



Perspectiva fenomenológica de Juan José Saer: a discussão do realismo no espaço da lhanura

Juan José Saer' Phenomenological Perspective: the Discussion of Realism in the Space of Flatlands

Raquel Alves Mota

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

Instituto Federal de Minas Gerais, Betim, Minas Gerais / Brasil

raquelfale2003@yahoo.com.br

Resumo: Discute-se o papel do espaço ficcional de maior recorrência na obra de Juan José Saer (1937-2005): a lhanura. Esse espaço do vazio eclode nos romances saerianos, no movimento descritivo, na tentativa de esgotamento dos limites daquilo que se mostra ao olhar. Por meio do narrador ou da personagem acompanha-se, aqui, a fixação de Saer por esse lugar, nessa investida fenomenológica de apreensão do mundo. A análise desse gesto saeriano é intermediada por ideias de Merleau-Ponty acerca da relação vidente-visível. Atesta-se que esse primoroso trabalho descritivo saeriano revela uma discussão consistente do realismo ou daquilo que o autor argentino defende como sua proposta de escrita literária.

Palavras-chave: espaço saeriano; realismo poético; fenomenologia de Merleau-Ponty.

Abstract: This paper discusses the role of the fictional space that continually appears in Juan José Saer's work (1937-2005): the flatlands. This space of emptiness appears in Saerian novels; in the descriptive movement, in the attempt of depleting the limits of what is shown by the act of looking. Saer's fixation on this place is tracked through the

narrator or character in this phenomenological attempt to understand the world. The analysis of this Saerian act is mediated by Merleau-Ponty's ideas about the seer-visible relationship. Such analysis shows that this exquisite Saerian descriptive work presents a consistent discussion of realism or what the Argentinian author claims as his proposal of literary writing.

Keywords: saerian space; poetic realism; Merleau-Ponty's phenomenology.

Visando descrever o mundo, as personagens saerianas¹ intentam esgotar os contornos do observado. O mundo rivaliza contra esse gesto, quando a manifestação temporal sobre as coisas impede que se alcance o seu *Em-si*.² A passagem do tempo acarreta a transformação do mundo, impossibilitando que se consiga apreender todas as faces do visível. Uma discussão filosófica se justifica nesse gesto saeriano para descrever as coisas, no desejo de percorrer por completo o espaço observado. Essa engrenagem narrativa é importante para a criação de um “efeito de real”, recurso que possibilita a visualização do espetáculo visual construído pelo texto. Faz-se, aqui, a leitura do processo descritivo da *Ilanura*,³ espaço ficcional saeriano, com o auxílio de ideias de Merleau-Ponty. Justifica-se o recurso a esse pensamento filosófico pelo seu diferencial em entranhar-se na própria experiência, como bem declara Barbaras: “[...] a filosofia de Merleau-Ponty é importante, antes de tudo, por seu

¹ Juan José Saer (Serodino, Santa Fe, 1937 – Paris, 2005).

² Merleau-Ponty (são as ideias desse filósofo que ajudam a pensar, aqui, a relação da personagem saeriana com o mundo), segundo Kelly (2004), gira em torno de três mundos: o “Para-si” (da consciência: imanente e subjetivo), o “Em-si” (do objeto ideal, transcendente, mas perseguido pela ciência), e o “Mundo fenomenológico”, da primazia do fenômeno, considerado como imanente e transcendente. Na verdade, Merleau-Ponty questiona, a todo tempo, a existência do “Em-si”, a possibilidade do realismo é atacada, potencialmente, seja na *Fenomenologia da percepção* e, muito mais acirradamente, em *O visível e o invisível*. O “Para-si” não recebe a mesma investida, mas, também, é preterido – há recorridas tentativas para se suplantar o idealismo – em função do mundo fenomenológico.

³ Traduz-se o termo em espanhol “*Ilanura*” pelo seu correspondente imediato em português (em termos de grafia). Outros pesquisadores de Saer preferem falar de “*la zona*” ou campo, como Beatriz Sarlo (2013, p. 158) e Claesson (2013, p. 113).

poder de interrogação, por essa exigência incessante e, por princípio, interminável de fazer retorno à experiência no seu estado bruto, em contramão das idealizações que nela são sedimentadas” (BARBARAS, 1991, p.11, tradução nossa).⁴ Percebe-se esse gesto de estruturação da experiência na relação das personagens saerianas com o mundo, na busca por sentirem-se parte do todo. Saer discute o dilema do homem, buscando o sentido⁵ da experiência e a possibilidade de confluir-se com o mundo. Exemplo disso é o seu obstinado manuseio da imagem do horizonte, em seus romances. Essa relação com algo que sempre escapa ao esforço de descrição torna-se um dos focos do seu projeto de relação aprofundada com o espaço narrado.

A lhanura é o espaço privilegiado da saga saeriana, o lugar por excelência da experiência personagem-mundo: “[...] a ação e os personagens se situam em seu entorno acostumado, no espaço da cidade (que indubitavelmente guarda muitas similitudes com Santa Fé, mas ela não é nomeada nem aqui nem em nenhuma outra parte da obra saeriana) e no campo que Saer nomeia de *la zona*” (CLAESSON, 2013, p. 113, tradução nossa).⁶ Saer se esmera em descrever esse contato da personagem com o mundo ou seguir os sentidos de percepção das coisas. *Cicatrices* (1969) representa um dos maiores experimentos de Saer, apresentando estrutura temporal habilmente elaborada. Não por isso, o cuidado com a narratividade da experiência é deixado de lado. Os quatro narradores do romance confluem suas vozes no episódio de suicídio de Luis de Fiore: “[...] quatro relatos autônomos e superficialmente associados por um crime narrado na quarta parte, há que destacar primeiro, que o significativo ‘cicatrices’, entre os múltiplos sentidos que sugere, alude a esses quatro relatos digressivos [...] e circulares” (PREMAT, 2002, p. 229,

⁴ “[...] la philosophie de Merleau-Ponty vaut avant tout par sa puissance d’interrogation, par cette exigence incessante et par principe inaccomplie de faire retour à la expérience en son état brut, à rebours des idéalizations qui y sont sédimentées”.

