

As margens como centro – uma leitura de *La tardecita*, de Juan José Saer

Doutoranda Cristiane Checchia¹ (USP)

Resumo:

*A proposta desta comunicação faz parte de uma investigação a respeito das relações entre ensaio e ficção na obra do escritor argentino Juan José Saer. Nesse projeto que apenas se inicia, pretendo estabelecer um diálogo de El río sin orillas em direção à contística saeriana, a partir de temas e procedimentos levantados no ensaio, explorando os intercursos entre este e a narrativa de ficção. No presente texto, analisa-se o conto **La Tardecita**, publicado em Lugar (2000). Por meio dessa leitura será possível traçar brevemente alguns dos pilares que organizam o projeto da escritura saeriana, conectando, em alguns momentos, conto e ensaio.*

Palavras-chave: literatura argentina contemporânea, Juan José Saer, contos

Introdução - Saer, transgressor de gêneros

A liberdade com que Juan José Saer trafega entre os gêneros em cada um de seus textos é um aspecto importante de sua escritura, como ele mesmo fez questão de salientar: a narrativa assume formas poéticas; o ensaio recusa o rótulo ensaio e se intitula *tratado imaginário*; a poesia caracteriza-se como *a arte de narrar*; muitos de seus contos se distanciam das leis clássicas do gênero; teorias sobre a literatura e reflexões filosóficas incorporam-se, fixionalizadas, à narrativa.

A crítica Jorgelina Corbata enxerga nesta característica um traço importante da influência de Borges, do qual o autor seria devedor (CORBATA, sd, p.553). Sem desconhecer - em relação a este aspecto e a muitos outros - o aporte borgeano à obra de Saer, seria preciso, contudo, analisá-lo de uma perspectiva mais ampla. Em primeiro lugar, já é bastante consensual afirmar, e o próprio Saer o faz, que a transgressão dos gêneros foi uma das contribuições mais originais da literatura argentina, desde Facundo (SAER, 2004, p.79). Portanto, antes de ser tributária de um único afluente, a indeterminação de gêneros em Saer é fruto de um diálogo intenso com uma rica e variada gama de autores nacionais. Além disso, Saer é profundamente tocado pelas literaturas européias e norte-americanas, as quais, por meio da experiência formal, viabilizaram a superação de procedimentos que se haviam cristalizado na novela e na poesia novecentistas.

Se a transgressão entre os gêneros não é algo assim tão novo, vale perguntar por que tal procedimento continua a ter validade estética e a impactar o leitor. Ou ainda, quais as especificidades que tal experiência com a linguagem assume na narrativa contemporânea latino-americana? Responder a tais questões superaria os limites deste trabalho, mas é possível cercar-se ao tema a partir de algumas considerações de nosso autor.

Em inúmeros ensaios e artigos escritos a partir dos anos 90, Saer expôs inquietações que, se não eram inéditas, foram reforçadas no contexto de hegemonia neoliberal: Como trazer à tona matizes distintas de realidade que problematizem a onipresença do discurso do mercado e da mídia? Como uma obra singular pode emergir em meio à avalanche de subprodutos literários de consumo rápido? Em um de seus últimos artigos, Saer afirmou: "*Los géneros cumplen (...) el mismo papel que el envoltorio invariable de una marca de café: su finalidad es permitirle al cliente identificar claramente el producto que está buscando*" (SAER, 2005, p.12). Nesse sentido, para além de uma recriação singular realizada a partir de uma rica tradição literária, o livre trânsito entre os gêneros acaba por desprender ainda vigorosa energia narrativa ao viabilizar na atualidade certa resistência às normas homogeneizantes que regem o mercado editorial.

Saer expõe tais preocupações a partir de uma perspectiva bastante crítica e combativa, sem fazer concessões. Em sua ficção, porém, essa combatividade, ainda que alguma vez surja como matéria narrada, revela-se, antes, mais sutilmente, pela própria fidelidade ao plano geral de seu

projeto de investigação formal e de busca pelo real e pelas (im)possibilidades de representação – projeto jamais submetido nem às leis do mercado nem à uma *missão* de denúncia explícita.

