

La trampa pantanosa –
as crônicas de Conquista na ficção e no ensaio de Juan José Saer
The swampy trap –
the chronicles of Conquest in the Juan José Saer’s fiction and essay

Cristiane Checchia¹

Resumo

No presente artigo, proponho explorar a zona de fronteira entre história, ensaio e ficção na obra do escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), enfocando a forma como sua escrita é mobilizada pela leitura das crônicas de Conquista. A análise dedica-se principalmente ao ensaio *El río sin orillas* (publicado originalmente em 1991) e ao conto “Paramnésia” (de 1967), atentando para a matéria comum entre o registro ensaístico e a prosa ficcional do autor, mas sublinhado também a linha tênue que os diferencia. Tal leitura permitirá, por um lado, compreender questões específicas do projeto literário de Saer, mas também, e por outro lado, possibilitará uma reflexão mais ampla acerca das imagens da Conquista da América e da dimensão narrativa da investigação sobre o passado, realizada diferentemente no campo da Literatura e da História.

Palavras-chave: ensaio literário; literatura argentina contemporânea; crônicas de Conquista, Juan José Saer.

Abstract

In this article, I propose to explore the frontier zone between history, essay and fiction in the work of the Argentinian writer Juan José Saer (1937-2005), focusing on how his writing is mobilized by the reading of the chronicles of Conquest. The analysis is mainly dedicated to the literary essay *El río sin orillas* (originally published in 1991) and the short story "Paramnesia" (1967), focusing on the matter shared between the author’s essayistic registry and his prose fiction, but also highlighting the thin line that differentiates them. Such a reading will allow, on the one hand, to understand specific issues on Saer’s literary project, but also, on the other hand, will allow for a wider discussion about the images of the Conquest of America and the narrative dimension of the investigation about the past, performed differently in the field of Literature and History.

Keywords: literary essay; contemporary Argentinian literature; chronicles of the Conquest, Juan José Saer.

Artigo recebido em: 31/08/2014

Artigo aprovado para publicação em: 19/11/2014

¹ Cristiane Checchia - Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Graduada e Mestre em História pela mesma instituição. Professora do curso *Letras - Artes e Mediação Cultural* da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: cristiane.checchia@unila.edu.br, crishecchia@gmail.com.



A leitura das crônicas de Conquista oferece um vasto repertório de temas, imagens e indagações que alimentam um tópico já clássico do ensaísmo e da literatura na América Latina. Colocando em evidência o estranhamento inaugural das culturas que se ignoravam reciprocamente e o espanto com a natureza desmesurada da terra desconhecida, as crônicas traçaram os primeiros contornos dos relatos sobre o continente. Retomados em diferentes contextos, os mitos fundacionais e as paisagens imaginárias desses relatos alimentaram uma série de reflexões (sobre a cultura, sobre a política, sobre a condição singular do escritor latino-americano, sobre os quinhentos anos de relações entre o Velho e o Novo Mundo, por exemplo) presentes em ensaios de inúmeros autores.

O escritor argentino Juan José Saer (1937-2005) participou dessa imensa rede intertextual, recorrendo às crônicas como vigoroso mote de sua escrita, tanto em suas narrativas ficcionais como em seu ensaio *El río sin orillas* (2003). Proponho neste artigo analisar de que maneira o autor desestabiliza o lugar de leitura das crônicas, problematizando-as em sua condição de “textos fundacionais” e fazendo delas emergir questões nucleares da “investigação antropológica” que orienta seu projeto literário. Nesse sentido, aproximarei a leitura do ensaio *El río sin orillas* à escrita ficcional do autor a partir da análise de duas questões. Primeiramente, busco sublinhar o pronunciado gesto anacrônico compartilhado pelo ensaísta e pelo escritor de ficção, como um dos núcleos mobilizadores da poética de Saer. Em segundo lugar, apresento a ideia de que em todo o conjunto de textos saerianos que tratam da Conquista tem-se não apenas um relato de criação da cartografia imaginária de suas ficções, mas também a origem mítica da língua que a constitui, fruto de um exílio do real vivenciado por indígenas e espanhóis nos relatos do autor.

Apesar dessa matéria comum que parece reunir ensaio e ficção, a análise das crônicas de Conquista em *El río sin orillas* permite também explorar a linha tênue, flexível mas liminar que diferencia a escrita do ensaio. Em meio ao relato da Conquista realizado pelo autor, abre-se um lugar de leitura singular que reafirma a singularidade de *El río sin orillas* no conjunto da obra de Saer. A aproximação e o contraponto entre o ensaio e a ficção serão estabelecidos sobretudo a partir de uma leitura do conto “Paramnesia”, mas também recorrendo mais pontualmente a outros



textos do autor.

Ainda que primordialmente literária, a leitura que proponho neste artigo pode inspirar algumas reflexões acerca da dimensão narrativa das investigações sobre o passado, realizadas diferentemente e com distintos propósitos no campo da Literatura e da História.

A leitura das crônicas e a fertilidade do anacronismo em *El río sin orillas*

Em *El río sin orillas*, publicado originalmente em 1991, Juan José Saer indaga sobre a história, a literatura e o imaginário cultural da sociedade argentina a partir de sua relação com a imensa bacia do Rio da Prata. Trata-se, segundo o autor, de um “tratado imaginário”, um híbrido sem gênero definido. Apesar dessa recusa em circunscrever um gênero ao livro, há um diálogo evidente de *El río sin orillas* com a pródiga tradição latino-americana dos ensaios de interpretação, que desde o século XIX configuraram-se como meio privilegiado para investigar o tema da formação das nações e das identidades culturais no continente.

Deve-se salientar, contudo, que *El río sin orillas*, apresenta o desafio de ser um relato sobre a nação e sobre uma história argentina em um momento em que os conceitos de nação e de identidade se tornam extremamente problemáticos (ACHUGAR, 2006). Saer enfrenta esse desafio assumindo no ensaio a enunciação do escritor de ficção: é dessa perspectiva que a subjetividade inerente à escrita ensaística apresenta-se no texto para contar uma história do Rio da Prata. Isso quer dizer que a forma com que o autor desenvolve a verve polêmica do ensaio de interpretação se dará por meio de um lugar de leitura/*escrita* que transgride frequentemente o tecido argumentativo do texto. Se é próprio do registro ensaístico transitar entre zonas de opacidade e transparência da linguagem, em *El río sin orillas* Saer explora essa ambiguidade até o limite.² É desafiado como narrador a quem interessa ler a tradição e escrever seu ensaio da formação da sociedade e da cultura argentina.

