

O ATO FICCIONAL EM *EL RÍO SIN ORILLAS* DE JUAN JOSÉ SAER: O DESVELAR DA TEORIA FICCIONAL SAERIANA NO PROCESSO DE ESCRITA

RESUMO

Percorre-se neste artigo a discussão teórica de Juan José Saer sobre o conceito de ficção em *El río sin orillas* (1994). Defende-se que essa obra encena o fazer literário por meio de uma “ficção não-voluntária”: uma escrita que se apoia em fatos ocorridos, mas que faz uso de uma infinidade de fontes como a História e o discurso literário, por exemplo. *El río sin orillas* antecipa, então, a teoria saeriana que se articulará em conceitos nos seus ensaios posteriores. O objetivo aqui é discutir esses primeiros passos teóricos nessa obra que se apresenta sem gênero definido e com abertura para encenação da própria teoria.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção; Conceito; Teoria.

THE FICTIONAL ACT IN *EL RÍO SIN ORILLAS* BY JUAN JOSÉ SAER: THE UNVEILING OF SAER'S THEORY OF FICTION IN THE WRITING PROCESS

ABSTRACT

It approaches the theoretical discussion by Juan José Saer about the concept of fiction in *El río sin orillas* (1994) by arguing that this work exhibits the making of literature by means of an “unwitting fiction”: the writing is supported by facts but employs a wide variety of sources like History and literary discourse, for instance. The book anticipates the Saerian theory which will be structured in concepts afterwards in his essays. Discussing these first theoretical steps in a work presented with an undefined genre and open to the staging of the theory itself is the main objective here.

KEYWORDS: Fiction; Concept; Theory.

Raquel Alves Mota¹

El río sin orillas (1994) antecipa e condensa as ideias ficcionais mais importantes de Saer, encenando-as no universo de uma ficção “não-voluntária”. Assim, um texto que se proclama não ficcional por escolha – daí o seu potencial teórico – torna-se ficção, pela variedade de materiais utilizados como fundo de pesquisa e, também, pelo modo como o narrador os manuseia. A inserção do “narrador/autor” na narrativa, como voz autobiográfica, também acirra a imprecisão do estatuto do texto. É como se houvesse um distanciamento do pacto da imparcialidade no trabalho com as fontes, tendo os comentários pessoais uma faceta de anedota. *El río sin orillas* apresenta, então, um gênero indefinido, em que os pensamentos

¹ Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo POSLIT/UFMG. Endereço eletrônico: raquelfale2003@yahoo.com.br.

ficcional de Saer se apresentam encenados no ato de representação. O objetivo aqui é pinçar os dois polos do conceito de ficção – imaginação e realidade – disseminados nas partes que compõem o livro. Desvendar os materiais e como são manuseados torna-se a maneira de descobrir o potencial ficcional e teórico dessa obra.

Na estrutura de *El río sin orillas*, percebe-se a divisão entre as pessoas do discurso. Há uma não intitulada introdução, seguida de quatro partes que recebem os nomes das quatro estações do ano: *verano*, *otoño*, *invierno* e *primavera*. Na introdução, a voz é de Saer, que busca explicar o porquê de escrever o livro, sobre o que vai falar e como pretende articular seu discurso. Esse metadiscurso ficcional não se restringe a essa parte; perpassa todo o livro. Nos quatro capítulos, a pessoa que fala pode ser definida como o narrador, como o próprio Saer antecipa na introdução. Nesses, o teor biográfico inicial não é dissipado pelo discurso narrativo. A proposta de manter distância entre as pessoas não é fácil; Saer até pode ser considerado, como personagem, já que o próprio autor corrompe uma divisão abrupta entre diferentes formas de discurso. Dessa forma, quando se inicia o capítulo “Verano”, não se percebe diferença na voz que se ouvia nas páginas anteriores. A proposta de Saer explanada na introdução e executada no intróito de *El río sin orillas* é disseminada em todos os capítulos. Na tentativa de amenizar a ambiguidade entre as pessoas² e o relato, Saer antecipa que *El río sin orillas* pertence a uma linhagem significativa da literatura argentina³.

El río sin orillas nasce de um projeto que pretende a “ausencia de una ficción voluntaria” (SAER, 1994, p. 19), dentro dos limites do relato. É na introdução que Saer se posiciona a respeito do estatuto daquilo que será narrado nos capítulos do livro, afirmando que se propõe a tarefa de apenas registrar aquilo que ouviu ou pesquisou em fontes, em sua maioria, não reveladas no texto. Saer inicia o livro problematizando o conteúdo fictício da narrativa: propõe-se a se fixar naquilo que é aceito como verdade, ao mesmo tempo em que se nomeia narrador daquilo que é relatado. A ausência da ficção premeditada é contraposta pelo estatuto do narrador, “considerado instância típica do texto narrativo literário” (SANTOS,

² Os interlocutores do texto ficcional são assim definidos por Santos: o narrador “[...] não se confunde nem com a voz autoral, que lhe antecede, nem com o personagem, que lhe sucede, uma vez que cada um desses sujeitos tem atributos e funções particulares, ocupa lugar preciso na hierarquia de emissores e na estrutura da obra e realiza ato de comunicação dirigido a receptor próprio” (SANTOS, 1989, p. 1).