Todo o exposto acima convida a lançar algumas hipóteses de leitura sobre o conto *La Tardecita*, de Saer (2006, p.56-61). A partir da leitura do conto, atenta às interfaces estabelecidas com outros textos, serão explorados alguns dos procedimentos da escritura do autor e seu significado no contexto literário atual.

1 O conto na obra

Na nota de apresentação a seus contos completos, Saer adverte:

un problema de género se plantea con algunas de estas narraciones. Muchos son cuentos clásicos – sobre todos los primeros -, pero otros, a causa de su extensión, se apartan de las leyes del género; algunos son demasiados largos y otros demasiados breves como para ser llamados cuentos. Pero varios entre ellos también difieren del género porque considerando que la preceptiva del cuento moderno era demasiado rígida, me pareció que valía la pena explorar, en la ficción breve, formas más libres que las que se recomiendan como clásicas. (SAER, 2006, p.7)

La Tardecita estaria em qual dos grupos de textos sugeridos pelo autor? Considerando-se sua extensão, pode-se dizer que é bem proporcionado para um conto delineado em seu gênero. É possível dizer também que há uma história oculta que se desenvolve ao longo de uma história manifesta, embora seja difícil identificar um caráter de revelação apoteótico, ou mesmo apontar com precisão se há uma porção do relato que se sobrepõe em importância à outra. Sobretudo, será a voz narrativa que em alguns momentos irá proporcionar aquela espécie de desconcerto que coloca o leitor numa zona de gênero indeterminada entre o relato, a poesia e o ensaio, movendo-se em três planos que hora se juntam, hora separam-se, como veremos, conectando o conto a um ciclo narrativo que o ultrapassa.

La Tardecita foi publicado pela primeira vez em *Lugar*, de 2000, livro que reúne os contos mais recentes do autor. Em *Lugar* percebe-se o adensamento dos núcleos poéticos constituídos por Saer ao longo de sua obra, ratificando alguns dos princípios que distinguem seu universo criativo (PREMAT, 2003, p.43 e ROMANO, sd, p.1): o rechaço às formas tradicionais realistas de representação; a concentração extrema do tempo e do espaço; a metaliteratura; o interesse por explorar o registro da consciência perceptiva e da recordação; a atitude transgressora frente aos gêneros e, notadamente, entre prosa e poesia; a recorrência a um número reduzido de personagens e à “zona” como *locus* característico de suas narrativas.

Por outro lado, nota-se a busca por trilhas até então menos exploradas. A inovação mais notável, à primeira vista, é a verdadeira explosão da *Unidade de lugar*: a zona santafezina imortalizada pelo autor em toda a sua obra abre-se ao cosmopolitismo de grandes cidades (Bruxelas, Madrid, Paris, Cairo, Buenos Aires ...) ou de outras pequenas zonas espalhadas pelo mundo (o meio-oeste norte-americano, um quarto branco em uma região atingida por um acidente nuclear, ou até mesmo um pedaço do solo lunar). *La tardecita*, contudo, parte do *lugar* primordial do projeto literário de Saer, e propõe um breve deslocamento aos arredores de um povoado jogado em meio à lhanura, no caminho entre Santa Fé e Rosário.