² Segundo Ana Cecilia Olmos (2003, p. 209-222 e p. 231), a noção de *escrita* (*écriture*) desenvolvida por Barthes (2004b) na passagem do estruturalismo ao pós-estruturalismo francês é fundamental para explicitar uma nova consciência entre diversos autores/críticos argentinos contemporâneos, como Juan José Saer, que desenvolvem seus projetos estéticos transitando em uma zona de fronteira, borrando os limites entre a experiência da leitura, a prática da crítica e a escrita de ficção. Desse exercício inseparável de leitura/*escrita*/crítica emerge a busca por uma relação nova com a linguagem que traz em seu bojo a crítica às formas institucionalizadas da literatura.



Nesse sentido, pode-se aproximar a metáfora do título (río sin orillas) à própria escrita do ensaio, sem limites, cujo fluir ultrapassaria as barreiras normativas que se costuma atribuir à não ficção para flertar com as terras férteis da poesia e da narrativa às suas margens.

Apropriando-me da tipologia sugerida por Walter Mignolo (1984), que procura diferenciar constelações distintas de escritos ensaísticos conforme o universo de problemas que abordam e a forma que apresentam, *El río sin orillas* poderia ser identificado como um *ensaio literário*. Mignolo adverte que muitos dos ensaios assim considerados o são talvez pelo fato de seus autores não serem sociólogos ou filósofos e sim escritores de literatura, o que evidencia a influência desse dado sobre o público receptor. Ainda assim, é possível identificar nos ensaios literários marcos discursivos que os aproximam simultaneamente do ensaio – a predominância da prosa expositivo-argumentativa sobre a descritivo-narrativa, por exemplo – e da literatura,

sea porque el tema de la reflexión es el saber literario mismo [...], sea porque en la textura de estas obras encontramos algunas de las características que se manifiestan tanto en su prosa narrativa descriptiva como en sus poemas. (MIGNOLO, 1984, p. 52)

Na mesma linha, Alberto Giordano (2005, p. 225) afirma que a literariedade de um ensaio literário dependeria menos do tema do que de colocar-se em ato “una legalidad propia de la literatura, de un modo de conocer literario”.

Proponho que examinemos agora como essa textura e esse modo de conhecer literários se manifestam em *El río sin orillas*, mais especificamente no capítulo “Verano”, no qual o ensaísta narra todo o processo de formação da região conhecida como platina: a forma como essa imensa planície, aparentemente esquiva a qualquer forma de vida, passou a ser ocupada primeiramente por vacas e cavalos, ali deixados após as primeiras tentativas frustradas de ocupação, depois pelos índios e, em seguida, pelos gaúchos, pela oligarquia do gado e, enfim, pelas populações imigrantes. Como já anunciado acima, de todo esse longo percurso de mais de três séculos, a análise irá destacar a leitura que faz o ensaísta do período inicial da Conquista, que ocupa a primeira metade do capítulo “Verano”.

O tema da Conquista na literatura de Saer está presente já entre as primeiras publicações do autor. No romance *La vuelta completa*, de 1966, lemos a larga reflexão



do personagem Horacio Barco a esse respeito:

La literatura, hecha casi siempre por conquistadores, no por conquistados y oprimidos, se ha empeñado en mostrarnos a sus víctimas como criaturas extrahumanas; así, creemos que entre los primates y los africanos, o los camellos y los beduinos, o los perros y los calchaquíes no hay ninguna diferencia y que el hecho de no descender en cuanto civilización y cultura del tronco greco-latino vuelve a los hombres feroces y bestiales (SAER, 1966, p. 211-212).

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

Podemos nos remeter aos contos “Paramnesia”, de 1967 (2006, p. 229-242) e “El intérprete”, de 1976 (2006, p. 177-179), ao poema “La historia de Cristobal Colón”, de 1982 (2000a) e ao romance *El entenado*, de 1983 (2004a). Levando em consideração as datas de publicação desses textos e a diversidade dos gêneros abarcados, fica evidente que a leitura das crônicas é realizada pelo autor em diversos momentos ao longo de sua vasta obra, não apenas como fonte de temas e imagens legados pela tradição, mas, também por isso, como material que mobiliza uma reflexão profunda sobre a linguagem e o mundo.³ Em *El río sin orillas*, o ensaísta compartilha com o narrador de ficção desse impulso à experimentação promovido pela leitura das crônicas de Conquista.

No diálogo que estabelece com a ensaística hispano-americana, a imagem inédita da Conquista da América que Saer busca construir será ancorada fundamentalmente em três pilares. Há, em primeiro lugar, a projeção do imenso espaço vazio constituído pela geografia pampeana. Distante da imagem

³ María Bermúdez Martínez (2011, p. 589) fez interessante mapeamento da presença explícita ou implícita das crônicas na obra de Saer, dentre as quais destaca Hans Staden, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Bernal Díaz de Castillo, além da crônica de Ulrico Schmidel. Podemos agregar ainda o diário de Cristóvão Colombo. Além das crônicas, pode-se citar o tópico do bom selvagem via Montaigne, Daniel Defoe e outros e o relato etnográfico de Levy-Strauss.



resplandecente de Anáhuak, da profusão dos metais nas serras peruanas e da natureza pródiga das ilhas caribenhas ou da costa brasileira, o cenário da conquista do Rio da Prata descrito no ensaio de Saer é a sobreposição de dois imensos desertos, o de água e o de terra. A afirmação inicial é contundente: “La arqueología – toda ciencia es arqueología – es, hasta hoy día, inapelable: hasta la llegada de los españoles en la costa sur del río, donde está ahora Buenos Aires, no había nadie” (2003, p. 41). Além da ausência de populações sedentarizadas, a região carecia de qualquer riqueza aparente, e a paisagem não oferecia nenhum atrativo estético em particular. Mas essa imagem do vazio, metáfora ademais tão presente na literatura e no ensaísmo argentinos, converte-se também no “antes do verbo” de onde deve nascer o relato – um ‘zero’ mítico transformado em postulado de uma cronologia que se estenderá em progressão e que permanecerá inscrito nas transformações que sofrerá a região e na história que percorrerá o ensaísta. Inevitável lembrar ainda do início seco e cortante do romance *Nadie nada nunca*: “No hay, al principio, nada. Nada.” (SAER, 2004c, p. 11). Evidencia-se assim, de início, o caráter metalinguístico que se desdobrará no texto: o lento e longo processo de conquista e ocupação da região platina desenrola-se na mesma medida em que a letra se estende sobre o branco da página.⁴