³ Posteriormente, Saer afirma que essa linhagem se caracteriza por um texto híbrido, sem preocupação com sua classificação, em termos de gênero. Josefina Ludmer defende o conceito de literaturas pós-autônomas para um tipo de escritura que não se preocupa com sua própria definição: “[e]ssas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para “fabricar um presente” e esse é precisamente seu sentido” (LUDMER, 2007, p. 1).

1989, p. 11). Essa diluição do estatuto do texto, acrescida da indefinição da pessoa que se ouve na narrativa, dinamiza o problema do próprio conceito de ficção.

Potencializando essa discussão, o livro tem por subtítulo a expressão “Tratado Imaginario”, alertando o leitor quanto ao conteúdo dúbio que o aguarda em suas páginas. A segunda palavra do subtítulo coloca em jogo o teor ficcional do narrado e “copilado” pelo narrador em seu “tratado” sobre o rio. Intensificando esse jogo, Saer inicia o livro identificando seus precursores: um tronco da literatura argentina que se apresenta como “un híbrido sin género definido, del que existe, me parece, una tradición constante en la literatura argentina” (SAER, 1994, p. 18). É nesse apelo pela diluição dos limites entre ficção e realidade que o livro, desde o seu título, enseja discussão acerca do espaço da ficção. O modo como o narrador se esforça por representar o rio elucida pontos relevantes para o entendimento do vigor empregado no manuseio da descrição das coisas, em sua obra ficcional, ou na feitura do seu espaço narrativo.

Saer provoca, ainda na introdução desse livro, o conceito de “non-fiction”⁴, defendendo que esse termo se solidifica devido à ausência de uma discussão mais aprofundada dos termos “verdade” e “realidade”. Assim, o problema central do gênero “non-fiction” está na proposta do reflexo da verdade no texto narrado. Saer, problematizando esses conceitos, defende que não escreve um texto em que o elemento fictício seja proposital, mas, em seguida, ele aproxima *El río sin orillas* de tudo aquilo que ele escrevera em outros livros. *El río sin orillas* é, então, apresentado como pertencente ao universo narrativo dos seus outros escritos ou aparentado com ensaios, livro de poesia, com contos e romances. A relatividade projetada nos contornos dos gêneros é visualizada no próprio título da obra – ou exemplificada nele –, quando Saer se propõe tratar de um rio que não tem limites. A personagem do livro é, segundo críticos, o rio: o *Río de la Plata*. Percebe-se um envolvimento entre essa personagem e a estratégia utilizada para o desenvolvimento da discussão – em um processo de espelhamento – entre o rio e o metadiscorso ficcional presente no livro. Esse reflexo de um elemento no outro privilegia a discussão dos termos ficcionais ou dos indemarcáveis universos representados no livro: o rio e a ficção. É como foi mencionado anteriormente: o falso distanciamento do plano ficcional enfatiza o ruidoso processo de afirmação do gênero híbrido de pertencimento do texto.

⁴ O tema “non-fiction” é sempre abordado, por Saer, no afã de deflagrar os limites desse conceito. Saer defende a impossibilidade do purismo factual ou que um texto que exclui deliberadamente o falso, nem por isso, “[...] es de por sí garantía de veracidad” (SAER, 1997, p. 10).

Nessa introdução, o rio é, gradativamente, transposto para o discurso ficcional; o automeado narrador se propõe a falar sobre o *Río de la Plata* e apresenta a seguinte proposta de escrita⁵:

[...] habiendo recibido el encargo de construir un objeto significativo, abro el cajón, lo vuelco sobre la mesa, y me pongo a buscar y examinar los residuos más sugestivos, para organizarlos después con un orden propio, que no es el del reportaje, ni el del estudio, ni el de la autobiografía, sino el que me parece más cercano a mis afectos y a mis inclinaciones artísticas (SAER, 1994, p. 18).

Saer expõe às claras a filiação do texto e seu pertencimento ao próprio fazer literário. O trabalho de escrita foi encomendado e executado segundo os seus padrões de escrita, cuja primeira preocupação foi se aproximar do objeto, para “refrescar mis experiencias y completar mi información” (SAER, 1994, p. 22). Vivendo, desde 1968, na França⁶, Saer fazia, rotineiramente, viagens a Buenos Aires; quando da escrita do livro, a viagem visava restabelecer seu envolvimento com o objeto de escrita ou com a chamada personagem do livro.