2 A Leitura

La tardecita desenvolve-se em três planos narrativos: uma experiência vivida na infância do protagonista; a recordação dessa experiência, disparada por uma leitura; a metareflexão sobre estes dois planos. O texto se organiza em frases compridas e de grande amplitude, que não raro entrelaçam num único período os três planos narrados. (sobre o escrever em Saer ver PREMAT, 2005, p.7)

O primeiro parágrafo abre-se com uma espécie de prólogo que emoldura o relato que terá início: *La historia, aunque a decir verdad los hechos escasos y simples que la constituyen, desde el punto de*

vista de las leyes del melodrama que imperan hoy en día en lo que podríamos llamar el mercado persa del relato, no alcanzarían a formar una historia, es más o menos la siguiente (p.56). Em outras palavras, uma advertência para o leitor desavisado que porventura aguarde mais do mesmo que se oferece no mercado dos contos *fast-food*: a princípio, não acontece em termos de ação, nada, ou, muito pouco. Tal advertência faz sutil e brevemente eco às críticas manifestas pelo autor em seus ensaios críticos sobre a literatura contemporânea e o *mass media*. No conto, contudo, essa abertura parece ganhar uma função suplementar ao promover no leitor, de antemão, um distanciamento que sublinha a elaboração ficcional do relato.

O protagonista do conto é velho conhecido dos leitores de Saer, que o acompanham desde sua juventude. Horácio Barco acaba de cumprir 52 anos e prepara-se, em uma manhã de domingo, para ler um livro. A escolha de Barco recai sobre uma versão/tradução, é bom destacar, de um texto de Petrarca no qual este poeta italiano do século XIV relata a subida ao Monte Ventoux, que fizera em companhia de seu irmão mais novo. A poucos minutos de iniciada a leitura desta versão de Petrarca, Barco ergue a cabeça e desvia por algum instante indeterminado os olhos do que lia, fixando-os em algum ponto impreciso. A leitura dispara no protagonista um *recuerdo*¹. Abre-se, então, um outro plano na narrativa: a recordação que acabava de emergir a partir do mote da leitura.

Certa vez, quando tinha dez anos de idade, e como fazia há vários anos assim que começavam as férias escolares, Barco viajara com o irmão mais velho para a casa dos parentes em um povoado situado entre Santa Fé e Rosário. Para chegar à pequena cidade, os irmãos precisavam descer do ônibus e continuar um trecho de alguns quilômetros em estrada de terra. Como acontecia sempre, sem conseguir carona, encontravam-se os dois irmãos caminhando ao entardecer em meio à lhanura vazia². Como chovera no dia anterior, a estrada estava embarrada e impedia a progressão rápida dos irmãos, que se internavam naquela área cada vez mais silenciosa e deserta, à medida que se afastavam do asfalto. Aos poucos, o menino Barco, que tão bem conhecia aquela paisagem agora impregnada pela luz do sol poente, começa a ter uma leve perturbação em suas percepções, dando margem a um estranhamento, que o toma por completo e o aterroriza. Barco recorda que esteve a ponto de gritar e sair correndo quando sentiu a mão do irmão pousar sobre sua cabeça, quente e úmida, gesto cuja intenção até hoje lhe escapa. O restante do conto será de distensão: os meninos chegam à casa dos parentes e aos poucos, lembra Barco, o familiar se restabeleceu até ser esquecido.

3 A Lhanura como lugar do estranhamento

Em *El río sin orillas* Saer dedica um longo trecho a escrever sobre a lhanura, dialogando com as impressões registradas nos textos deixados por viajantes que vieram à região platina em séculos passados e remetendo à sua própria experiência perceptiva da janela do trem que atravessa as planícies entre Paris a Borgonha. O sabor plácido de sua infância lhe é devolvido invariavelmente quando a viagem é noturna, ao observar as luzes frágeis das cidadezinhas instaladas às margens da ferrovia. Mas seja em qualquer horário ou em qualquer estação do ano, nessas travessias de trem, *estudiando con deleite la lhanura, tengo la impresión no solamente de aprender cosas ciertas sobre ella sino también sobre mi mismo*. (SAER, 2003, p.117).