Um segundo elemento importante, que se sobrepõe a esse vazio inicial, é o tom irônico assumido pelo ensaísta, a partir do qual irá contrapor-se às cenas canônicas imortalizadas pelas crônicas (os feitos de Cortéz e Pizarro; o final trágico dos grandes imperadores indígenas; a ambiguidade singular de Malinche): “al sur de esa suntuosidad teatral, todo era más indigente y más anónimo” (SAER, 2003, p. 52). A cena inaugural da conquista do Rio da Prata é a morte quase acidental de Juan Díaz de Solís por tribos anônimas, seguida de um churrasco bastante banal, na livre interpretação do ensaísta, já que os navegantes desventurados dessa primeira expedição não receberam nem as honras que normalmente eram destinadas a inimigos reconhecidos. Do mesmo modo, o que se chama de primeira fundação de Buenos Aires, documentada pela crônica do bávaro Ulrico Schmidel (1986)⁵, não foi mais que

⁴ Trata-se de certo paradoxo, pois a própria ideia do vazio, no caso argentino, é um vazio já repleto das palavras que o nomearam reiteradamente. Saer debate-se portanto, não exatamente com o vazio, mas com as palavras que o preenchem.

⁵ O ensaísta faz questão de lembrar que a crônica de Schmidel foi escrita em alemão, às margens do Danúbio, cerca de trinta anos após os acontecimentos narrados (p. 66). Acrescenta assim novas possibilidades de desvio entre as palavras e o passado narrado, que se somam aos desvios promovidos pelo



a reunião de um punhado de casas de pau-a-pique, pois sequer pedras havia no local para as construções. Os primeiros habitantes acabaram seus dias morrendo de fome, após devorar cavalos, couro e a si mesmos, invertendo o paradigma clássico da antropofagia ritual indígena. A partir dessas diferenças, Saer (2003, p. 52) esvazia a grandiloquência épica dos relatos do norte: “En cierto sentido, podemos decir que el Río de la Plata entra en la historia por la puerta de servicio”.

Como terceiro pilar da interpretação da Conquista elaborada em *El río sin orillas*, pode-se apontar a ideia de que, na região do Prata, todo o longo e lento processo de ocupação se deu sempre por quem “estava de passo”.⁶ Mesmo antes da chegada dos primeiros europeus, os grupos indígenas que circundavam nas imediações, ao norte e ao sul, eram basicamente nômades e seminômades que viviam da caça e que evitavam como podiam as imediações da *llanura*. De certo modo, há aqui a projeção da Argentina futura, da imigração, sobre esse período inicial de ocupação, mas esse “estar de passo” esvazia a ideia mesma de um “ato de vontade” implícito na ideia de Conquista e dá margem a entendê-la, no Rio da Prata, como uma fatalidade: um pântano de dissabores em que se viram enredados os primeiros colonizadores.

Essa imagem da Conquista, constituída pela pobreza cênica, anônima e inglória, sobre um espaço vazio onde durante muito tempo ninguém pretendia estabelecer-se, ainda que circunscrita geográfica e tematicamente (o Rio da Prata; o século XVI), promove um abalo mais amplo sobre as imagens de América Latina cristalizadas por parte da literatura que se difundiu sob o rótulo editorial “latino-americana”: à desmesura da natureza e à história como materialização do impossível, Saer contrapõe a neutralidade e o tédio “do lugar mais inóspito do mundo”. Nesse sentido, o autor liberta as crônicas de sua sobreinterpretação pela estética mais consagrada do realismo-mágico, abrindo-as a novas perguntas e possibilidades de leitura.

A força dessa imagem nova da Conquista será testada não tanto pela consistência de um tecido de argumentos, ainda que os haja, mas por um *narrar* que

próprio ensaísta no presente.

⁶ Parecem ecoar aqui as palavras de Martínez Estrada (1996, p. 42): “El hombre nada tiene que ver con la llanura en cuanto deja de andar; no tiene programa estando quieto, y la llanura es la marcha. Vino a poblarnos un pueblo de llanura, andariego; de caballeros, de peregrinos, de mendigos; venían solos y de paso. En ningún lugar dejaron huellas de su voluntad de quedarse”.



transborda da leitura das crônicas. Parafraseando Barthes (2004a, p. 350), é possível dizer que em *El río sin orillas* o autor transita entre as questões características do ensaio e as do romance. À pergunta “o que isso quer dizer”, o autor sobrepõe a questão “isso que enuncio pode ser seguido de quê?” ou “o que é possível contar com isso?”. É o teor interpretativo do ensaio levado pelo impulso digressivo do relato, pelo desejo de sobrepor linguagens, de multiplicar os sentidos. O ensaísta apoia-se em certos procedimentos que se reconhecem também na escrita híbrida de seus textos de ficção, vacilando entre certa imposição para o prosseguimento narrativo do texto e um vagar metarreflexivo, tensionados ambos pelo magnetismo da palavra poética.

Assim, ao iniciar o relato da expedição de Juan Díaz de Solís, que em 1516 descobriu por engano o Rio da Prata, diz Saer (2003, p. 43):

Lo que esos navegantes querían alcanzar eran las islas Molucas, y, como se dice, *de paso* descubrieron el río, sin saber hasta qué punto, internándose en esas aguas barrosas, entraban al mismo tiempo en las comarcas del desastre.

O ensaísta compartilha com o leitor um saber ignorado pelos protagonistas da cena, navegantes da primeira expedição ao Rio da Prata, convertidos assim em verdadeiros personagens trágicos. Mesmo o leitor que conhece os fatos narrados ficará no aguardo de um desenlace, à expectativa criada pelo anúncio do desastre. A criação do suspense é evidente e tende a empurrar a leitura para frente.