Quando relata o seu projeto de escrita, alguns de seus amigos buscam ajudá-lo, com informações geográficas e históricas sobre o rio. É a partir desse ponto que Saer adianta uma das ideias centrais do livro: “[...] y me iba dando cuenta de que, como sucede con todo objeto de este mundo y aun con el mundo como objeto, hay tantos ríos de la Plata como discursos se profieren sobre él” (SAER, 1994, p. 24). Esse conflito entre o discurso e a experiência é um dos elementos significativos da proposta de *El río sin orillas*: um emaranhado resultado da relação entre “fatos” e plano discursivo. O narrador percebe que a infinidade de narrativas projeta – cada uma delas – um determinado rio, ou que, com as diferentes formas de representá-lo, criam-se objetos distintos. A partir dessa constatação, percebe a urgência de estabelecer contato com o rio, de colher nele a sua própria perspectiva: uma espécie de atualização dos afetos. Na primeira aproximação ao rio, depois do retorno, o narrador se sente incomodado e procura, em várias posições, chegar-se ao rio: de táxi,

⁵ Alonso exalta *El río sin orillas*, apresentando-o nestes termos: “[...] aquel libro inicialmente por encargo que él supo convertir en un texto clave, tocante para cualquiera que se proponga con honradez ser argentino” (ALONSO, 2009, p. 11).

⁶ Sobre Saer, Logie afirma: “[...] [e]n 1962 ingresó como profesor en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral y en 1968, la obtención de una beca para estudiar el *Nouveau Roman* hizo que se trasladara a Francia, país donde acabó siendo profesor titular de literatura (en la Université de Rennes) y donde residió hasta su muerte el 11 de junio de 2005” (LOGIE, 2013, p. 13).

contorna um pouco os seus limites, procurando pontos de melhor observação, mas o rio se mantém distante, imóvel e mudo:

[...] una atmósfera apacible, soleada y provincial que seguramente no duraría, pero que me permitió contemplar por primera vez el río con cierto abandono, la gran planicie inmóvil y vacía, incolora, ni siquiera brillante todavía, que, por rápido que fuéramos avanzando con el taxi, no cambiaba de aspecto, como si no hubiese el menor accidente en su superficie, única y uniforme, de modo tal que habiendo percibido una de sus partes, la totalidad hubiese podido darse por percibida... (SAER, 1994, p. 29).

A dificuldade encontrada para fazer o rio “falar” frustra os planos do narrador de surpreender a coisa em si mesma. Cada parte observada coincidia com as outras que eram subsequentemente visitadas. O trecho citado acima tem um segundo desdobramento nesta discussão⁷: o narrador reclama que o todo corresponde a cada uma das suas partes observadas. É como se ele percebesse a impossibilidade de atingir o rio, ao mesmo tempo em que projeta uma maneira para fazê-lo: por meio de uma de suas partes. Esse estratagema é posteriormente adotado pelo narrador para a organização do seu ato de narrar o rio, ou, como Saer afirma “[l]a experiencia directa no había funcionado: tenía que resignarme a la erudición” (SAER, 1994, p. 33). O projeto de escrita do livro gira, assim, em torno do encontro com a personagem – o rio –, das dificuldades para apreendê-la e da posterior abertura para o seu conhecimento indireto, por intermédio da chamada erudição. Nesse segundo passo, Saer consulta vasta bibliografia sobre o tema e conversa com alguns ilustres habitantes da região.

Quando observava o rio, Saer percebe que a parte a que ele tinha acesso não coincidia com estudos feitos sobre o rio. A imagem que observava não refletia os contornos dos desenhos geográficos. A conclusão a que chegara era de que “[...] [s]u forma verdadera, como tantas otras cosas en este mundo, difiere de su apariencia empírica” (SAER, 1994, p. 30). Essa é uma das ideias presentes na “fenomenologia saeriana”, quando, nos romances, se discute a percepção das coisas pelas personagens. Em *El río sin orillas*, esse pensamento também se mostra interessante, porque, por meio dele, ratifica-se a ideia de que a coisa pode permanecer alheia ao contato direto do sujeito. Dois são os empecilhos encontrados no projeto de se encontrar com o rio: a impossibilidade de apreensão do todo e os enganos do olhar. No

⁷ Esse é um dos motes de discussão da saga saeriana: a relação entre as partes e o todo ou a validade de uma solução para o conjunto das proposições. Em *Las Nubes* essa reciprocidade das ideias é assim defendida pela personagem “[...] [l]o que es válido para un lugar es válido para el espacio entero, y ya sabemos que si el todo contiene a la parte, la parte a su vez contiene al todo” (SAER, 2000, p. 7).

primeiro caso, já foi adiantado que a solução é o trabalho com as partes do todo. Quanto ao segundo empecilho, ele próprio – o engodo quanto à forma verdadeira do objeto – se torna a peça de maior valor na discussão dos campos da ficção e da realidade. A dissolução das certezas provoca o vai e vem entre o relato e os fatos, e é por meio da suspensão da objetividade que Saer provoca os seus leitores, com esse distinto discurso sobre o rio.