⁵ Essa palavra, *sentido*, é dilatada na obra de Merleau-Ponty, já que se trata não apenas da relação linguística entre a coisa e a significação, mas da relação entre os sentidos da percepção.

⁶ “[...] [I]a acción y los personajes se sitúan en su entorno acostumbrado, en el espacio de la ciudad (que indudablemente guarda muchas similitudes con Santa Fe, pero no se nombra ni aquí ni en ninguna otra parte de la obra saeriana) y el campo que Saer llama *la zona*” (CLAESSON, 2013, p. 113).

tradução nossa).⁷ Traz-se, então, como primeiro exemplo da relação das personagens com a lhanura, a narração de Luis de Fiore, sua perspectiva dos acontecimentos que antecederam o assassinato de sua mulher:

[s]e põe ao meu lado e caminhamos juntos durante um trecho. Por momentos nos afundamos no pasto até os joelhos, e às vezes escorregamos entre os charcos. A luz cai cada vez mais rapidamente. Agora vemos com claridade unicamente o nosso redor, a uns poucos metros do entorno. O resto está envolto em uma penumbra azulada. Os eucaliptos fazem uma franja negra (SAER, 2003a, p. 147, tradução nossa).⁸

Fiore conta sua saída com a família para caçar patos, momentos do funesto dia em que matou a mulher e, posteriormente, no dia do interrogatório, se suicida. É interessante como o olhar dessa personagem busca recobrir a experiência pessoal, bem como a relação da sua companheira com o mundo; é uma prova do jogo narrativo de Saer ou de como ele transmuta as características do narrador homodiegético e heterodiegético. No caso de *Cicatrices*, os quatro narradores narram em primeira pessoa, mas percebem-se saídas dessa perspectiva para a apreensão daquilo que acontece com as outras personagens. Essa tentativa de apreensão do todo é sutil e pode passar despercebida, em razão da focalização interna. É um modo de fazer com que a narração espacial englobe as miudezas que escapam à relação direta do sensiente e, mais, que seja consentida com naturalidade pelo leitor. A estrutura é perceptível quando Fiore narra, como se estivesse ausente, a sua deambulação pela zona de Colastiné Norte: os sentidos perpassam as coisas, juntando-se a aquilo que é narrado, como se vê abaixo:

⁷ “[...] cuatro relatos autónomos y superficialmente asociados por un crimen narrado en la cuarta parte, hay que señalar, primero, que el significante ‘cicatrices’, entre los múltiples sentidos que sugiere, alude a esos cuatro relatos digresivos [...] y circulares” (PREMAT, 2002, p. 229).

⁸ [s]e pone a la par mía y caminamos juntos durante un trecho. Por momentos nos hundimos en el pastizal hasta las rodillas, y a veces chapoteamos entre los charcos. La luz decae cada vez más rápidamente. Ahora vemos con claridad únicamente a nuestro alrededor, a unos pocos metros a la redonda. El resto está envuelto en una penumbra azulada. Los eucaliptos son una franja negra (SAER, 2003a, p. 147).

Os chuviscos caem sobre as árvores mutiladas, negras, que estão sobre o pátio liso. A luz do pátio as ilumina debilmente. No entanto, deslumbram. O casco atravessado de fendas se enche de água, e também algumas poções do pátio liso emitem de golpe alguns reflexos. Deslumbram. Fecho os olhos durante um momento, apertando-os firmemente. Quando os abro, os cotos molhados e o pátio liso ainda estão aí (SAER, 2003a, p. 153, tradução nossa).⁹

Esses últimos instantes da vida de Fiore exemplificam como o olhar dessa personagem acompanha a revelação das coisas. É a mostra de como o espaço está condicionado à experiência, como os sentidos da personagem lançam luz por sobre aquilo que por eles é explorado. Esse movimento sinestésico contribui para que o leitor se sinta como que integrado a esse espaço e explore, em suas miudezas, a relação homem-mundo.

A lhanura adquire maior espaço no outro romance desse período, *El limonero real* (1974), muito em função do questionamento aberto ao realismo. É provocativo o título desse romance: em meio ao primoroso trabalho com a estrutura temporal, o espaço é percorrido na narração da experiência, na abertura concedida à exposição da intriga. Sobre esse romance, tem-se que:

[...] o romance se compõe de uma série de sequências esquematizadas por um único dístico (“Amanhece /e já está com os olhos abertos”), repetido uma dezena de vezes no texto. As sequências narram obsessivamente um mesmo dia: o despertar do protagonista, Wenceslao (chamado também Layo), sua viagem em bote até o lugar de uma reunião familiar, a refeição de fim de ano que se prepara e consome, seu regresso à ilha onde vive só com sua esposa depois da morte do filho (PREMAT, 2002b, p. 221, tradução nossa).¹⁰

⁹ [I]a llovizna cae sobre los árboles mutilados, negros, que están sobre el patio liso. La luz del patio los ilumina débilmente. Deslumbran, sin embargo. La corteza atravesada de hendiduras se llena de agua, y también algunas porciones del patio liso emiten de golpe algunos reflejos. Deslumbran. Cierro los ojos durante un momento, apretándolos fuertemente. Cuando los abro, los muñones mojados y el patio liso están todavía ahí (SAER, 2003a, p. 153).

¹⁰ [...] [I]a novela se compone de una serie de secuencias jalonadas por un único dístico (“Amanece/y ya está con los ojos abiertos”), repetido una decena de veces en el texto.

É interessante como Saer projeta a revelação da intriga em uma sequência temporal, que se descobre como um relato de apenas um dia. O leitor percebe uma estrutura em ziguezague¹¹ ou a exposição, em contágotas, da trama que envolve a família de Wenceslao. É no entretecido mecanismo temporal que a história é contada: as atividades cotidianas junto à mulher e a saída para visitar a família na festa de fim de ano.