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

Aunque de verdad avanzaban en el espacio, iban también retrocediendo en otro plano, en la dimensión insospechada del propio ser que, sin los límites frágiles que mantiene una sociabilidad convencional, vacila en el borde sin fondo de la regresión que desmantela, una a una, las capas de una supuesta esencia humana. En la geografía desmesurada de América los esperan aspectos semienterrados y semiolvidados de sí mismos. (SAER, 2003, p. 44)

A exploração do Novo Mundo, assim, não apenas se despe do caráter triunfante do conquistador renascentista, mas converte-se ainda no relato de um



desencontro assustador entre a experiência do sujeito e a possibilidade de representá-la: a desolação daquelas terras, a doença, a fome, o abandono e a morte. Não se trata da dificuldade de expressão do desconhecido que se oferecia na forma de um excesso – como em Cortés: “por no saber los nombres no las expreso” –, mas de investigar o estranhamento irremediável enfrentado por esses conquistadores do vazio, despidos subitamente dos instrumentos frágeis de representação/reconhecimento do mundo e de si mesmos. Imagem semelhante já havia sido explorada por Saer em seu poema “La historia de Cristóbal Colón” (2000, p. 128), no qual o navegador genovês converte-se no eu lírico que perscruta em um presente infinito o mar liso e branco, sem rochas, sem algas, sem nenhum vestígio.

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

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

É a partir do desvio metarreflexivo que o ensaísta retoma, como uma sucessão de enganos e desencontros, a narrativa da expedição de Solís, as viagens de Magalhães, Elcano, Sebastián Gaboto e a empresa delirante de Pedro de Mendoza. Sublinho a ideia de que é como narrativa que a interpretação se sustenta, ou seja, há um dispositivo ficcional que em certos momentos se entrelaça à enunciação discursiva para sustentar a interpretação da Conquista proposta pelo ensaísta. Ainda que não institua um pacto ficcional que autorize o leitor a identificar o texto como um romance, por outro lado, como diz Ernst Bloch (*apud* GLAUDES, 2002, p. 17-18), o



ensaio mostra-se permeável à velha paixão pelas histórias e se presta a pensar por elas.

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

O ensaísta sublinha desse modo o caráter de representação do relato e assume ironicamente o fracasso antecipado de narrar a história. Ele é um arqueólogo imprudente, permitindo-se escrever o já acontecido com fragmentos de nada, ilusões: o presente imaterial das palavras recolhidas em lembranças incertas sedimentadas pela tradição. Não se trata de dissolver a realidade do passado em discurso, mas, ao contrário, de sublinhar a opacidade pela qual esse passado inevitavelmente escapa ao presente que o questiona. Ainda que também no campo disciplinar da História seja já lugar-comum dizer que os eventos não sejam nunca acessíveis em si mesmos e sejam sempre articulados pelo historiador e pelas perguntas que orientam sua interpretação, o ficcionista mergulha nessa dificuldade e faz dela sua matéria (KOHAN, 2000). Sobre isso, nada mais eloquente que a declaração de Saer a respeito do grumete que deu origem ao personagem de *El entenado*:

un día leyendo la *Historia argentina* de Busaniche, me topé con las catorce líneas que le dedicaba a Francisco del Puerto, el grumete de la expedición de Solís que los índios retuvieron durante diez años y liberaron cuando una nueva expedición llegó a la región. *La historia me sedujo de inmediato y decidí no leer más nada sobre el caso.* (SAER, 2000b).

Venho aqui salientando o anacronismo praticado pelo autor, que projeta sobre a leitura das crônicas a sua biblioteca, lugar anacrônico por excelência, onde convivem e se interpenetram diferentes textos, tempos e espaço.⁷ Em certa medida,

⁷ Para outras leituras do procedimento anacrônico em Saer, ver os importantes artigos de GRAMUGLIO (2010, p. 826), BASTOS (2010, p. 881-894) e BERMÚDEZ MARTÍNEZ (2005).



esse anacronismo assumido pode ser visto como um procedimento compartilhado pelos diversos ensaios que se debruçaram sobre o tema da conquista. Na medida em que assume ostensivamente o presente de onde toma a palavra (WEINBERG, 2006)⁸, o ensaísta permite-se uma liberdade de leitura cujos riscos dificilmente seriam assumidos pelo especialista/historiador.

Há algo de caricato nessa oposição ensaísta/especialista, já que os historiadores há algum tempo assumem com mais conforto o que há de irremediavelmente anacrônico no ofício, mas, ainda assim, prevalece a regra de ouro segundo a qual o anacronismo é o pecado maior em que pode incorrer: a atitude correta e prudente é buscar a chave que pode explicar os fatos e objetos do passado no passado mesmo. Trata-se, segundo Didi-Huberman (2008), de uma busca de homogeneização de tempos, a ilusão de uma concordância eucrônica. Tomo aqui as contribuições desse pensador sobre as limitações dessa atitude e, por outro lado, sobre a fertilidade do gesto anacrônico. Ainda que suas reflexões se deem a partir do campo do historiador da arte, elas são interessantes para pensar o ensaio.

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

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

Assim, em *El río sin orillas*, além do distanciamento crítico que prevalece no ato de interpretação de textos do passado, há lugar para uma aproximação: ler as

⁸ Para Liliana Weinberg, um dos traços mais característicos do ensaio é sua permanente remissão ao presente da enunciação, ou seja, na escrita do ensaio o ensaísta assinala constantemente o “agora” de seu pensamento, no momento em que se institui como texto. Ainda que seja uma convenção do gênero, o ensaio se nos apresenta assim “como escrito e inscrito no tempo presente”. (2006, p. 20, 28)

crônicas a partir da literatura e da filosofia de outros tempos permite recontar a história de modo inédito e descobrir os indícios de uma misteriosa empatia que cruza os diferentes “agoras”. Não é apenas o passado que sofre assim a investida do gesto anacrônico, mas também o presente passa a ser visto de um certo distanciamento, impregnado com as vozes que se escutam de outros tempos.

Sob esse prisma, o ensaio de Saer está muito próximo dos textos ficcionais do autor, que partem das crônicas como matéria de sua escrita, para perscrutar as sombras de seu próprio tempo. Vale para Saer, portanto, o que disse sobre o anacronismo de *Zama*, de Di Benedetto (2004b, p. 46):

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

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

A genealogia trágica da língua – uma leitura de “Paramnesia”

“Paramnesia”⁹ (2006, p. 229-242) foi publicado em *Unidad de lugar*, de 1967, livro de contos que, segundo alguns críticos, inaugura o segundo ciclo da obra do autor, marcado por um pronunciado gesto de experimentação formal, que seria aprofundado nos romances desse ciclo.