Concluído o exame dos escritos, Saer retorna ao rio, e essa segunda visita é intermediada pela erudição, posto que Saer constatara que “[...] [a]trincherarse en lo empírico no aumenta el conocimiento, sino la ignorancia” (SAER, 1994, p. 33). Quando se reaproxima do rio, Saer tem a sensação de estar no interior do rio, com o diferencial de que “[...] [l]a superficie incolora de la primera vez se había transformado en una sustancia pesada y llena de accidentes” (SAER, 1994, p. 40). Aquilo que, à primeira vista, parecera uma única coisa, transforma-se em um emaranhado de possibilidades. A nudez do primeiro encontro ganha voz nessa multiforme apresentação do rio. Essa transformação se dá pelos entrecruzamentos dos dados pesquisados com aquilo que provinha de outras fontes, como a própria literatura. A interação com o rio é estendida, já que o próprio rio ganha maiores dimensões, dada a profusão de perspectivas que são vislumbradas. Saer é categórico, afirmando que o elemento imaginativo, também, está presente ali. Essa perspectiva é aceitável, tendo em vista a heterogeneidade das fontes visitadas e a abertura dada à construção dos sentidos, no momento da experiência. É a partir dessa nova visão que Saer finaliza a introdução e prepara o leitor para a recepção dos capítulos do livro. Essa discussão inicial serve para antecipar os procedimentos metodológicos ou colocá-los como, também, objeto do discurso; ou melhor: essa introdução não está alheia aos outros capítulos, mas deslinda uma discussão teórica que perpassa todo o livro.

“Verano” se inicia com um apelo à relativização da ciência, desnudando as suas bases teóricas ou discursivas: “[...] [l]a arqueología – toda ciencia es arqueología – es, hasta hoy día, inapelable” (SAER, 1994, p. 43). Na primeira frase do capítulo, o narrador se posiciona em relação ao conteúdo da ciência: demonstra conhecer o hermetismo que norteia esse discurso. É como se o narrador quisesse mostrar que está a par do conhecimento científico, mas que não se fixará apenas em suas descobertas. Essa postura fica clara quando, após erudição explanatória sobre a região do *Río de la Plata*, o narrador se detém em comentários sobre a infestação de mosquitos, que ali era costumeira. Primeiro, usa a expressão “hay quien afirma” – referindo-se a um fato sem autor – e, depois, relata a menção

dessa praga em relato de viagem de Charles Darwin – em sua estada a algumas milhas da desembocadura do *Plata* –, no dia 06 de dezembro de 1832. Essa solvência de diversas fontes discursivas é o caminho que Saer, na introdução, defende como estética de *El río sin orillas*. Essa estrutura manifesta o seu próprio conceito de ficção: jogo entre realidade e imaginação. É importante pontuar aqui que esse livro tem como personagem o rio, mas seu discurso ultrapassa esses limites: na introdução, Saer já adiantara que o rio podia ser uma sinédoque de toda a Argentina, do Uruguai e de todas as outras regiões banhadas por ele. No decorrer dos capítulos, o rio se projeta no solo argentino, conduzindo o narrador a discursar, principalmente, por um de seus limites: a lhanura.

Essa busca do narrador por reativar a experiência propicia uma relação de proximidade com as coisas. Duas são as questões principais que norteiam a discussão teórica do livro: a volitiva em desestabilizar os discursos estabelecidos – aproximando-os de uma discussão teórico-literária – e o projeto propriamente fenomenológico, em que o foco se centra na experiência. Na verdade, essas duas discussões se complementam, na medida em que o trabalho com a relativização dos discursos se realiza no momento em que se enfatiza a experiência no mundo. Assim, o narrador atualiza a máxima do discurso fenomenológico: o retorno ao mundo. Esse apelo à experiência é revelado pela proeminência concedida à subjetividade, seja no interior do texto literário, seja como voz ativa dos textos ditos objetivos, como o discurso da ciência. Essa voz é conduzida por um olhar que inventaria o mundo e que, nos textos ficcionais, descobre o espaço que vivencia as personagens.