O detalhamento espacial é meticuloso em *El limonero real*, como forma de suplantar a estrutura circular da narrativa, como forma de redenção da narrativa do movimento de imersão no buraco negro do inenarrável ou invisível. Essa circularidade entre descrição e narração é a estrutura que acompanha a saga saeriana: a impossibilidade de se recobrirem as minúcias do espaço provoca os recuos no próprio texto ou as analepses. Entre os recuos temporais, desvela-se a tragédia que sucumbiu sobre o casal, por meio da focalização, prioritariamente, sobre Wenceslao. É por intermédio dessa personagem que o leitor toma parte do primoroso manuseio do espaço que circunda as personagens: “[A]o meio-dia o sol esquentará o ar, o transformará em pó; a areia da costa se tornará branca, a terra parecerá cozida e depois como caiada, e cruzando o rio cerca de uma hora a pé, desde a outra margem, o caminho de asfalto que leva à cidade se encherá de espelhamentos de água” (SAER, 2002b, p. 13, tradução nossa).¹² A relação espacial ultrapassa aquilo que se apresenta aos olhos, no imediatismo; a circularidade temporal é refletida nessa antecipação do devir. A personagem narra, em focalização interna, a mesmice do mundo, sublinhando minúcias de sua transformação.

Las secuencias narran obsesivamente un mismo día: el despertar del protagonista, Wenceslao (llamado también Layo), su viaje en bote hasta el lugar de una reunión familiar, la comida de fin de año que se prepara y consume, su regreso a la isla en donde vive solo con su esposa después de la muerte de un hijo (PREMAT, 2002b, p. 221).

¹¹ Premat utiliza esse conceito para explicar a estrutura de *El limonero real*: “[...] exclui o avanço tradicional da ficção (o da cronologia), e dramatiza, com os ziguezagues que a diegese possui, a possibilidade de narrar” (PREMAT, 2002, p. 221, tradução nossa). No original: “[...] excluye el avance tradicional de la ficción (el de la cronología), y dramatiza, con los zigzags que la diégesis contiene, la posibilidad de narrar” (PREMAT, 2002, p. 221).

¹² “[...] [a] mediodía el sol calcinará el aire, lo hará polvo; la arena de la costa se pondrá blanca, la tierra parecerá cocida y después como encalada, y cruzando el río y a una hora de a pie desde la otra orilla, el camino de asfalto que lleva a la ciudad se llenará de espejismos de agua” (SAER, 2002b, p. 13).

Imagens belíssimas são proporcionadas em *El limonero real*, pela névoa ou pela própria inexactidão daquilo que se vê; esse recurso se apresenta como uma forma de retratar a impossibilidade de se circundar a totalidade do mundo. A névoa promove uma narração com uso do subjuntivo, tempo verbal que sublinha a irrealidade das coisas. A decomposição das imagens, em função dessa película de fumaça, provoca dúvida em relação a aquilo que se mira. É promissora, em Saer, essa estrutura de iterativamente corroer a possibilidade de se alcançar o dito mundo real. A narração é, também, invadida por termos que expressam a inexactidão, a dúvida e a possibilidade; nunca a certeza. Os intercambiamentos entre recordação e percepção influem decisivamente para o estabelecimento desse caos “realista”, já que ambos os vetores são complementados pela imaginação. É essa impossibilidade de se alcançar as coisas – de descrever, em totalidade, os seus contornos – que enxerta os elementos da imaginação. A névoa alcança a própria memória da personagem, fazendo com que o tempo se embace como o espaço, é, então, apresentado. Dessa feita, visualizam-se as aproximações entre recordação e percepção, entre presente e passado.

O limoeiro é, então, visitado pela personagem: a mescla entre as fases de produção do limão simbolizam o próprio inacabamento do mundo ou o seu devir constante. Os botões, as flores, os pequenos frutos, os verdes e os maduros, convivem nos braços do limoeiro; a árvore que intitula o próprio livro apresenta essa diversidade. Situada no meio da chamada ilha, onde Wenceslao e a esposa moravam, seu porte impressionava a todos. Mesmo nos anos de luto, pela perda do único filho, quando Wenceslao abandonara o cuidado com a terra, o limoeiro permaneceu esplendoroso, no meio da ilha. É interessante perceber como Saer provoca o realismo no seu aspecto objetivista, demonstrando, por seu lado, como o mundo é dinâmico. Esse contato com o limoeiro é assim descrito:

Wenceslao começa a arrancar os limões, cuidando para não sacudir de um modo muito brusco as ramas; como a fumaça do cigarro lhe alcança os olhos, os entrefecha e joga a cabeça para trás. Cada vez que o puxão com o qual Wenceslao arranca um limão sacode as ramas, algumas pétalas brancas caem lentamente no chão. O limoeiro real está sempre cheio de flores abertas e brancas, de botões roxos e ajustados, de limões maduros e amarelos e de outros que ainda não maduraram ou que apenas começaram a se formar. Desde que se lembra Wenceslao o viu sempre igual, pleno constantemente, com esse resplendor branco aureolando, o ponto

mais alto de seu ciclo em grandes limões amarelos, os botões tensos e ajustados a ponto de reventar, os limõezinhos verdes se confundindo entre as grandes folhas, escuras à frente e de um verde mais claro atrás (SAER, 2002b, p. 19, tradução nossa).¹³

A beleza descritiva dessa cena está no gesto saeriano de acompanhar o movimento de transformação das coisas, de repassar a sua vivacidade. É essa estrutura que produz o realismo saeriano – no sentido de se relacionar com o vivido – e, por outro lado, contradiz a anterioridade realista das coisas: contra o acabamento e a favor da promoção da experiência.