Para o autor, a singularidade dessa paisagem encontra-se não em seu horizonte falsamente longínquo, mas sim em sua capacidade de confundir nossa percepção. Essa capacidade viria de uma

¹ Difícil traduzir a palavra *recuerdo*, em Saer. A tradução simples seria *lembrança*, *recordação*. Na obra de Saer, contudo, *recuerdo* é quase um conceito filosófico que aparece em múltiplas situações, ganhando em cada uma delas uma densidade diferente, com significados que nem sempre coincidem. *Recuerdo* pode ser uma espécie de ilusão que nos constitui como sujeito (o *eu* seria uma somatória de recordações que dariam a ilusão de uma unidade). Mas *recuerdo* pode ser também a lembrança intransferível de uma sensação de comunhão com o mundo, poucas vezes experimentada. Em outras situações, é a ausência do *recuerdo* que permite essa comunhão. *Recuerdo* pode ainda ser a lembrança de um estranhamento com o mundo, que transformou no sujeito sua maneira de ver a si mesmo.

² Há aí um eco de *El Sur*: *El tren laboriosamente se detuvo, casi en medio del campo. (...) Dahmann aceptó la caminata como una pequeña aventura. Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa lhanura, antes que la borrara la noche*. (BORGES, 1993, p.84)

combinação única de características, não observáveis em nenhum outro relevo: a proliferação de elementos idênticos, inclusive do espaço vazio; a aparência de apastamento que ganham os objetos em sua superfície; a sensação de estranhamento que voltamos a alguns objetos que, parados, convertidos em único ponto de atração do olhar em meio ao imenso espaço aberto, perdem em certo tempo qualquer familiaridade; a sensação vagamente kafkiana de sentir que a progressão aparentemente não se realiza; a onipresença da esfera celeste que converte a suposta liberdade desse espaço aberto em uma “*gran prisión cósmica*” (idem, ibidem, p.122).

Ao invés da fluidez dos rios que freqüentam o universo saereano (mudanças de cor; diferentes maneiras de refletir a luz; diferentes estados de superfície; cheias e vazantes; ilhas que aparecem e desaparecem), a lhanura cristaliza-se como um grande índice de permanência, não obstante as transformações que a rodeiam ou que porventura lhe perturbem a superfície. Defrontados com esse imenso horizonte imutável, os homens, na lhanura das ficções saereanas, descobrem “*más rápido probablemente que en cualquier otro paisaje*”, de que “*hay un lugar más grande / en el que están y no saben*”. (idem, ibidem p.122)

Vê-se que ao longo deste trecho de *El río sin orillas*, a lhanura transforma-se gradualmente: de uma paisagem objetivada por descrições mais ou menos precisas converte-se em um *lugar* no sentido mais amplo que adquire este termo na ficção de Saer, espaço não raro perturbador constituído pela escritura e pela experiência poética. O ensaio lança luz sobre *La tardecita*, pois é nessa mesma paisagem, sob a influência dos efeitos descritos pelo ensaísta que se passa o episódio recordado por Barco nessa manhã de domingo.

O estranhamento descrito no ensaio, será recordado/vivido no conto pela personagem. Pela maneira como é descrito, é possível sem dúvida, uma aproximação com o estranho (*unheimlich*) freudiano: o estranhamento que emerge daquilo que nos parece mais familiar, e justamente por isso torna-se ainda mais amedontrador. É desse efeito, de introduzir um elemento distorcido em meio ao que nos é mais próximo e cotidiano, que provém boa parte do efeito que nos causam alguns dos clássicos da literatura fantástica (FREUD, 2005, p.8-9). Ao contrário destes, contudo, em que o leitor é convidado a considerar como reais, na história, os elementos estranhos, em *La tardecita* em nenhum momento chegamos a duvidar de que as imagens distorcidas que afloram em meio a paisagem provêm da imaginação do menino.