O argumento do conto pode ser resumido em poucas palavras: em um forte recém-destruído por um ataque indígena, às margens de um rio de algum lugar do Novo Mundo, um capitão em delírio percorre o campo repleto de cadáveres e pede ao frei e ao soldado moribundos que lhe falem das cidades espanholas. Embora não seja nunca referida, poder-se-ia ter em vista uma alusão distorcida à pouco documentada destruição do forte de Sanct Spiritu ou a alguma das expedições que instalaram

⁹ O conto pode ser encontrado em versão eletrônica, disponível em sites na internet.

pequenas fortificações rio Paraná acima ou abaixo, durante o lento processo de conquista da região. Mas poderia tratar-se ainda de qualquer outro forte instalado precariamente na América espanhola nesse período. Se, em *El río sin orillas*, as referências geográficas apresentam maior precisão, no conto a localização espacial e temporal é sugerida, mas permanece borrada e acaba por compor, no conjunto da obra posterior do autor, sobretudo com *El entenado*, as origens míticas da zona primordial de suas ficções.

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

Más despacio todavía que en el crepúsculo del día anterior, el humo de la hoguera que acaba de encender ascendía disgregándose con compleja morosidad en el amanecer lento y sin viento, y el capitán olía el humo y el olor del fuego pero no las ráfagas de muerte que llegaban desde el patio cuadrado del real, así como escuchaba el rumor de la leña chisporroteante y no las voces, lamentos y maldiciones de los dos moribundos. Pero el crepúsculo del día anterior ya era un resplandor muerto, nítido y fantástico; su rígida imagen errabundeaba, entrando y saliendo, en la oscuridad de la mente del capitán [...]. (SAER, 2006, p. 229)

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

A distensão temporal será anunciada apenas pela percepção frágil do protagonista, que vê mínimas transformações no ambiente: o alargamento de sua sombra com o surgimento do sol no horizonte; a progressiva putrefação dos cadáveres; a lenta morte do frei. Do ponto de vista de uma concepção de relato que se define pela sucessão e variação de ações, o que se narra é muito pouco.¹⁰ Dizendo com as palavras do autor, também referidas a Di Benedetto, a narrativa está livre da

¹⁰ Noé Jitrik (1987, p. 172) faz esse comentário sobre *El limonero real* e poderíamos reproduzi-lo para boa parte da obra do autor.

prisão dos acontecimentos para poder investir em outro tipo de experiência. Toda a ação (o ataque indígena) parece ter transcorrido antes do ponto em que se inicia o relato, e é sugerida apenas como um evento exterior e inabordável na mente do capitão. Nesse sentido, o conto elude o registro épico das batalhas, característico das crônicas, e desenrola-se no anticlímax da fragorosa derrota, quando os últimos sobreviventes apenas aguardavam a morte.

Tal como os conquistadores de *El río sin orillas*, privados da capacidade de significar sua experiência, o capitão de “Paramnesia” está preso em um obsessivo presente, do qual escapa por frágeis lembranças, que podem esfumaçar-se em seguida, ou por tímidas projeções a um futuro quase imediato:

Uno puede levantarse y caminar hacia allí”, pensaba. “Puede caminar sobre las hojas y hacerlas crujir.” No podía sacarse esa idea de la cabeza. (p. 230)

Ahora me levantaré, saldré del fuerte y caminaré hacia los árboles, pensó. (p. 233)

Ahora estoy yendo otra vez al fuerte”, pensó el capitán, seguido por su sombra. (p. 233-234)

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

A narrativa se produz a partir da descrição dos elementos que compõem esse espaço, tal como evocados na imaginação do capitão ou tal como percebidos pelo seu corpo debilitado: a sensação dos pés afundando na areia; o estalido das folhas ao serem pisadas e a imaginação antecipada desse ruído; o cheiro de carniça e o esquecimento desse cheiro; a sensação de água do rio molhando cada parte do corpo; o tato transmitido pelas gemas dos dedos tocando a aspereza do adobe e o esquecimento desse toque. Trata-se de uma rede perceptiva posta em ato pelas sensações do personagem. O foco narrativo se dá por um narrador em terceira pessoa,

que tem acesso à consciência ou às sensações do personagem, mas em um registro objetivo e, nesse caso, mais distante, sem qualquer aproximação afetiva, ou, de certo modo, compartilhando com o personagem de um rigoroso embotamento afetivo.

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

Recuerdo tenía uno solo, que volvía, y era el recuerdo de no sabía qué; un recuerdo que no tenía la fuerza suficiente como para traer consigo lo que recordaba y que estaba como entreverado y diseminado entre los árboles y la hojarasca del montecito. (SAER, 2006, p. 238)

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

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

Na escrita de Saer, o ato de recordar é evidenciado em sua complexidade como matéria de constante questionamento. Não se trata de pressupostos teóricos colocados em operação, mas sim de múltiplas tentativas de apreender o fenômeno, experimentado de formas muito distintas pelas personagens, que se contrapõem de um a outro relato. Há dois argumentos de *La mayor* que ilustram bem essa exploração do tema. Em “Memoria olfativa”, um professor de filosofia defende seu empirismo afirmando uma espécie de *carpe diem* que orienta seu entendimento sobre a vida: “prefiero un mundo que renace a cada momento, entero, a un pasado muy semejante a



una fábrica abandonada...” (2006, p. 179-80). Desse ponto de vista, o professor estaria muito próximo à presentificação do capitão de “Paramnesia”, ainda que este último a viva de forma trágica. Em “Recuerdos”, o outro argumento de *La mayor*, uma voz que parece ser a voz ensaística vai além do argumento do velho professor, ainda que não se possa dizer que discordem:

Nuestros recuerdos no son, como lo pretenden los empiristas, pura ilusión: pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo por construir nuestra vida como una narración. Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior. (SAER, 2006, p. 201)