As imagens em *El limonero real* são abundantes, elas refletem o gesto de provocação à questionável ideia de se apreender o mundo por meio de conceitos. Saer compartilha a posição que Merleau-Ponty defende: a questão não está, simplesmente, na apresentação das coisas, mas no seu comportamento. Essa é a chave de leitura da obra maior desse filósofo, *Fenomenologia da percepção* – e pode ser estendida aos seus últimos trabalhos¹⁴ –, defendida pelo próprio filósofo como estratégia

¹³ Wenceslao comienza a arrancar limones, cuidando de no sacudir de un modo demasiado violento las ramas; como el humo del cigarrillo le da en los ojos, los entrecierra y echa para atrás la cabeza. Cada vez que el tirón con que Wenceslao arranca un limón sacude las ramas, algunos pétalos blancos caen lentos al suelo. El limonero real está siempre lleno de azahares abiertos y blancos, de botones rojizos y apretados, de limones maduros y amarillos y de otros que todavía no han madurado o que apenas si han comenzado a formarse. Desde que lo recuerda, Wenceslao lo ha visto siempre igual, pleno en todo momento, con ese resplandor blanco nimbándolo, el punto más alto de su ciclo en los grandes limones amarillos, los botones tensos y apretados a punto de reventar, los limoncitos verdes confundiéndose entre las grandes hojas, oscuras en el anverso y de un verde más claro en el reverso (SAER, 2002b, p. 19).

¹⁴ Collot assim visualiza a relação vidente-visível de Merleau-Ponty: “O sentido de uma paisagem, como o de uma frase musical ou de um quadro, é inseparável de seu ritmo e de sua curva melódica, dos valores e das cores que o compõem: trata-se daquilo que Merleau-Ponty chama de uma “idealidade de horizonte”, de “uma ideia que não é o contrário do sensível, que é seu revestimento e sua profundidade”” (Tradução nossa); no original: “[l]e sens d’un paysage comme celui d’une phrase musicale ou d’un tableau, est inséparable de son rythme et de sa courbe mélodique, des valeurs et des couleurs qui le composent: il s’agit de ce que Merleau-Ponty appelle une ‘idéalié d’horizon’ d’ une idée qui n’est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur” (COLLOT, 2005, p. 339).

de compreensão da experiência. É interessante como o ver recebe ênfase na narração saeriana; o leitor é conduzido a acompanhar os progressos de revelação do mundo pelos olhos do observador, como neste trecho:

[a]o entardecer o sol declinará, devagar, até desaparecer. Declinará devagar, até desaparecer, e a escuridão esfriará as paredes do rancho que emitirá um resplendor florescente, lunar. Remará lento na canoa amarela, saltará à terra, entrará na casa, se despirá, se jogará na cama e o ronronar contínuo se irá intervalando cada vez mais por maiores espaços de tempo e com menor intermitência até desaparecer (SAER, 2002b, p. 47, tradução nossa).¹⁵

Novamente – na citação anterior –, tem-se a narração daquilo que é esperado, de um futuro que se mostra previsível. Essa mesma das coisas é contrastada – em outro momento – pela presença do homem: “[...] por um lado estão as árvores inertes, os eixos que margeiam o caminho amarelo, e por outro, o crescer e diminuir imperceptíveis dos peitos ao ritmo da respiração, a areia amarela morta e os braços que se levantam com o garfo na mão em direção à boca” (SAER, 2002b, p. 45, tradução nossa);¹⁶ e, vez por outra, o contrário, também é verdade; o movimento do mundo assegura a experiência da personagem, como se vê no excerto abaixo:

[o]s relâmpagos espalhados e o golpe de água contra sua cara e seu corpo são a única referência débil que ajuda a Wenceslao a não crer em sua absoluta irrealdade: o único visível para ele é sua própria fosforescência interna que palpita em meio da mais árdua escuridão e que está como adormecida por um ronronar monótono,

¹⁵ [a]l atardecer el sol declinará, despacio, hasta desaparecer. Declinará despacio, hasta desaparecer, y la oscuridad enfriará las paredes del rancho que emitirán un resplendor fosforescente, lunar. Remará lento en la canoa amarilla, saltará a tierra, entrará en la casa, se desnudará, se echará en la cama y el ronroneo continuo se irá cortando cada vez por más largo tiempo y con menor intermitencia hasta desaparecer (SAER, 2002b, p. 47).

¹⁶ “[...] por un lado están los árboles inertes, los espinillos que bordean el camino amarillo, y por el otro el crecer y disminuir imperceptibles de los pechos al ritmo de la respiración, la arena amarilla muerta y los brazos que se levantan con el tenedor en la mano en dirección a la boca” (SAER, 2002b, p. 45).

apertado e múltiplo de água, som e escuridão (SAER, 2002b, p. 57, tradução nossa).¹⁷

El limonero real é promissor para mostrar essa exuberância do espaço saeriano. Outros muitos exemplos poderiam ser extraídos do romance, já que uma de suas propostas é discutir o realismo, por meio da estética saeriana, que privilegia a forma por meio da revelação da experiência da personagem; ou seja: sem se mostrar vazia de conteúdo. Percebe-se, então, que: “[...] a obra saeriana é realista, mas *não descuida o trabalho com a forma*” (ARCE, 2013, p. 91, tradução nossa).¹⁸ É interessante pensar como, em *El limonero real* – romance potencialmente experimental –, há esmero na descrição da experiência. Observa-se o primoroso trabalho descritivo ou essa positividade da relação vidente-visível. Tem-se, como último exemplo desse romance, a narração do acender o fogo: “[...] mas depois do silêncio se ouve uma crepitação surda, disperso, que vem da estrutura intrincada das ramas e troncos, e de súbito, por entre os interstícios, aparece a primeira chama, débil, azulada, transparente” (SAER, 2002b, p. 113, tradução nossa).¹⁹ O rigor empregado na decifração do visível se assemelha ao trabalho do cineasta que acompanha, com a câmera, os menores gestos que deseja revelar.