A descoberta do *Río de la Plata*, pela expedição de Juan Díaz de Solís, em 1516, é um dos dados iniciais do capítulo “Verano”. O narrador se detém nesse primeiro registro de encontro do homem com o rio e se foca, posteriormente, no fator humano. Os excessos dos conquistadores e a contraforça dos índios são narrados por meio da menção de fatos históricos, que são acercados ao espaço vivido pelo narrador. Essa aproximação entre dados históricos e discurso autobiográfico é justificada, pelo narrador, nestes termos:

[...] [m]ás de un lector se estará preguntando a qué viene, en pleno relato histórico, esta digresión autobiográfica. De más está decir que, habituado a denostar, por principio, toda autobiografía, o a clasificarla, sin muchos miramientos, en el rubro *literatura de imaginación*, yo mismo, en su lugar, hubiese hecho la misma pregunta, pero el hecho de haber nacido, unos pocos siglos más tarde, casi enfrente del fuerte de Sancti Spiritus erigido por Gaboto⁸, me permite en tanto que observador

⁸ No capítulo seguinte de *El río sin orillas*, o narrador fornece dados mais pontuais sobre o forte: “[...] [e]se error ya había ocupado los pensamientos de Darwin el 30 de septiembre de 1883, y me siento particularmente

privilegiado, apoiar con datos empíricos lo que salta a la vista de los relatos históricos...(SAER, 1994, p. 58).

O narrador busca legitimar seu lugar de enunciação e, dessa forma, adentra, autobiograficamente, o relato. Entre um apelo ao contato com os fatos e esse voltar-se para as próprias experiências do narrador, percebe-se que a narrativa se expande para além desses dois lugares. Nesse ir e vir, o narrador transfere a importância das fontes para o próprio texto ou para o processo de construção, de narração.

No encerramento do capítulo, o narrador retoma o projeto inicial de escrita e explica em que consiste o seu relato: “[...] [e]l lector que ha venido siguiendo mi relato ya sabe, a grandes rasgos (en todo caso así lo espero) cómo se fue formando esa región que llamamos *el Río de la Plata*” (SAER, 1994, p. 97). O rio é o centro discursivo: a narrativa segue o curso do rio, detendo-se nos limites do litoral argentino. O narrador se preocupa, principalmente, nesse primeiro capítulo, em recriar o espaço dos acontecimentos que serão posteriormente relatados. Mesmo autoneameada como “uma ficção não voluntária” – tecida como um relato fiel, não desvinculado da realidade –, a estrutura da narrativa se assemelha ao processo de criação literária. No prelúdio para o próximo capítulo, o narrador finaliza “Verano” com os seguintes dois versos: “... que a mi historia/ le faltaba lo mejor” (SAER, 1994, p. 98). Não há menção do autor da citação⁹; esse fato de não mencionar a fonte revela algo da construção – como a despreocupação da gênese dos textos ou com aquilo que seria ficção ou verdade – e sobre a expectativa de leitor que o texto constrói.

Otoño se inicia dando continuidade à discussão do espaço: o narrador comenta que os escritores do século XIX se preocupavam mais com gestos retóricos do que com “a pertinência de suas observações”. Esse apelo à observação emerge, em toda a obra saeriana, como estrutura de consolidação do espaço narrado. O narrador registra que foi na década de setenta, do século XIX, que Martín Fierro “introduziu um pouco de realidade” na forma de narrar. Citando Charles Darwin, o narrador busca legitimar um estilo naturalista de narrar, aproveitando-se do fato de que o livro *Viaje de un naturalista* (SAER, 1994, p. 103) dedica oito capítulos ao seu tema: o rio e a Argentina. É na busca por relatos sobre o rio que o

autorizado a comentarlos ya que el sabio inglés, en su pretendida labor de espionaje, efectuó sus observaciones no lejos del que sería un poco más de un siglo más tarde mi lugar natal (unas diez leguas al norte de Rosario, o sea enfrente de donde, no sé si el lector recordará, Sebastián Gaboto fundó, en 1527, el primer fuerte español en todo el territorio de la Argentina)” (SAER, 1994, p. 119).

⁹ Os versos são extraídos de outro texto fundador da literatura argentina: *Martín Fierro*, de José Hernández (1834-1886), poeta argentino.

narrador elenca vários escritores e pesquisadores que desbravaram, narrativamente, essa região. Ele chega a afirmar que nesses relatos se consegue percorrer as nuances da paisagem: “[...] las mejores páginas que existen sobre la Argentina fueron escritas por extranjeros” (SAER, 1994, p. 104). O narrador complementa, posteriormente, essa ideia, dizendo que “[...] [e]n muchos casos, tenemos la impresión, maravillada y nítida, de que las cosas están siendo percibidas y nombradas por primera vez desde los comienzos del mundo” (SAER, 1994, p. 107). Essa condição dos escritores é justificada pelo narrador pelo fato de eles terem uma visão virgem ou não automatizada das coisas. O narrador defende a imersão no espaço ou que é imprescindível uma relação de proximidade com as coisas.