Parece ser este justamente o argumento central de “La mayor”, conto que dá título ao livro e é, segundo Premat (2010, p. 120), o mais saeriano dos relatos do autor. Nesse conto, uma voz em primeira pessoa instaura-se, questionando o projeto proustiano de resgate do tempo a partir da emergência casual de lembranças involuntárias. Narrando em um restrito presente cada um de seus gestos, o narrador parece afirmar que o relato só se produz pela insistência de narrar, apesar da instabilidade das relações que o sujeito estabelece com o mundo e com sua própria consciência. Nesse sentido, as frases em estrito presente do narrador de “La mayor” – “Ahora estoy estando en el primer escalón, en la oscuridad, en el frío. Ahora estoy estando en el segundo escalón. En el tercer escalón ahora. Ahora estoy estando en el penúltimo escalón” (2006, p. 127) – fazem ecoar os lapsos de pensamento aderidos ao presente do capitão de “Paramnesia”: “Ahora estoy yendo otra vez al fuerte” (2006, p. 233). Nos dois casos, o registro obsessivo de cada ato parece figurar simultaneamente como busca de uma prova ou de uma refutação ao próprio ato de ser um *eu* em um mundo inapreensível visto sob o prisma de um heraclitianismo absoluto. Essa perspectiva radical é ironizada ou relativizada em outros relatos, de modo que a questão permanece sempre em aberto (DALMARONI e MERBILHAÁ, 1999, p. 332), mas, ainda assim, em Saer, a recordação sempre resiste ao relato, e é essa resistência o que alimenta a narrativa. Há uma oscilação constante entre a busca de libertação das lembranças e o anseio de recuperá-las.

A partir das considerações acima, é possível questionar: o delírio do capitão em “Paramnesia” é fruto de uma distorção ou, ao contrário, de uma lucidez tão



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

Assim, o que aparece no conto como a loucura/lucidez do capitão, ou no ensaio como o salto ao vazio dos conquistadores de *El río sin orillas*, configura-se como uma das grandes questões que atravessam a prosa saeriana, tanto como tema como pelos procedimentos por meio dos quais essa desconfiança radical do que se apresenta como real converte-se em linguagem. Em Saer, não há propriamente descrições do mundo, mas apenas séries sucessivas de estados de mundo sentidos ou percebidos fragmentária e parcialmente por um sujeito (sua consciência e seu corpo, primeiramente). Segundo Dalmaroni e Merbilhaá, a prosa saeriana é assim mobilizada por um questionamento que se faz a partir do mais imediatamente tangível, detendo-se nas formas e texturas mais insignificantes que podem ser apreendidos pelas sensações.

Em se tratando de uma exploração sobre o real que se faz *na* linguagem, tal questionamento torna-se indiscernível analiticamente de uma indagação sobre o dizível acerca do real e sobre o sujeito da linguagem e suas possibilidades de representação (DALMARONI e MERBILHAÁ, 1999, p. 323). Nos personagens de Saer, como no capitão de “Paramnesia”, a própria interioridade subjetiva apresenta-se à consciência do sujeito como algo exterior e distante, objetivada e examinada criticamente em seu fluir incessante, daí também a centralidade do questionamento do ato de recordar.

Voltando ao conto, o capitão, como a pedir uma contestação à fragilidade irremediável do existente ao seu redor, ordena que o soldado ruivo ou o frei em agonia de morte lhe contem de Segóvia e Madri. Atendendo ao apelo, depois que o



capitão aceita trazer água ao frei, o soldado narra um episódio que teria presenciado próximo a um dos caminhos reais que cruzavam os reinos espanhóis, antes de sua travessia atlântica. O episódio envolvia um acidente sem gravidade em uma das carroças da comitiva real, o que possibilitou ao soldado que visse o rei em pessoa. O capitão reage à anedota já escutada muitas vezes apenas com um gesto de incredulidade e desprezo. Mais tarde, repetirá o insistente pedido ao frei moribundo:

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

Mediante o ceticismo inapelável que sustenta o relato acompanhando a consciência do protagonista, as verdadeiras vítimas da paramnesia seriam o soldado e o frei¹¹, iludidos pela existência de cidades, de um rei, de um oceano e de índios, dos quais nenhum deles poderia ter prova: em meio às ruínas do forte, tudo isso seria uma fantasmagoria, o mesmo que nada.

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

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

Esses elementos fazem ressoar o fragmento de “Segóvia”, um dos três poemas que Saer dedica a Quevedo em *El arte de narrar* (2000a, p. 50). Diz o poema:

¹¹ BERMÚDEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, chamou a atenção para essa inversão de perspectiva presente no conto.

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

Nesses versos, assiste-se à criação de uma genealogia na qual se reconhece o nascimento da voz que se pronuncia como eu: o berço¹² de uma língua embalada pelo tempo, que dá origem às palavras (pó, farpas, resíduos) com as quais se pode edificar talvez o poema.

Sendo assim, é possível pensar que “Paramnesia” narra também, pela anedota extraída de Quevedo, a persistência de palavras que se impõem, apesar de sua fragilidade, às ruínas e ao choque. Algo se conta, algo se relata. No entanto, essas palavras na boca do soldado trazem consigo as marcas inevitáveis da desterritorialização, da inadequação e da perda. O legado não é Quevedo, exatamente, mas a sua palavra deslocada na boca do soldado.

Contudo, essa linha genealógica se complexifica se prestamos atenção ao deliberado anacronismo, também presente em *El entenado*, que consiste em ver no início do século XVI um embrião da sensibilidade barroca, já que os escritos de Quevedo surgiram aproximadamente um século após ao período inicial da Conquista. Essa sobreposição de camadas temporais é sublinhada em *El río sin orillas* quando Saer afirma que, nos anos iniciais da Conquista e da primeira fundação de Buenos Aires, a história tem “los rasgos espesos de una farsa sangrienta, y es imposible no relacionar esos acontecimientos con la irrealidad del mundo que unos pocos años más tarde obsesionaría a los artistas del Siglo de Oro” (p. 67). Entendendo dessa maneira, a palavra quevediana, atingida pela lenta assimilação da experiência histórica vivida

¹² A palavra *cuna* significa berço, mas também estirpe ou linhagem, como em português.

na América, dá um giro sobre si mesma ao aparecer, antecipando-se, na fala do soldado desterrado.¹³

Sabemos que, do ponto de vista histórico, segundo a interpretações de autores como Todorov e Michel de Certeau, um dos pilares no qual se assentou a Conquista foi justamente a assimetria de poder estabelecida entre ocidentais e indígenas pelo distinto uso da palavra.¹⁴ Na releitura da Conquista que mobiliza a escrita de Saer, essa assimetria existe, mas a prevalência ocidental se dá a partir de um trauma inaugural que aprofunda a insuficiência da palavra. O choque entre indígenas e europeus, do qual somos originários, põe em cena o exílio do real vivenciado por todos, em um mundo que se decompõe em cada vã tentativa de nomeá-lo. Até a chacina promovida pelos arcabuzes espanhóis, o canibalismo dos índios Colastiné, no romance *El entonado*, servia como um rito dissimulador da fragilidade do real que sua língua expunha permanentemente. É essa mesma fragilidade que os conquistadores espanhóis de “Paramnesia” e de *El rio sin orillas* se veem incapazes de expurgar. A língua criada em um mundo de reis, castelos e cidades evidencia ainda mais a distorção da palavra ao ser transposta ao vazio platino. A origem mítica da zona saeriana e o núcleo pulsional da língua que a conforma é fruto dessa dupla matriz de desencontros.