Nadie nada nunca (1980), por sua vez, apresenta uma estrutura que se assemelha à de *El limonero real*: a repetição de uma mesma sentença, como abertura de um novo intento narrativo, aparenta a estratégia narrativa dos dois romances. Como sintetiza Premat: “[...] ainda que em menor grau, a estrutura narrativa de *Nadie nada nunca* reúne a dispersão de *Cicatrices* e os retornos do mesmo de *El limonero*

¹⁷ [I]os relámpagos espaciados y el golpe del agua contra su cara y su cuerpo son la única referencia débil que ayuda a Wenceslao a no creer en su absoluta irrealidad: lo único visible para él es su propia fosforescencia interna que palpita en medio de la más ardua oscuridad y que está como adormecida por el ronroneo monótono, apertado y múltiple de agua, sonido y oscuridad (SAER, 2002b, p. 57).

¹⁸ “[...] la obra saeriana es realista, pero *no descuida el trabajo con la forma*” (ARCE, 2013, p. 91).

¹⁹ “[...] [p]ero después del silencio se oye una crepitación sorda, espaciada, que viene de la estructura intrincada de ramas y troncos, y de golpe, por entre los intersticios, aparece la primera llama, débil, azulada, transparente” (SAER, 2002b, p. 113).

real” (PREMAT, 2002, p. 232, tradução nossa).²⁰ O coro de *Nadie nada nunca* é quase uma retomada do próprio título do romance: “[...] não há, ao princípio, nada. Nada” (SAER, 2000b, p. 5, tradução nossa).²¹ Algumas vezes, o coro (ou essa repetição de algumas sentenças em forma de juízo e com entonações melódicas) é estendido, e esse nada se refere ao rio: “[n]ão há, ao princípio, nada. Nada. O rio liso, dourado, sem uma só ruga, e detrás, baixa, empoeirada, em pleno sol, seu cânion caindo suave, um pouco consumido pela água, a ilha” (SAER, 2000b, p. 5, tradução nossa).²² A lhanura é, também, espaço do romance, a personagem se emerge nessas paisagens de vasta extensão e quase nenhum acidente: “[...] [a] contemplação da lhanura é comparável com os estados de estranhamento em que o desdobramento dos gestos e a consciência exacerbada dos sentidos apontam a uma espécie de loucura, de ruptura com a observação” (PREMAT, 2002, p. 178, tradução nossa).²³ No trecho a seguir tem-se um exemplo dessa relação com a lhanura em *Nadie nada nunca*:

[o] deslocamento é tão uniforme que o carro preto parece imóvel sobre uma cinta sem fim, que estivesse correndo no sentido contrário. Nas duas lhanuras que se estendem às costas do caminho as palhas secas, brancas, de altura regular, acentuam, a causa de sua monotonia, a impressão de imobilidade (SAER, 2000b, p. 81, tradução nossa).²⁴

²⁰ “[...] [a]unque en menor grado, la estructura narrativa de *Nadie nada nunca* reúne la dispersión de *Cicatrices* y los retornos de lo mismo de *El limonero real*” (PREMAT, 2002, p. 232).

²¹ “[...] [n]o hay, al principio, nada. Nada” (SAER, 2000b, p. 5).

²² “[n]o hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla” (SAER, 2000b, p. 5).

²³ “[...] [l]a contemplación de la llanura es comparable con los estados de extrañamiento en donde el desdoblamiento de los gestos, la conciencia exacerbada de los sentidos, apuntan a una especie de locura, de ruptura con la observación” (PREMAT, 2002, p. 178).

²⁴ [e]l desplazamiento es tan uniforme que el coche negro parece inmóvil sobre una cinta sin fin que estuviese corriendo en sentido contrario. En las dos llanuras que se extienden a los costados del camino los pajonales resecos, grisáceos, de altura regular, acentúan, a causa de su monotonía, la impresión de inmovilidad (SAER, 2000b, p. 81).

La ocasión (1987) é outro romance que discute abertamente o realismo saeriano, por meio da relação conturbada do protagonista, Bianco, com o mundo:

[...] no poder de transmissão telepática, de deslocamento de objetos, de distorção da matéria, de representação do oculto (os desenhos, por exemplo), por parte de Bianco, pode se ver uma figura do escritor que, graças à ilusão referencial, é capaz de construir outro mundo, que evoca e tão verossímil como o real (na medida em que o rechaço da matéria seria, em termos literários, uma negação do referente, do sentido, da história) (PREMAT, 2002, p. 269, tradução nossa).²⁵

É um dos temas recorrentes em Saer a possibilidade de se narrar a percepção do mundo ou o esgotamento da experiência. Da mesma forma que o mundo apresenta um invisível escondido nas dobras do visível, a narração está sempre aquém de revelar completamente as coisas. Percebe-se o primoroso trabalho descritivo de Saer ou como as coisas são detalhadamente acompanhadas pelos olhos do observador, em suas obras. O excesso descritivo também denigre a imagem; é uma fórmula que Saer utiliza para pôr a descoberto a impossibilidade de se revelar todos os lados das coisas. O tempo promove o movimento de transformação das coisas, contribuindo para que não haja o congelamento da experiência em uma mesma imagem.