[...] [l]o singular de la llanura no es su horizonte infinito, sino su capacidad de perturbar, de muchas maneras, nuestras percepciones. La primera manera de hacerlo, viene del espacio vacío y desmedido que facilita la proliferación de lo idéntico. [...] Pero ese paisaje tiene otro modo de perturbar nuestras percepciones, en el caso opuesto al del vacío, es decir cuando hay algo en él, o cuando algún objeto, viviente o inorgánico, rápido o lento, compacto o tenue, lo atraviesa (SAER, 1994, p. 120).

A lhanura é o espaço privilegiado das narrativas saerianas, devido à sensação de atordoamento que, nele, abate-se sobre as personagens. As duas perturbações acima mencionadas – sentimento de extremo vazio ou de uma fugaz presença – acentuam a imensidão na qual o homem se encontra. Em *El río sin orillas*¹⁰, o narrador descreve que “a cúpula celeste” se instaura por sobre o homem da lhanura, fazendo-o sentir-se como que no centro do universo. Esse sentimento faz emergir a sensação de grandeza que o circunda: a fluidez do céu, em paralelismo com a lhanura, possibilita sensações contraditórias de liberdade e clausura. A lhanura é considerada como uma continuidade da extensão do rio, disso, a narrativa circundar por esses dois lugares. As transformações da região são descritas, também, por meio do movimento dos três ventos que provocam o “ritmo de creciente y de bajantes súbitas” do rio: “el pampero”, “el viento norte” e “la sudestada”. Esses ventos provocam mudanças também na lhanura, motivando transformações na vida da população litorânea. Devido a essas variantes, o clima da região proporcionou divergências na percepção do espaço.

¹⁰ Em *Las nubes*, tem-se um episódio memorável da dissolução do homem no espaço: “[...] [e]se horno inmenso que atravesábamos durante el mes más frío del año, ese gran círculo amarillo por el que avanzábamos a duras penas, encerrado bajo su cúpula azul que únicamente la mancha árida del sol transitaba durante el día, y que de noche se ennegrecía y se llenaba de puntos luminosos, fue durante varios días el decorado único, tan idéntico a sí mismo en cada una de sus partes intercambiables, que por momentos teníamos la ilusión de empastarnos en la más completa inmovilidad” (SAER, 2000, p. 97).

O narrador enobrece a diversidade de perspectivas registrada nas narrativas lidas sobre a região; principalmente nas narrativas de viagem: “[...] [u]no de los placeres mayores de la lectura es encontrar la descripción de un mismo objeto tratado por autores diferentes, sobre todo por autores que pretenden referirse a su experiencia directa y que ignoran que otros testigos se han ocupado de lo mismo” (SAER, 1994, p. 135). É por meio desse desacordo entre os cronistas que o narrador legitima a diversidade, a profusão de perspectivas.

Quando finaliza esse capítulo, o narrador opta por uma escrita típica dos cronistas ou por uma leitura mais descompromissada do rio e, assim, afirma que: “[...] los peores libros sobre el Río de la Plata, salvo raras excepciones, son aquellos que han sido escritos por escritores profesionales” (SAER, 1994, p. 136). Nesse terceiro movimento, percebe-se a mesma iniciativa de preferência por um discurso imediato ou que privilegia a deambulação pelo espaço. As narrativas profissionais, segundo o narrador, perderam ou “pulverizaram o acontecer”. Devido a esse fato, há preferência por relatos de viagem, quando se quer ter acesso a essas minúcias do acontecer. O narrador, contudo, não quer desvirtuar a estrutura mediática do texto literário, mas destacar o potencial pictórico descritivo desses textos “desinteressados”.

Uma das palavras-chave do penúltimo capítulo, “Invierno”, é registrada, ainda, no primeiro parágrafo: barbárie. O narrador se locomove no entremeio da literatura e da violência ou nas formas de representação da barbárie¹¹. Saer expõe, de forma mais aberta, a relação da literatura com a formação da identidade humana. Prossegue, então, a discussão sobre o envolvimento entre sujeito e objeto e sobre a própria possibilidade de se externar a experiência. Os ruídos entre a experiência vivida e a linguagem são postas em debate. A vivência é marcada por um excesso de sentidos que requer formas mais livres de linguagem, como a literatura, por exemplo. É dessa forma que Saer prossegue, defendendo esse *locus* específico para a literatura, sublinhando o seu potencial de discussão do mundo. A literatura se apresenta como ferramenta de experimentação de ideias que objetivam o sobrepujar-se às amarras de um presente corroído pela barbárie ou como representação dessa violência, visando revelar seus mecanismos.

¹¹ Ravetti (2011, p. 49) afirma que “[...] [a] obra de Saer ensaia uma forma dramática e oblíqua, na qual se insinua a violência e as perdas irreparáveis durante os períodos históricos que se iniciam na década de 1960, com a Europa do pós-guerra e as ditaduras da segunda metade do século XX na América Latina. A história funciona como um feixe fortemente emocional e não como instituição de discurso e práxis tranquilizadora”.