O conto “El intérprete” (2006), ainda que referido à cena peruana, também

¹³ Tomo emprestada a ideia da lenta assimilação da experiência histórica na literatura da conferência do Prof. Davi Arrigucci Jr. proferida no VII Congresso Brasileiro de Hispanistas. Salvador, 5 de setembro de 2012.

¹⁴ Ao analisar a Conquista do México, por exemplo, Todorov (1993) afirma que não basta mencionar as cisões internas entre os indígenas e a superioridade bélica dos espanhóis (mais cênica que efetiva), para compreender a vitória relativamente rápida destes últimos. Segundo ele, o sistema de comunicação dos astecas, adaptado a um mundo ritualizado, mostrou-se totalmente ineficaz para dar conta do ineditismo da situação e para o enfrentamento de inimigos que não se enquadravam em sua forma de compreensão do mundo. Por outro lado, Cortez teria sido extremamente bem-sucedido em armar um sistema de compreensão semiótica do inimigo, que lhe permitiu usar a seu favor a coleta de informações fundamentais e a produção de mensagens que confundiram ainda mais os indígenas. Michel de Certeau (1982, p. 217-219 e 235), analisa uma situação bastante distinta, mas que ainda assim remete à confiança do europeu na palavra colonizadora. Ao analisar a crônica de Jean de Lèry, que viveu cerca de dois meses entre os Tupinambá, na região da Baía de Guanabara, em 1556, o autor sublinha sobretudo o poder da palavra escrita, simbolizada ao mesmo tempo como arquivo e como espada. A palavra escrita, vista pelos próprios indígenas como uma espécie de feitiçaria, era percebida por Lèry como direito divino e exclusivo dos europeus. Enquanto a voz selvagem não pode fixar-se e perde sua origem, a palavra escrita tem o poder de “reter” o passado e criar uma base jurídica que irá justificar o poder ocidental sobre o novo continente. Ao mesmo tempo, enquanto a voz selvagem se vê limitada ao círculo evanescente de quem pode ouvi-la no momento em que é pronunciada, a palavra escrita pode superar indefinidamente a distância para fazer-se cumprir. A voz selvagem então aparecerá apenas como irrupção que se insinua como irreproduzível no seio do discurso escrito sobre o outro.



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

Vê-se, assim, que a língua espanhola da prosa de Saer deixa de ser um elemento já dado, aquém da literatura (BARTHES, 2004b, p. 9-10), para constituir-se em uma espécie de pulsão inaugural, núcleo problemático duramente forjado durante naufrágios e enfrentamentos perdidos no tempo.

O espaço arcaico da infância – a voz do ensaísta

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

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

reproduzível na escrita ficcional.¹⁵

A passagem inicia-se com o relato da expedição de Sebastián Gaboto, quando este manda construir, em 1527, o forte Sancti Spiritus, primeira fundação espanhola em solo argentino. Tal empreendimento é o resultado da desobediência desse navegador veneziano às ordens de Carlos V, já que ele deveria ter seguido viagem diretamente às Molucas para carregar-se de ouro, prata e outras riquezas e voltar à Espanha. O ensaísta “perdoa” tal desobediência, já que, para ele, Gaboto apenas interpretou um pouco mais livremente as ordens do rei, pois esperava encontrar no interior do continente o caminho às ditas riquezas, e construiu o forte como um entreposto de salvaguarda. Mas, admite o ensaísta, sua opinião é interessada, já que “el fuerte de Santi Spiritus fue fundado, casi sin ninguna exageración, enfrente de mi casa” (p. 57). Trata-se do mesmo gesto do poeta que torce a seu modo a história para deslocar livremente, ao sabor dos afetos, a fundação de Buenos Aires para uma quadra de Palermo, “mi barrio” (BORGES, 2007, p. 150).

A casa referida pelo ensaísta é a casa familiar, cujas imediações constituem “el espacio arcaico de mi infancia y uno de mis primeros recuerdos justamente, unos cuatrocientos quince años después de la fundación del fuerte [...]” (p. 56). A narrativa parece ceder aos caprichos da memória, e o ensaísta abre espaço ao breve relato autobiográfico. Em certo domingo, passando com a família a tarde na beira do rio de sua região natal, ele foi surpreendido por uma sanguessuga que se grudara em seu peito:

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

¹⁵ Para o escritor argentino César Aira (2001, p. 12-13), há uma operação fundamental que sublinha a passagem de um escritor que transita da ficção ao ensaio. Na ficção, os personagens servem para anular ou neutralizar a enunciação da subjetividade do autor, e o romancista enfrenta-se com os temas do mundo por intermédio de seus personagens. O ensaísta, ao contrário, encara seus temas sem essa mediação. Ao transitar da ficção ao ensaio, portanto, o escritor deve estirpar, como em uma delicada cirurgia, as instâncias mediadoras das personagens para permitir lidar com os protocolos da enunciação em primeira pessoa, inerente à escrita ensaística. Em *El río sin orillas*, essa operação está implícita desde o início do ensaio, mas toma forma explícita em algumas passagens, como a que analisaremos a seguir.

del agua vagamente dorada y se pone a patalear, aullando, en el barro gredoso de la orilla. (p. 57)

Antes mesmo de mencionar o fato lembrado, este se vincula indissolúvelmente ao ato da escrita (“Como si ya estuviera en algún lugar de la costa con los dedos elevados sobre las teclas de la máquina de escribir”). Como nas espirais borgeanas, trata-se da “imagem logicamente absurda de uma absorção integral da consciência por si mesma, ou da literatura no ato de escrever” (NESTROVSKI, 1996, p. 73). Nesse jogo entre o lembrar e o escrever, é criada uma ciranda de espelhos em cujas superfícies são refletidas e se perdem as imagens efêmeras de um corpo que não podemos saber onde está. O “eu” do ensaísta se desdobra entre a figura antecipada do “escritor” (“como si ya estuviera sentado...”) e o “eu” lembrado, o menino (“me veo salir a mí mismo desde el agua”, “yo mismo, no mayor que cinco años...”). Mas, há um terceiro “eu” que se assinala no texto, desprendido da cena e de cujo plano de visão (“a espaldas del recordador... pero de frente al chico...”) sublinha mais uma vez o caráter de representação do relato, agora do registro autobiográfico, e a impossibilidade de aceder ao já acontecido.