Os supostos dons de Bianco – descritos na citação anterior – é que dão o tom para a história de *La ocasión*, já que: “[...] [o] conflito que ordenará o romance [...] será a dúvida a respeito da possível traição de Gina (mulher que conhece nos pampas argentinos, com quem se casa) com o amigo de Bianco, Garay López (médico argentino e pertencente a uma família de latifundiários)” (MOTA; GÓMEZ, 2011, p. 29). Bianco interpela-se a respeito dessa dúvida e lança mão de seus supostos poderes para decifrar o que, de fato aconteceu, entre sua mulher e seu amigo. É

²⁵ [...] [e]n el poder de transmisión telepática, de desplazamiento de objetos, de distorsión de la materia, de representación de lo oculto (los dibujos por ejemplo), por parte de Bianco, puede verse una figura del escritor que, gracias a la ilusión referencial, es capaz de construir otro mundo, tan evocador y verosímil como el real (en la medida en que el rechazo de la materia sería, en términos literarios, una negación del referente, del sentido, de la historia) (PREMAT, 2002, p. 269).

em meio a muitas dúvidas que a relação com o espaço, principalmente com a lhanura, é sublinhada:

[...] o rebanho chega a sua posição e começa a afastar-se, sempre em linha reta, até o ponto oposto do horizonte, e Bianco consegue ver a ondulação dos lombos escuros que crepitam a causa do suor ou do chuvisco, enquanto o estrondo de seus cascos vai diminuindo, e os cavalos mesmo perdendo nitidez na água silenciosa que vai tornando-se cada vez mais densa, até que o ruído deixa por fim de ser ouvido e unicamente sobra a mancha escura, movente e anônima, e quando por fim se perde para lá do horizonte, desaparecendo completamente, revela a natureza insidiosa de sua aparição fugaz e problemática, de matéria áspera ou de visão, e tão inacessível já para a experiência, que seu desaparecimento definitivo aos manejos caprichosos e inverificáveis da memória, não fará senão diminuir suas pretensões de realidade (SAER, 2003b, p. 31, tradução nossa).²⁶

Essa relação com os limites do visível retraz o problema de decifrar o horizonte do mundo, maneira de pôr em discussão a possibilidade de se reter o dito real. A imagem dos cavalos se movimenta na aproximação e no distanciamento; Bianco percebe uma nitidez que se esfuma, dependendo da distância que o separa dos cavalos. Esse espaço entre a personagem e as coisas é que propicia que algumas certezas sejam postas de lado, na medida em que as coisas se movimentam. Essa relatividade fomenta a negação do dito real – como imagens acabadas – ou assevera que somente em função da experiência é possível defender uma posse do mundo. Esse esquema é discutido, iterativamente, nos romances saerianos; em *Cicatrices* (1969), um dos narradores afirma: “[...] [a] coisa grave me

²⁶ [...] la tropilla llega a su altura y empieza a alejarse, siempre en línea recta, hacia el punto opuesto del horizonte, y Bianco alcanza a ver la ondulación de los lomos oscuros que restallan a causa del sudor o de la llovizna, mientras el estruendo de sus cascos va disminuyendo, y los caballos mismos perdiendo nitidez en el agua silenciosa que va haciéndose cada vez más densa, hasta que el ruido deja por fin de oírse y únicamente queda la mancha oscura, móvil y anónima, y cuando por fin se pierde más allá del horizonte, desapareciendo del todo, revela la naturaleza insidiosa de su aparición fugaz y problemática, de materia rugosa o de visión, y tan inasible ya para la experiencia, que su pasaje definitivo a los manejos caprichosos e inverificables de la memoria, no hará sino disminuir sus pretensiones de realidad (SAER, 2003b, p. 31).

foi posta pela palavra *realismo*. A palavra significa algo: uma atitude que se caracteriza por tomar em conta a realidade. Disto estava seguro. Faltava-me, unicamente, saber o que era a realidade. Ou *como* era pelo menos” (SAER, 2003a, p. 57, tradução nossa).²⁷ Essa personagem é Sergio Escalante, advogado, que, vez por outra, se projeta como escritor. Essa irrealidade das coisas fascina Saer e sua escrita está no enalço do evanescente mundo, como se vê neste trecho de *La ocasión*:

[...] – é, no entanto, mais terrível que em Buenos Aires, disse Garay López, mais terrível que tudo o que o senhor possa imaginar. Nesses dias de janeiro um se sente mais abandonado, mais perdido, mais irreal; se nos dias temperados já a vida parece irracional e vazia, nos meses de verão a condição dos homens e das coisas se fragiliza e tudo tende, ligeiramente febril e exausto, à aniquilação (SAER, 2003b, p. 78, tradução nossa).²⁸

A irrealidade do mundo sempre retorna à discussão, comprovando como Saer privilegia o momento de experiência das personagens. O potencial é descrever o ativo vidente-visível, demonstrando como esses dois termos estão imbricados. A condição de irrealidade descrita, na citação anterior, refere-se, potencialmente, à impossibilidade de se extrair o sentido da experiência. É como se a relação fosse sucumbida ao se descobrir a impossibilidade de se alcançá-lo. O sentido que sempre se ausenta é, ainda, minorado quando o próprio mundo oferece resistência; Bianco, em outro episódio, destaca como a irrealidade pode se desvelar nessa relação com o mundo: “[...] [a]ntes de fazer o menor gesto, a velha lança uma baforada de fumaça, com o cachimbo preso entre os dentes, e a nuvenzinha branca se perde no ar cinza, não como se dispersasse nele,

²⁷ “[...] [l]a cosa grave se me planteaba con la palabra *realismo*. La palabra significaba algo: una actitud que se caracteriza por tomar en cuenta a la realidad. De eso estaba seguro. Me faltaba, únicamente, saber qué era la realidad. O *cómo* era, por lo menos” (SAER, 2003a, p. 57).

²⁸ “[...] – es todavía más terrible que en Buenos Aires, dice Garay López, más terrible que todo lo que usted pueda imaginar, en esos días de enero uno se siente más abandonado, más perdido, más irreal; si en los días templados ya la vida parece irrazonable y vacía, en los meses de verano la condición de los hombres y de las cosas se fragiliza y todo tiende, ligeramente febril y exausto, a la aniquilación (SAER, 2003b, p. 78).

mas como se o ar fosse uma substância porosa que a houvesse absorvido imediatamente” (SAER, 2003b, p. 205, tradução nossa).²⁹