“Invierno” se inicia com explanação acerca do crescimento da urbanização na região do *Río de la Plata*, que implicou o estabelecimento de “[...] una clase media numerosa y un proletariado con una fuerte conciencia política y un alto nivel de organización” (SAER, 1994, p. 167), consequência da onda imigratória massiva, advinda de várias partes do mundo. Essa consciência política constituirá um dos importantes ingredientes que impulsionará alguns dos atrozes conflitos da região. O narrador traz, como imagem simbólica da ditadura de Rosas (1829-1852), o primeiro conto da literatura argentina: *El matadero*, de Esteban Echeverría¹². Segundo o narrador, a população *rioplatense* tem certa intimidade com o massacre, devido aos repetitórios conflitos que assolaram o país, desde a sua independência, declarada em 1816. Essa consciência da barbárie integra a imaginação local e é perpetuada, na literatura, já na “primeira expressão literária original”: na literatura gauchesca.

Primavera – o último capítulo de *El río sin orillas* – articula um pedido de abandono do “invierno” ou de tudo que significa essa estação para a Argentina, nesse livro de Saer. Uma das saídas é a arte, e o narrador retoma os questionamentos levantados sobre a razão da arte e da própria vida pós Segunda Guerra Mundial. Na abertura do capítulo, o narrador relembra a pergunta de Theodor W. Adorno: “[...] ¿es posible escribir poesía, es decir, aceptar la vida, después de Auschwitz?” (SAER, 1994, p. 207). Logo após, o narrador utiliza outros textos desse filósofo e responde afirmativamente a essa questão. É nessa aproximação entre vida e arte que o narrador desenvolve as questões desse capítulo, no movimento das sensações e do vivido. A literatura, novamente, se apresenta como gesto que potencializa o viver, na medida em que possibilita que se explorem nuances outras, daquelas inerentes às relações do indivíduo com mundo. Assim, além de oferecer abertura de um campo para o manuseio das múltiplas relações com o mundo, a literatura proporciona a experiência estética.

Essa indagação sobre a funcionalidade do literário serve, também, para que o narrador referende tanto o imaginário sobre o *Río de la Plata* quanto as experiências empíricas com esse objeto. A comunhão de perspectivas entre o literário e o empírico é levada a alto grau de complexidade – no último capítulo de *El río sin orillas* –, quando o narrador se serve de imagens literárias para definir o rio. Em diversos matizes, o rio é representado por

¹² Echeverría (1999, p. 16) descreve a violência do homem sobre o animal como cortina de entrada para demonstrar a reciprocidade que há quando se trata das torturas políticas: “[...] la sala de la casilla tenía en su centro una grande y fornida mesa de la cual no salían los vasos de bebida y los naipes sino para dar lugar a las ejecuciones y torturas de los sayones federales del matadero”.

poetas e escritores e essas nuances servem de elemento facilitador para o narrador adentrar-se, mais profundamente, no objeto. Discute-se, nessas investidas, em que medida a imagem aproxima o sujeito do objeto ou, ainda, como as descrições poéticas podem condicionar a própria percepção. O narrador analisa diversos conceitos formulados sobre o rio ou imagens criadas para representá-lo. Algumas são confrontadas com sua própria experiência e, após isso, são preteridas, em razão da visão do narrador. As imagens proporcionam esse jogo de superposição e, depois, o foco é lançado sobre o argentino; elas são construídas e recuperadas por meio do recurso às tradições literárias e históricas, por exemplo.

Em *El río sin orillas*, o narrador tem, então, como personagem central o próprio *Río de la Plata*. A partir do rio, a lhanura é contrastada e, nesse momento, se encontra a Argentina, o seu povo e os conflitos que desenharam uma imagem de nação. Do alvorecer de um povo, contados no caloroso “Verano”, passa-se ao “Otoño” das representações literárias. O “Invierno” anuvia os ares da nação, trazendo as evidências de algumas de suas chagas: como os golpes de estado e o período de ditadura. Finaliza-se o livro, com “Primavera”, em um projeto de renascimento, de busca por consolidação de imagens que retratem o iterativo movimento do homem no mundo. A imagem final do livro – o homem e o fogo – reencontra o caminho para a interação ou acentua essa relação de interdependência. É na junção com o mundo que a experiência empírica se conjuga com vozes advindas de várias fontes discursivas. Entre o saber e o conhecer é que o homem se insere no mundo das coisas e se projeta como também pertencente a esse mundo das palavras e das coisas.