A subjetividade que se desenha a partir dessa passagem, portanto, marca uma linha que separa *El río sin orillas* (p. 57) dos outros relatos do autor sobre a Conquista, apesar dos tantos traços em comum. Note-se que não se trata de um relato autobiográfico tradicional, que pretende uma confissão ou um desvelamento, mas sim da demarcação de um lugar singular para narrar:

el hecho de haber nacido, unos pocos siglos más tarde, casi enfrente del fuerte de Santi Spiritus erigido por Gaboto, me permite en tanto que observador privilegiado, apoyar con datos empíricos lo que salta a la vista de los relatos históricos.

Há, sem dúvida, uma assumida ironia ao apontar-se como “observador privilegiado”, pois na cena mesma lembrada o ensaísta apresenta os desvios a que estão sujeitas as tentativas de recriação de fatos distantes no tempo – a possibilidade e impossibilidade de recordar.

A construção mesma da cena só foi possível a partir da reunião fragmentária dos relatos familiares. A partir dos vários testemunhos dessa tarde de domingo, ele sabe que em pouco tempo um adulto tratou da situação. No entanto, na lembrança,



resiste a imagem do menino desamparado e só. É justamente o que desvia do fato testemunhado, portanto, o que dá o tom do relato, um dilaceramento emotivo inacessível que extravasa para a leitura das crônicas.

É essa disponibilidade para a irrupção da experiência de um sujeito que parece produzir no ensaio a falha no tempo cronológico, a descontinuidade que permite atualizar uma configuração remota saturada de tensões (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 41; BENJAMIN, 1994, p. 229-231). O ensaísta lendo as crônicas e o adulto voltando ao corpo do menino podem vislumbrar, anacronicamente, ainda que em um lampejo, o passado como um presente. A história da Conquista entrelaça-se, assim, à memória da infância, e dissolvem-se juntas nesse lugar inacessível que se habituou chamar de passado, onde os acontecimentos começam a esfumaçar-se, como as nuvens, no instante mesmo em que sucedem¹⁶. É a partir do esforço vão de recuperar a experiência desses tempos arcaicos, contudo, que o ensaísta pode vislumbrar um sentido, ainda que fugidivo, para seu relato, sobrepondo-se com a palavra ao vazio neutro do lugar que lhe aparece como o mais despojado de toda a América.

¹⁶ Tomo a imagem de Saer no romance *Las nubes* (2008, p. 193).



Referências documentais e bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca – escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AIRA, C. El ensayo y su tema. *Boletim*. Rosário: Facultad de Humanidades y Artes / Universidad Nacional de Rosario, nº9, dic. 2001, p. 12-3.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. Que é a escrita? In: *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BASTOS, María Luisa. Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer. In: SAER, Juan José. *Glosa / El entenado – edición crítica*. PREMAT, Júlio (Coord.). Poitiers: CRLA – Archivos; Córdoba: Alción Editora, 2010, p. 881-894.

BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María. Recuperaciones del pasado colonial en algunos relatos de Juan José Saer. In: *Alicante - Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/recuperaciones-del-pasado-colonial-en-algunos-relatos-de-juan-jos-saer-0/html/00644720-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html. Acesso em: 10 de julho de 2012.

BORGES, Jorge Luis. Fundación mítica de Buenos Aires. In: *Primeira poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DALMARONI, Miguel; MERBILHAÁ, Margarita. “Un azar convertido en don” – Juan José Saer y el relato de la percepción. In: JITRIK, Noé (Dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, v. 11. Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 321-343.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo – de Borges a Piglia*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2005.

GLAUDES, Pierre. Introduction. In: GLAUDES, P. (Org.) *L'Essai: métamorphoses d'un genre*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002.



GRAMUGLIO, María Teresa. La filosofía en el relato. In: SAER, Juan José. *Glosa / El Entenado* – edición crítica. Júlio Premat (Coord.) Poitiers, CRLA – Archivos; Córdoba, Alción Editora, 2010, p. 825-827.

JITRIK. Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica. In: *La vibración del presente – trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México: FCE, 1987.

KOHAN, Martín. Historia e literatura: la verdad de la narración. In: JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*, v. 11. Buenos Aires: Emece, 2000, p. 245-258.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. Madri: ALLCA XX (Colección Archivos;19), 1996.

MIGNOLO, Walter D. Discurso ensayístico y tipología textual. In: LÉVY & LOVELUCK (Eds.) *Simposio el ensayo hispanoamericano*. South Carolina: University of South Carolina, 1984, p. 41-61.

OLMOS, Ana Cecilia. Discursos de la subjetividad: la crítica de los escritores. In: OLMOS, A. C. & CASARIN, M. (Coords.). *Ensayo[s] de narradores*. Córdoba: Alción, s.d. p. 42-44.

PREMAT, Julio. Nota y sinfonía. *Crítica cultural=Critique cultural*. v. 5, n. 2, dez. 2010, p. 113-128.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

SAER, Juan José. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

_____. *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

_____. *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004a.

_____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004b.

_____. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004c.

_____. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

_____. *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000a.

_____. Memória del río, *Clarín*, Buenos Aires, 27 de febrero de 2000b. Disponível em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2000/02/27/e-00501d.htm>. Acesso em 14 de novembro de 2014.

_____. *La vuelta completa*. Rosario: Editorial Biblioteca Popular Constancio C.



Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, N°. 17, p. 6-32, jul./dez. 2014.

<http://revista.anphlac.org.br/>

Vigil, 1966.

SCHMIDEL, Ulrico. *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay 1534-1554*. Madrid: Alianza, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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