Outro romance histórico³⁰ de Saer que, também, privilegia essa inserção da personagem na lhanura é *Las nubes* (1997). Pode-se afirmar que esse é o romance que mais descreve esse espaço; a história pode ser resumida no movimento de travessia desse lugar árido, da lhanura: “[...] [o] Dr. Real narra, depois de trinta anos, os sucessos e percalços de uma viagem que fizera, em 1804, atravessando o deserto argentino, por cem léguas, com a missão de levar alguns doentes até a casa de saúde Las três Acacias” (MOTA, 2012, p. 87). Essa tentativa de dominar esse espaço é sucumbida pelos muitos percalços que sobrevêm à personagem-narradora, advindos do próprio espaço e devido à singularidade da enfermidade dos doentes³¹ que conduzia:

[e]m *Las nubes*, uma narração extremamente precisa, lógica, referencial e detalhada, assistimos a uma identificação constante entre a principal linha argumental (a viagem da Zona a Buenos Aires) e o relato em si; sobre ambos pesa a demência: a das

²⁹ “[...] [a]ntes de hacer el menor gesto, la vieja lanza una bocanada de humo, con la pipa aferrada entre los dientes, y la nubecita grisácea se pierde en el aire gris, no como si se dispersara en él, sino como si el aire fuese una sustancia porosa que la hubiese absorbido inmediatamente” (SAER, 2003b, p. 205).

³⁰ “No assim chamado ‘ciclo de novelas históricas’ de Saer, se acostuma agrupar as novelas *El entonado* (1983/2002), *La ocasión* (1987/1988) e *Las nubes* (1997/2000); três textos que evocam momentos de fundação na história argentina, como o descobrimento e a conquista, a Revolução de Maio, a imigração europeia e o começo do alambrado na década de 1870” (LOGIE, 2013, p. 34, tradução nossa). No original: “En el así llamado ‘ciclo de las novelas históricas’ de Saer, se suelen agrupar las novelas *El entonado* (1983/2002), *La ocasión* (1987/1988) y *Las nubes* (1997/2000); tres textos que evocan momentos fundacionales en la historia argentina, como el descubrimiento y la conquista, la Revolución de Mayo, la inmigración europea y el comienzo del alambrado en la década de 1870” (LOGIE, 2013, p. 34).

³¹ A caravana conduzia alguns enfermos, os chamados loucos, e uma das discussões de *Las nubes* é que “[...] Saer deixa entrever que a ideia de ‘normalidade’ não é mais que um epifenômeno do delírio, e questiona uma vez mais a frágil consistência do que chamamos ‘o real’” (LOGIE, 2013, p. 25, tradução nossa). No original: “[...] Saer deja entrever que la idea de la ‘normalidad’ no es más que un epifenómeno del delirio, y cuestiona una vez más la frágil consistencia de lo que llamamos ‘lo real’” (LOGIE, 2013, p. 25).

personagens, a da natureza arcaica, a do doutor Real que descobre os limites da razão (PREMAT, 2002, p. 241, tradução nossa).³²

A prevalência da descrição do espaço é proposta do romance: o narrador de segundo nível, doutor Real, busca apresentar os fatos por meio de nitidez perfeita. O próprio nome do médico não é fortuito, apresenta o projeto saeriano de discutir o realismo, de polemizar esse conceito. Em *Las nubes*, a relação dessa personagem-narradora com o espaço é marcada por intensa vontade de ultrapassar os limites daquilo que é percebido pelos sentidos. O narrador se propõe a percorrer o real e a descrevê-lo, mas a impossibilidade de sua total apreensão produz um mecanismo que lança o relato a um passado, ou faz com que o descritivo se transforme em narração de um acontecimento. Essa postura descritiva pode, também, esbarrar-se na monotonia do espaço, como no trecho abaixo:

[...] [e]ssa monotonia adormece. As coisas que, fora do avançar do ginete, podem ocorrer às vezes por ser próprias do lugar, terminam adaptando-se a essa ilusão de repetição, e se a primeira vez que sucedem atraem o olhar e ainda a curiosidade do viajero, ao fim de certo tempo já se tornam mais que familiares e flutuam fantasmáticas, mais além da experiência, e, por momentos, inclusive mais além do conhecer (SAER, 2000a, p.79, tradução nossa).³³

O narrador de *Las nubes*, doutor Real, discute a possibilidade de apreensão do vivido, colocando-se como voz que intenta suplantar o horizonte dos sentidos. Esse esmero na descrição das coisas produz uma sensação de presença ou aproxima o leitor desse espaço narrativo

³² [e]n *Las nubes*, una narración extremadamente precisa, lógica, referencial y detallada, asistimos a una identificación constante entre la principal línea argumental (el viaje de la Zona a Buenos Aires) y el relato en sí; sobre ambos pesa la demencia: la de los personajes, la de la naturaleza arcaica, la del doctor Real que descubre los límites de la razón (PREMAT, 2002, p. 241).

³³ [...] [e]sa monotonía adormece. Las cosas que, fuera del avanzar del jinete, pueden ocurrir a menudo por ser propias del lugar, terminan adaptándose a esa ilusión de repetición, y si la primera vez que suceden atraen la mirada y aun la curiosidad del viajero, al cabo de cierto tiempo ya se han vuelto más que familiares y flotan, fantasmáticas, más allá de la experiencia, y, por momentos, incluso más allá del conocer (SAER, 2000a, p.79).

muito em função do entrelaçamento de sensações que eclodem do texto, do recurso de sinestesia, como se vê no excerto abaixo:

[a]ntes de deitar-me, para livrar-me dos efeitos da aguardente que, por cortesia, houvesse sido impensável recusar, saí para refrescar-me um pouco no ar da noite. Havia uma lua redonda e clara que, branqueando a lhanura, criava uma ilusão perfeita de continuidade entre o céu e a terra; a luz abundante e pálida produzia uma penumbra ao mesmo tempo grisalha e brilhante e as poucas coisas que, postas em seu lugar por mãos humanas – uma árvore, uma cisterna, os troncos horizontais, irregulares e paralelos do curral –, interferiam no espaço vazio pareciam requisitar nessa ilusão de continuidade uma consistência diferente da habitual (...). De nítidos que podiam apresentar-se à luz do dia, bem perfilados e constantes no ar transparente, seus contornos se tornavam instáveis e porosos, agitados por um formigamento branco que parecia pôr em evidência a força irresistível que induzia a matéria a dispersar-se para ir-se mesclar, reduzida a sua mínima expressão, com esse fluxo impalpável e grisalho no qual se confundia a terra e o céu (SAER, 2000a, p. 34, tradução nossa).³⁴

Las nubes como *El limonero real* apresentam, de forma mais contundente, a proposta de se discutir o realismo; o segundo, no próprio nome do romance, e, o primeiro, quando o narrador se apresenta como um quase agente do realismo, com a proposta de fidelidade total naquilo que relata. O contraditório é que o doutor Real narra acontecimentos vividos, trinta anos atrás, e uma experiência de um grupo de pessoas.