Ainda segundo a perspectiva do *unheimlich* freudiano, o medo da morte que emerge inconscientemente em meio a situações banais - sugerido no conto pela visão do cemitério - constitui-se um dos principais elementos capazes de evocar um estranhamento. Contudo, no conto, esse medo ecoa de uma maneira muito particular, tal como o vemos em diversos outros momentos da obra saereana. Trata-se da consciência da passagem do tempo, a fugacidade de uma vida, que não deixa pegadas de sua passagem breve na paisagem que pouco se altera. A estranheza é provocada pela sensação de estar fora do mundo, imperturbável em seu longo tempo geológico e em seu ciclo infidável de estações à curta duração de uma vida. Mais que o medo da morte seria possível falar em medo ao fugaz, ao que se apaga irremediavelmente, tragado pela terra, sem deixar pistas.

Remetendo novamente à experiência do menino no conto, do terror de saber-se só e frágil nesse mundo imenso, indiferente à sua presença, à sua dor, à sua alegria e a seu medo, só lhe salvou a presença do irmão, ser próximo e distante, tão sozinho e vulnerável quanto ele. Da mesma maneira, em *Las nubes*, ao estranhamento e pavor que estavam a ponto de levar à loucura o Dr. Real, parado à beira de uma lagoa plácida em meio à lhanura, de onde se sentiu lançado às **margens distantes** do inexplicável, se contrapõe, salvadora, a visão do parceiro surgindo do horizonte plano e homogêneo (SAER, 1997, p.184-6).

Segundo David Orbinã, “*esa sensación de inadecuación, de impertinencia y de incurable extrañeza es uno de los núcleos sobre los cuales Saer construye su poética*”. Assim, as estranhas epifanias reveladas aos seus personagens podem ser encaradas de duas perspectivas antagônicas e simultâneas: “*como el comienzo de un derrumbe inconsolable o como un intervalo de irreplicable*

plenitud.” (In: FORO, 2005, p.17). No conto, essas duas perspectivas contraditórias expressam-se inclusive no título que, pelo uso do diminutivo, atribui um valor até nostálgico ou carinhoso à recordação daquela tarde assustadora para o menino.

Essa ambivalência, evidentemente recai também sobre o leitor que alguma vez pôde sentir o eco interior das revelações vividas pelas personagens de Saer. Para perceber a dimensão dessa ambivalência, vale a pena estender a noção de *estranhamento*. Se, por um lado, a noção psicanalítica do *estranho* dá pistas para entender os elementos inconscientes que subjazem ao terror aparentemente inexplicável do menino neste conto, por outro lado, é preciso buscar uma noção distinta do *estranho*, que nos ajude a entender o procedimento do narrador.

O historiador Carlo Ginzburg, em ensaio intitulado “Estranhamento – pré-história de um procedimento literário” (2001, p.15-41), nos conduz por um vertiginoso itinerário que cobre dezoito séculos de história ocidental para mostrar como o procedimento de distanciar-se e estranhar para conhecer(-se) constituiu uma atitude filosófica de longa duração, na qual se enraízam um dos principais procedimentos artísticos e literários da modernidade, tal como fora percebido por Viktor Chklovski, formalista russo do início do século XX. Para este, o fenômeno artístico definiria-se justamente por ressuscitar intencionalmente nossa percepção da vida, por meio de procedimentos que são próprios à arte e à literatura: o estranhamento das coisas e a complexificação da forma. Tais procedimentos combinados tornam a percepção mais difícil, exigindo o prolongamento de sua duração, e assim, sua desautomatização (idem *ibidem*, p. 16-18). Pode-se comparar esse prolongamento da duração da percepção ao efeito produzido pela *lhanura*, conforme trabalhado por Saer: ao cabo de algum tempo de fixar o olhar em um ponto qualquer da planície, começa-se a estranhar o que se observa – a *lhanura saereana*, assim, têm sobre seus personagens o mesmo efeito que sua escritura tem sobre seus leitores.

