Zona de prólogos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- LAURENT, Pénélope. La parte por el todo. **Lirico**, Paris, v. 1, n. 6, dez. 2011.
- LITVAN, Valentina. “A medio borrar” en el origen: de Saer a Saer. **Lirico**, Paris, v. 1, n. 6, dez. 2011.
- LUCERO, Nicolás. **La vuelta incompleta: Saer y la novela**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2017.
- MACCIONI, Laura. De extranjeros y miopes: figuras del narrador en La mayor, de Juan José Saer. **Caracol**, São Paulo, v. 7, n. 1, 2014.
- MARTÍNEZ, María Bermúdez. Vislumbres críticos: un horizonte de deseo y alucinación. In: SAER, Juan José. **Glosa/El entonado**. Córdoba: Alción, 2010.
- MERCADO, Tununa. Un inconformismo seco y implacable. In: RICCI, Paulo. **Zona de prólogos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- ONETTI, Juan Carlos. **Novelas cortas**. Córdoba: Alción, 2009.
- OUBIÑA, David. **El silencio y sus bordes: Discursos extremos en la literatura y el cine argentinos (entre los 60 y los 70)**. 2004. 387 f. Tese (Doutorado) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.
- PATRUNO, Luigi. **Relatos de regreso**. Ensayos sobre la obra de Juan José Saer. Rosario: Beatriz Viterbo, 2015.
- PAULS, Alan. Mujer, gaucho malo, caballos. In: RICCI, Paulo. **Zona de prólogos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- PIGLIA, Ricardo. **Las tres vanguardias**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. Punto de Vista señala: La mayor. **Punto de Vista**, Buenos Aires, v. 1, n. 3, jul. 1978.
- PIGLIA, Ricardo. **Teoría de la prosa**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- PIGLIA, Ricardo; SAER, Juan José. **Diálogo**. Cidade do México: Mangos de Hacha, 2010.
- PONS, María Cristina. El lenguaje del caos en El entonado de Juan José Saer. In: SAER, Juan José. **Glosa/El entonado**. Córdoba: Alción, 2010.
- PREMAT, Julio. Cronología. In: SAER, Juan José. **Glosa/El entonado**. Córdoba: Alción, 2010.
- PREMAT, Julio. El eslabón perdido. **Caravelle**, Toulouse, v. 1, n. 66, jan. 1966.
- PREMAT, Julio. **La dicha de Saturno**. Escritura y melancolía en Juan José Saer. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- PREMAT, Julio. La grande: volver a empezar. **Lirico**, Paris, v. 1, n. 7, dez. 2011.

- PREMAT, Julio. Saer fin de siglo y el concepto de lugar. **Foro Hispánico**, Leiden, v. 1, n. 24, jan. 2003.
- PREMAT, Julio. Saer, nota y sinfonía. **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 2, n. 5, jul. 2010.
- PRIETO, Martín. **Juan José Saer: una forma más real que la del mundo**. Buenos Aires: Mansalva, 2016.
- PRIETO, Martín; FONDEBRIDER, Jorge. La poesía es el arte literario por excelencia. In: PRIETO, Martín. **Juan José Saer: una forma más real que la del mundo**. Buenos Aires: Mansalva, 2016.
- RODRÍGUEZ, Fermín. **Un desierto para la nación**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- SAER, Juan José. **Cicatrices**. Buenos Aires: Seix Barral, 2015.
- SAER, Juan José. **Cuentos completos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- SAER, Juan José. **El arte de narrar**. Madrid: Visor, 2000.
- SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- SAER, Juan José. **El entonado**. Buenos Aires: Seix Barral, 2015.
- SAER, Juan José. **El limonero real**. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.
- SAER, Juan José. **El río sin orillas**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SAER, Juan José. **Glosa**. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.
- SAER, Juan José. **La grande**. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- SAER, Juan José. **La mayor**. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- SAER, Juan José. **La narración-objeto**. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- SAER, Juan José. **Las nubes**. Buenos Aires: Seix Barral, 2018.
- SAER, Juan José. **La ocasión**. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- SAER, Juan José. **La pesquisa**. Buenos Aires: Seix Barral, 2019.
- SAER, Juan José. **La vuelta completa**. Rosario: Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966.
- SAER, Juan José. **Lo imborrable**. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- SAER, Juan José. Memoria del río. **Clarín**. Buenos Aires, 27 fev. 2000.
- SAER, Juan José. **Nadie nada nunca**. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.
- SAER, Juan José. O melhor poeta argentino do século 20. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 jan. 2004.
- SAER, Juan José. **Papeles de trabajo II: Borradores inéditos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.
- SAER, Juan José. **Trabajos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SAID, Edward. **Beginnings: Intention and method**. Nova York: Columbia University Press, 1985.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SARLO, Beatriz. Política, ideología y figuración literaria. In: BALDERSTON, Daniel, et al. **Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar**. Buenos Aires: Alianza, 1987

SCARAMUCCI, Mariana. Canibalia americana y eurocentrismo: relativización de la imaginación del centro en "El entonado" de Juan José Saer. **Anales de literatura hispanoamericana**, Madrid, v. 1, n. 44, out. 2015.

STERN, Mirta. El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente, y campo de teorización de la escritura. **Iberoamericana**, Pittsburgh, v. XLIX, n. 125, out. 1983.

STERN, Mirta. Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa. **Hispanamérica**, Buenos Aires, v. 1, n. 37, abr. 1984.