Há em *El río sin orillas* um confronto entre duas posições principais: entre aquilo que já foi escrito – em documentos históricos e geográficos e em textos literários – e a percepção do narrador. É nessa contraposição de forças que a discussão teórica saeriana retorna, problematizando a interseção entre o comumente aceito como verdade e o texto ficcional. Por outro lado, a relação temporal é evidenciada pela composição do livro em quatro capítulos, representando as estações do ano. As estações delimitam intervalos temporais que, juntos, correspondem ao próprio tempo que o sujeito experiencia. Como se tratadas estações do ano, o mais interessante é que elas não apenas designam um determinado tempo, mas também se projetam sobre o espaço. Cada estação do ano germina no espaço determinadas características: as estações representam a projeção do tempo sobre o espaço ou a interação plena entre esses dois elementos. Essa constatação se revela útil, porque possibilita não apenas identificar o espaço como a personagem do livro – o próprio rio –, mas, também,

perceber que o tempo está sendo demarcado, significativamente, nas estações do ano: o rio (o espaço) é percorrido dentro das estações ou no interior de limites temporais específicos.

O vínculo entre ficção e realidade é discutido, em *El río sin orillas*, na própria forma de construção do livro. A aproximação ao rio e a sua mudez provocante faz com que o narrador busque palavras que possam mediar essa sua relação com o objeto. Esse gesto é semanticamente fecundo, mas não exclui a imperiosa necessidade da experiência, do contato com as coisas. O narrador percebe que há uma distância entre si e o rio, e que somente com um material “teórico” será capaz de ler os contornos do objeto. O rio, “em si”, é uma força que emudece, mas a erudição possibilita a interação. A investida nas obras de historiadores e poetas relativiza esses dois tipos de discursos: a possibilidade de aproximação suplanta as diferenças entre tipos de conhecimentos. O requerido dos materiais é a sua aderência às coisas ou a possibilidade de “tradução” da experiência “direta” com os objetos. Essa postura do narrador se coaduna perfeitamente com as discussões teóricas de Saer a respeito do conceito de ficção. Saer relativiza o intervalo entre ficção e realidade ou defende que “[...] el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios” (SAER, 1997, p. 10).

Recapitulando, Saer, em *El río sin orillas*, se propõe a discutir como tema central a singularidade da vivência e o teor de “tradução” dessa experiência: como “texto objetivo” ou como literatura. É nesse segundo movimento que se descobre a potencialidade do relato de, despreziosamente, discutir o mundo pondo em evidência as nuances do vivido. Essa discussão literária ultrapassa o próprio conceito de literatura – que, recorrentemente, é assunto em Saer –, já que focaliza a liberdade que o texto detém na sua dialética com o mundo. É no descompromisso com um ponto de vista específico que a literatura facilita que o mundo seja potencialmente explorado. Saer trabalha, abertamente, o papel da literatura como mediadora da experiência do mundo, como é bem possível observar nos capítulos finais do livro. Assim, toda a discussão teórico-literária empreendida pelo escritor argentino contempla o pensamento espacial ou a capacidade de apreensão do mundo, resultando daí a onipresente insistência em descrever os mecanismos da ficção, por meio da própria relação homem-mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Rodolfo. *En el aura de Saer: un homenaje*. Paris: Del Centro Editores, 2009.

CUIÑAS, Ana Gallego. El lugar de Saer en el espacio literario español (algunas notas). In: LOGIE, I. (Coord.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p. 39-53. (Colección Escritores del Cono Sur 6).

DALMARONI, Miguel. *El grafismo visible de la voz de lo real: la lección del poema en Juan José Saer*. Rosario, 2000. Junio 2012 | ISSN 2313-9269. Disponible em: <<http://www.lectorcomun.com/miguel-dalmaroni/revistas/78/el-grafismo-visible-de-la-voz-de-lo-real-la-leccion-del-poema-en-juan-jose-saer/>>. Acceso en: 08 dez. 2014.

ECHEVERRÍA Esteban. *El matadero*. Disponible em: <www.elaleph.com>. Acceso em: 10 out. 2015. Copyright: www.elaleph.com

LOGIE, Ilse. Introducción y presentación del volume. In: LOGIE, Ilse (Coord.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p. 11-38. (Colección Escritores del Cono Sur 6).

LUDMER, Josefina. Literaturas Postautónomas. *Ciberletras* - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, jul. 2007.

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

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SARLO, Beatriz. La política, la devastación. In: LOGIE, Ilse (Coord.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p. 153-167. (Colección Escritores del Cono Sur 6).

SCAVINO, Dardo. *Saer y los nombres*. 1ª ed. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004.

SAER, Juan José. *En la zona*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1960.

_____. *El río sin orillas*. 2. ed. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1994.

_____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1997.

_____. *Las nubes*. 4. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

SANTOS, Adazil Corrêa. *Problemática do narrador*. Bauru, SP: Universidade do Sagrado Coração, 1989.