Ginzburg procura ainda traçar uma outra corrente de formulação dessa atitude de estranhamento na arte, que conecta Dostoiévski a Proust. A partir de um desenvolvimento estrutural da estratégia do autor russo, Proust acentua a ambigüidade na voz que narra, a qual, dessa maneira introduz na ficção e transfere para o leitor as dificuldades de atribuição de sentido ao que se percebe, ao contestar fórmulas pré-constituídas de representação (idem *ibidem*, p.38-39). Como leitor mais que confesso da obra de Proust, Saer também recriou e adaptou à sua escritura tal procedimento. O lugar de enunciação em Saer é sempre problemático já que “*ese que subscribe*” (*Glosa*) constantemente afirma, de inúmeras maneiras, o alcance fragmentário e fugidio do que percebe e narra, seja em primeira pessoa, em terceira pessoa, como ensaísta ou variando vertiginosamente essa multiplicidade de focos. A isso se soma um lirismo que freia o ritmo da narrativa e se entranha no que é descrito ou pensado pelo narrador ou pelo ensaísta:

Su narrativa avanza por hipótesis, suposiciones y atribuciones inseguras mostrando las fisuras en la percepción y enseñando la fragilidad de cualquier empresa de conocimiento. Lo hace incluso cuando trata lo más próximo, como el paisaje de la "zona", su zona, quizás porque lo familiar y conocido, lo que con tanta seguridad él denominaría "la realidad", es lo que más debe someterse a las interrogaciones hasta que se desdibuje bajo la mirada incisiva que lo descubrirá como extraño. (FLISEK, 2002, p.2)

Essa busca de desestabilizar o conhecido tem um potencial altamente transformador no contexto atual, em que a intensificação desmesurada de estímulos exteriores toma nova força com a difusão das tecnologias da informação e de dispositivos publicitários cada vez mais sofisticados que colonizam a percepção, entorpecendo-a. Nesse sentido, o *estranhamento* conscientemente buscado pelo autor, por exemplo, ao não nos trazer mais um texto *pré-moldado no mercado persa do relato*, como adverte o narrador no início do conto, nos defende da banalização da realidade, parafraseando as palavras de Ginzburg (p.41), ou, nos retira do conforto que essa banalização promete.

4 Relatos entrelaçados

É possível agora alinhar alguns fios do relato, que podem ter passado despercebidos num primeiro momento. Em primeiro lugar, o texto de Petrarca não era desconhecido de Barco. Se ele já o havia lido antes, talvez em alguma outra versão, porque somente a leitura nessa manhã de domingo o fizera mergulhar nessa recordação? E ainda, se ele já conhecia o texto, será que sua escolha foi tão casual quanto parece? É então que podemos nos dar conta de que o irmão que o acompanhara naquela tarde havia morrido há apenas um ano. A resignação com que o Barco adulto pode agora recordar e dar nome ao que sentira menino, há mais de quarenta anos, é a de quem perdera recentemente e para sempre o companheiro, íntimo e distante, que o salvara justamente do horror da revelação insuportável. Embora não tivesse isso claro no momento que seu dedo desliza sobre a estante, é ainda sob o efeito dessa perda que Barco elege o texto já conhecido de Petrarca narrando a caminhada dos dois irmãos. A iminência de conversar com Tomatis, amigo de infância, interlocutor literário e confidente, pode ter reforçado o motivo inconsciente da escolha.

Essas considerações são sublinhadas em outro conto, *Cosas Soñadas*, do mesmo livro, conto protagonizado por Gabriela, filha de Barco, e por Tomatis. Há neste texto uma menção muito breve “*al dolor austero de Barco por la muerte de su hermano*”, que revelara à filha um pai vulnerável e fugitivo, como todo mundo. (p.120). É portanto, uma informação marginal em um outro conto que reforça a releitura de *La tardecita*.

Se *La Tardecita* pode ser relido à luz dessas pontas do relato que se estendem à *Cosas Soñadas*, por outro lado, promove a releitura de um ciclo iniciado com *Algo se aproxima*, do primeiro livro de contos de Saer, *En la zona*, de (1960). A releitura é proposta pelo próprio narrador quando introduz em *La Tardecita* a referência à atitude sarcástica de Miri, em relação à Tomatis, remetendo a episódio passado na juventude das personagens e relatado no conto em questão. Talvez o que mais interesse e que se abala com a leitura de *La Tardecita* é o final de *Algo se aproxima*. Este conto, quase um pequeno romance, termina com Barco respondendo à pergunta de Tomatis: “Que sentido tem a vida?”.