³⁴ [a]ntes de acostarme, para desembarazarme de los efectos del aguardiente que, por cortesia, hubiese sido impensable rechazar, salí a refrescarme un poco en el aire de la noche. Había una luna redonda y clara que, blanqueando la llanura, creaba una ilusión perfecta de continuidad entre el cielo y la tierra; la luz abundante y pálida producía una penumbra al mismo tiempo grisácea y brillante y las pocas cosas que, puestas en su lugar por manos humanas – un árbol, un aljibe, los troncos horizontales, irregulares y paralelos del corral –, interferían el espacio vacío parecían cobrar en esa ilusión de continuidad una consistencia diferente de la habitual (...). De nítidos que podían presentarse a la luz del día, bien perfilados y constantes en el aire transparente, sus contornos se volvían inestables y porosos, agitados por un hormigueo blancuzco que parecía poner en evidencia la fuerza irresistible que inducía a la materia a dispersarse para irse a mezclar, reducida a su más mínima expresión, con ese flujo impalpable y grisáceo en el que se confundían la tierra y el cielo (SAER, 2000a, p. 34).

É o retorno da discussão a respeito da possibilidade de se narrar a experiência, os fatos passados. Nos dois romances – que se esmeram em discutir o realismo –, observa-se abertura maior para a relação com o espaço vivido. Em *Las nubes*, o espaço da lhanura é privilegiado pelo fato de a caravana do doutor Real ter por objetivo central a travessia desse lugar. As minúcias descritivas revelam a relação vidente-visível ou os caminhos da percepção, as vertentes da relação com o espaço; como afirma Collot: “[...] [p]orque a paisagem não é um lugar comum, mas um lugar de trocas onde se encontram e se confrontam diferentes pontos de vista” (COLLOT, 2005, p. 441, tradução nossa).³⁵ A estratégia saeriana é revelar esses caminhos do olhar, condicionada pela decifração da linguagem, pelo dizer do texto. A espacialidade dos sentidos provoca uma relação mais pujante entre o corpo e o sensível. Merleau-Ponty sintetiza essa ideia nestes termos:

[a]quele que sente e o sensível não estão um diante do outro como dois termos exteriores, e a sensação não é uma invasão do sensível naquele que sente. É meu olhar que subtende a cor, é o movimento de minha mão que subtende a forma do objeto, ou antes meu olhar acopla-se à cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro. Sem a exploração de meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize a ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 288).

Dois ruídos se expandem na percepção saeriana: quando da visão das coisas – dada a infinidade de nuances – e quando da expressão dessa experiência. As descrições saerianas encenam esses obstáculos por meio da prodigalidade dos caminhos do olhar. É como se a verdade da experiência estivesse nos múltiplos caminhos encenados, como uma força que sustenta a própria relação do homem com o mundo. O espaço saeriano apresenta-se nessa persistência de explorar a experiência em suas minúcias, de mostrar os nós que prendem o vidente e o visível. A lhanura é um espaço privilegiado, porque apresenta uma solitude, um lugar escampado que, assim, sublinha a própria relação de interdependência entre o vidente e o visível. Esses lugares vazios, pouco povoados, dão

³⁵ “[...] [c]ar le paysage n’est pas un lieu commun, mais un lieu d’échange où se rencontrent et se confrontent différents points de vue”.

margem para que a proposta de relação se emancipe sobre a própria descrição dos elementos da experiência. Espaço quase vazio de elementos e sinuosidades, mas que, justamente por isso, retém o espectador estreitamente a si. A relação ultrapassa a exploração dos elementos e se perfaz pelo afã de alcançar um sentido que se esconde além das coisas.

Referências

- ARCE, R. El ciclo de novelas sobre el tiempo: Saer y Robbe-Grillet. In: LOGIE, I. (Org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p. 89-106.
- BARBARAS, R. *De l'être du phénomène: sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 1991.
- CLAESSON, C. La estela del traslado: lugar y recuerdo en *La Mayor*. In: LOGIE, I. (Org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p.107-122.
- COLLOT, M. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.
- KELLY, S. Seeing Things in Merleau-Ponty. In: CARMAN, T.; HANSEN, M. B. N. (Ed.). *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 74-110. Doi: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521809894.004>
- LOGIE, I. Introducción y presentación del volume. In: _____ (Org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p. 11-38.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- MOTA, R. A. Pampas argentinos: a percepção da monotonia. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, n. 6, p. 85-94, jul./dez. 2012.

MOTA, R. A.; GÓMEZ, G. I. R. *A voz poética dos protagonistas: a (re) construção do real em La Ocasión de Juan José Saer e em Dom Casmurro de Machado de Assis*. 2011. 133 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

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

SAER, J. J. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003a.

SAER, J. J. *El entenado*. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2002a.

SAER, J. J. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002b.

SAER, J. J. *La ocasión*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003b.

SAER, J. J. *Las nubes*. 4. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2000a.

SAER, J. J. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina SAIC/Seix Barral, 2000b.

SARLO, B. La política, la devastación. In: LOGIE, I. (Org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p. 153-167.

Recebido em: 30 de abril de 2017.

Aprovado em: 20 de outubro de 2017.