Barco abrió los ojos y la boca, sorprendido. Después lanzó una carcajada.

- ¿La vida? ¿Sentido? ¡Muchacho! - dijo, riendo. Miró a León. Éste había dejado de comer y lo miraba, aguardando. Barco se quedó súbitamente serio. Hizo un gesto de asombro, que fue desvaneciéndose lentamente de seu rostro. Después lo miró a él y a León, que lo miraban. Abrió los brazos y los palmeó a los dos-. Ninguno, por supuesto -dijo. (SAER, 2006, p.536)

Vis-à-vis, este trecho também modifica o olhar sobre *La tardecita*, ao apresentar um Barco mais velho que o menino e mais jovem que o cinquentão, defrontado com a mesma questão que o acompanha desde aquela tarde na lhanura. Em realidade, está-se aqui diante de um dos procedimentos mais interessantes da escritura saereana, criado evidentemente a partir de uma tradição difundida por autores como Balzac e Proust: a reaparição de personagens. Da maneira como ele utiliza esse recurso, seu sistema tende a, nas palavras do próprio autor, “*constituirse en una serie indefinida de fragmentos que se modifican y se interrelacionan mutuamente*” (PIGLIA & SAER, 1990, p.17).

Júlio Premat denomina este traço como um princípio de inclusão *a posteriori*. A coerência da obra como um todo pode causar a falsa impressão de que os largos ciclos que acompanham capítulos da vida de alguns personagens e suas relações entre si pareçam previstos desde o início. Contudo, em realidade, há um movimento contínuo onde o surgimento de cada fragmento promove uma mudança, às vezes profunda, em todo o conjunto que, transformando-se, incorpora o novo, permanecendo aberto a futuras adaptações. (In: FORO, 2005, p.6-7).

Um dos grandes prazeres dos leitores de Saer será justamente tentar juntar, reelaborar, descobrir e conectar provisoriamente esses fragmentos de vidas, recordações e lapsos de percepção

revelados pelas personagens, já abandonando a tentativa de uma explicação total, lembrando-nos da fragmentaridade e provisoriedade de nossa própria identidade³.

Tal mecanismo cria um novo índice de indeterminação genérica: estaria o leitor diante de contos ou de relatos entrelaçados num todo, capítulos dispersos de uma novela em fragmentos?

Conclusão

Por fim, haveria ainda que referir-se à constelação livresca (FLISEK, 2002, p.1) que aparece no conto. Santo Agostinho? Petrarca? Que outra história é contada por meio destas referências? As duas referências que aparecem desconectadas estão, em verdade, intimamente entrelaçadas. Ambos os textos lidos a princípio como confessionais, estão presentes no conto justamente pelo trabalho de elaboração formal que recriou a experiência dos respectivos autores, atando-os a um movimento infinito de leituras e sobreleituras que se alimentam mutuamente e que cada leitor funde à sua própria experiência, às suas recordações e a outras leituras, em um fluxo incessante que alimenta a escritura. É desse movimento que nasceu o intertexto único, singular, que toma forma nessa recordação do personagem Horácio Barco sentado nessa manhã de domingo, em sua casa, em Buenos Aires, o qual, por sua vez, dispara outra espiral de recordações em cada um que tenha lido esse conto.

É com as palavras do próprio Saer que concluo a leitura do conto compartilhada neste trabalho:

Sabemos que de pronto tenemos nostalgia de ciertas lecturas porque nos ponen en contacto con un aspecto del mundo que queremos reencontrar. O tal vez, no queremos que se pierdan en el olvido y queremos reintegrarlas, por decir así, a nuestra sensibilidad, y a nuestro pensamiento y a nuestra visión de las cosas. Creo que eso me parece lo fundamental de la literatura y de la obra de arte en general, que no son actividades de consumo, no son objetos de consumo obligatorio. (...)

Todos hemos tenido experiencias de lectura extraordinaria, entonces, ¿qué es lo que hace uno cuando tiene una experiencia de lectura extraordinaria? Quiere transmitírsela a alguien, le recomienda el libro a otro, se lo regala. Crea un vínculo social que me parece fundamental para que nuestra existencia sea más rica... (SAER, 2005b).

Referências Bibliográficas

- [1] BORGES, Jorge Luis. Artificios. Madrid, Alianza, 1993.
- [2] BORGES, Jorge Luis. Artificios. Madrid, Alianza, 1993.
- [3] _____. Primeira poesia. São Paulo, Cia das Letras, 2007.
- [4] CORBATA, Jorgelina. En la zona: germen de la □ “praxis poética” □ de Juan José □ Saer. Instituto Virtual Cervantes. Disponível em: http://www.google.com/search?q=cache:KgipgQKwZQ4J:cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_060.pdf+%22En+la+zona+%2B+Saer%22&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br&client=firefox . Acesso em 30 de abril de 2008.
- [5] DOTTI, Ugo. *Vida de Petrarca*. Campinas, Unicamp, 2006.
- [6] FORO DE CRÍTICA CULTURAL. Departamento de Humanidades. Universidad de San Andrés. Lecturas de Juan José Saer: una celebración de “la zona” - Mesa de lecturas realizada en el Auditorio del Malba. Septiembre de 2005. Disponível em: www.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT38-LECTURAS%20DE%20JUAN%20JOSÉ%20SAER.PDF . Acesso em 30 de abril de 2008.

³Como sugiro neste trabalho, seu ensaio pode ser incluído entre estes fragmentos da obra ficcional que se relacionam e se modificam mutuamente.

- [7] FLISEK, Agnieszka Bárbara. Juan José Saer y el relato de la memoria. Barcelona Review.com maio, jun 2002, nº 30 http://www.barcelonareview.com/30/s_abf.htm Acesso em 25 de abril de 2008
- [8] FREUD, Sigmund. O Estranho. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- [9] GINZBURG, Carlo. Estranhamento – pré-história de um procedimento literário. In: *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 15-41.
- [10] GRAMUGLIO, María Teresa. El lugar de Juan José Saer. In: *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 2004.
- [11] PACCA, Vinicio. *Petrarca*. Roma, Laterza, 1998.
- [12] PETRARCA. *Triunfos*. Introdução de Pedro Heise. São Paulo, Hedra, 2006.
- [13] PIGLIA, Ricardo & SAER, Juan José. *Diálogo – Piglia e Saer*. Santa Fe, Centro de Publicaciones Universidad del Litoral, 1990.
- [14] RIERA, Gabriel. *Littoral of the letter. Saer's art of narration*. Lewisburg. Bucknell University Presses, 2006.
- [15] ROMANO, Evelia: Los cuentos de Juan José Saer en los sesenta: Punto de partida de una literatura sin atributos. In: *1º Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. <http://www.geocities.com/aularama/ponencias/rstz/romano.htm>. Acesso em 25 de abril de 2008
- [16] SAER, Juan José. *El río sin orillas*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- [17] _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- [18] _____. *Trabajos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2005.
- [19] _____. *La narración-objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
- [20] _____. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- [21] _____. *Las nubes*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
- [22] _____. Entrevista pública de Juan José Saer en el Malba. Nueva Provenza, 27 de diciembre de 2005. Disponível em: <http://nuevaprovenza.blogspot.com/2005/12/entrevista-publica-juan-jose-saer-en-el.html>. Acesso em 30 de abril de 2008

¹ Cristiane Checchia, Doutoranda
Universidade de São Paulo - FFLCH - Departamento de Letras Modernas
crishecchia@usp.br ; crishecchia@gmail.com